

## I CONTEMPORANEI



*Ludwig Mies van der Rohe, 1962. © Karsch, Ottawa*

# MIES VAN DER ROHE

UNA BIOGRAFIA DI  
**FRANZ SCHULZE**  
IN COLLABORAZIONE CON L'ARCHIVIO  
MIES VAN DER ROHE DEL MUSEUM OF MODERN ART

Jaca Book

Titolo originale  
Mies van der Rohe. A Critical Biography

Traduzione  
Mara De Benedetti

© 1985 by Franz Schulze  
Tutti i diritti riservati

© 1989  
Editoriale Jaca Book spa, Milano

Prima edizione italiana  
Aprile 1989

In copertina  
Prospettiva di un progetto di casa a schiera  
con corte interna, vista dal soggiorno, 1934 circa  
(disegno dello studio, c. 1939)  
Plastico del progetto per Mansion House Square,  
Londra 1967 (John Donat)

ISBN 88-16-60088-8

Per informazioni sulle opere pubblicate e in programma  
ci si può rivolgere a Editoriale Jaca Book spa  
via A. Saffi 19, 20123 Milano, telefono 4982341

# Indice

Ringraziamenti

pag. 7

Prefazione

pag. 9

Realizzazioni e progetti  
di Mies van der Rohe

pag. 11

Aquisgrana:  
la giovinezza nella Germania imperiale

1886-1905

pag. 19

Berlino:  
problemi di un nuovo secolo

1905-1918

pag. 35

L'Europa risorge dalle ceneri:  
la risposta alla sfida moderna

1919-1925

pag. 93

Weimar in pieno fulgore

1925-1929

pag. 137

Depressione, collettivizzazione  
e crisi dell'arte  
1929-1936  
pag. 177

Partenza e fuga  
1936-1938  
pag. 205

Revival:  
Modernismo senza Utopia  
1938-1949  
pag. 217

America:  
il trionfo dell'acciaio e del vetro  
1949-1958  
pag. 237

Inno finale  
1958-1969  
pag. 279

Note  
pag. 319

Bibliografia  
pag. 333

Indice analitico  
pag. 339

# Ringraziamenti

Il maggior contributo alla conoscenza di Mies negli ultimi quarant'anni è stata l'istituzione, nel 1968, dell'Archivio di Mies van der Rohe presso il Museum of Modern Art. L'acquisizione e la raccolta di gran parte dei suoi schedari professionali e di molti incartamenti personali, nonché la preziosa collezione di suoi disegni che ammontano a centinaia, hanno consentito di riempire numerosi vuoti nella sua biografia che avevano ostacolato gli studiosi anche quando Mies era ancora in vita. Un'ulteriore quantità di materiale di archivio, acquisita dalla Library of Congress nel 1965, si è dimostrata una fortuna inaspettata di quasi pari importanza.

Chiaramente non avrei potuto intraprendere uno studio dettagliato come questo senza l'accesso a queste due fonti fondamentali, e particolarmente senza l'assistenza personale e i consigli dello staff del Department of Architecture and Design del Museum of Modern Art. Sono grato a Arthur Drexler, direttore del dipartimento, il cui incoraggiamento è stato costante e generoso. I miei ringraziamenti vanno anche ai sovrintendenti dell'archivio: a Ludwig Glaeser, direttore dal 1968 al 1980, e a Pierre Adler, archivista dal 1980. Altri membri del MoMA sono stati parimenti di grande utilità: Robert Coates, Marie-Anne Evans, Sue Evens, Mary Jane Lightbown, e Cara McCarty.

La famiglia stessa di Mies van der Rohe ha dato un contributo inestimabile a questa documentazione della sua vita e della sua carriera. Le due figlie che gli sono sopravvissute, Georgia van der Rohe e Marianne Lohan, mi sono state costantemente vicine; incomparabilmente generoso nel mettere a disposizione la sua conoscenza personale e professionale si è dimostrato Dirk Lohan, nipote di Mies e lui stesso architetto, che con Joseph Fujikawa e Bruno Conterato ha proseguito l'attività dello studio di Mies a Chicago. Gli schedari dell'ufficio di Lohan, ora denominato FCL e Associati, hanno fornito molti importanti dati iconografici e informazioni. Il defunto padre di Lohan, Wolfgang Lohan, ha gentilmente concesso numerose interviste; lo stesso hanno fatto Ulrike Schreiber, nipote di Mies, il marito, l'architetto Detlef Schreiber, e il figlio Markus Schreiber. Nessun membro della famiglia ha cercato mai di ostacolare i miei sforzi di valutare la carriera di Mies nel modo più oggettivo possibile.

L'elenco di studenti e di colleghi di Mies che si sono offerti di fornire notizie o di concedere interviste è davvero molto lungo. Nessuno di loro ha meritato la mia gratitudine più di George Danforth, l'architetto di Chicago che, avendo studiato con Mies dopo la seconda guerra mondiale, gli successe come direttore della Scuola di Architettura dell'Illinois Institute of Technology nel 1959.

Parimenti ho tratto grande profitto dalle conversazioni con Jacques Brownson, Gordon Bunschaft, Alfred Caldwell, Alfred Clauss, Pafford Keatinge Clay, Edward Duckett, Joseph Fujikawa, Bertrand Goldberg, Bruce Graham, John Holabird Jr., Philip Johnson, Gyorgy Kepes, Phyllis Lambert, William Wesley Peters, Bruce Pfeiffer, James Prestini, William Priestley, Louis Rocah, Kevin Roche, John Barney Rodgers, Paul Schweikher, Robert A.M. Stern, Gene Summers, Stanley Tigerman, John Turley, e Robert Venturi negli Stati Uniti, e con Dietrich von Beulwitz, Hermann Bloemeier, Herbert Hirche, Manfred Lehbruck, Fritz Neumeyer, Sergius Ruegenberg, Peter C. von Seidlen, e Selman Selmanagic in Europa. Tutte queste persone sono architetti professionisti o designers e, in quanto tali, possiedono una conoscenza relativa al solo lato professionale. Osservazioni di altro tipo ma non meno interessanti proseguono da amici e conoscenti di Mies, o da amici di amici: Ross J. Beatty Jr., Barbara e Fairbank Carpenter, Marian Carpenter, Elaine Eliat van der Velde, Ise Gropius, Mrs. John Holabird, Lora Marx, Mathilde Meng, Peter Palumbo, la defunta Lilly von Schnitzler, Mia Seeger, Katherine Logan de Tugendhat, Renate Werner e Ruth Winter; da studiosi e da critici: Manfred Bock, Nina Bremer, Tilmann Buddensieg, il defunto Harold Joachim, Katharine Kuh, Christian Norberg-Schulz, Julius Posener, Pieter Singelenberg, James Johnson Sweeney e Allan Temko. Ringrazio delle informazioni fornite numerose persone che ricoprono una vasta gamma di ruoli istituzionali: il Dr. Herbert Lepper dello Stadtarchiv di Aquisgrana, il defunto Dr. Hans Winkler del Bauhaus Archiv, Berlino Ovest, Carter Manny della Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts e John Zukowsky, direttore della sezione di architettura presso l'Art Institute di Chicago. Senza l'assistenza materiale del FCL e Associati, della Graham Foundation for Advanced Studies in the Fine Arts, dell'Archivio Mies van der Rohe del Museum of Modern Art, del National Endowment for the Humanities, e della Fondazione Skidmore, Owings e Merrill, questo libro non avrebbe potuto essere portato a compimento.

Infine, pur essendo il prodotto finale una biografia, avrebbe avuto scarso significato se si fosse limitato a questo, se non avesse cioè trattato come elemento centrale l'opera e il pensiero di Mies. A tal fine i contatti con un gran numero di storici dell'arte e dell'architettura—in particolare gli studiosi di Mies—mi hanno fornito il più importante materiale di base per il testo, per non parlare delle apprezzatissime valutazioni critiche. Sono debitore dei professori Kevin Harrington dell'Illinois Institute of Technology, Christian Otto della Cornell University, Richard Pommer del Vassar College, David van Zanten della Northwestern University, Wolf Tegethoff dell'Università di Kiel e Amelia Carr del Lake Forest College, nonché di Arthur Drexler del Museum of Modern Art per la loro scrupolosa lettura del manoscritto e per il loro eccellente commento. Ulteriori incoraggiamenti personali sono venuti da altri colleghi del Lake Forest College: dal Rettore Eugene Hotchkiss e dal mio preside di dipartimento, Alex F. Mitchell. I miei due figli, Matthew e Lukas, hanno dimostrato una costante pazienza durante gli anni richiesti per portare a termine le mie ricerche, che difficilmente sarà compensata dal fatto che io dedichi loro questo libro.



## Prefazione

Non è del tutto insolito che i grandi artisti muoiano due volte. La morte fisica è seguita dal fatto che la reale grandezza dell'uomo viene rimessa in discussione, cosa che porta quanti gli sopravvivono a strappare, al momento della sepoltura, la sua icona dall'altare che essi stessi avevano innalzato durante la sua vita. Così la morte giunge come una liberazione non soltanto per lui ma per quelli che hanno gradualmente trovato la sua presenza tanto opprimente quanto ineluttabile. Avviene spesso che l'artista venga più tardi riabilitato da una generazione che non è più costretta a spartire il mondo con lui, sebbene l'immagine che essa si forma rifletta più probabilmente se stessa che non lui. Analoghe modificazioni continuano nel tempo.

Diciassette anni—quasi un'intera generazione—separano la morte di Mies van der Rohe dalla ricorrenza del suo centenario nel 1986. Durante la sua tarda maturità egli fu considerato uno dei più importanti architetti del XX secolo, cui gli erano pari soltanto Frank Lloyd Wright e Le Corbusier. I critici sostenevano di frequente che, a parte la perfezione della sua opera, egli aveva influenzato l'architettura più di ogni altro progettista del suo tempo. Mies fu il più rigoroso dei razionalisti in un'epoca poco incline alla razionalità, una personalità autoritaria e severa che insisteva sul fatto che gli stili sorti in altre epoche non avevano posto in questa. Invece, affermava Mies, l'edificio moderno dev'essere la realizzazione concreta dello spirito moderno, che in architettura raggiunge la massima evidenza nella tecnologia dell'acciaio e del vetro. Le forme nitidamente rettilinee che egli creò sembravano ai suoi contemporanei così irrefutabili nella loro logica che l'architettura doveva essere, come egli affermava, un processo razionale che portava ad una verità incontestabile. La nostalgia per gli ideali del passato era un falso scopo, la pura autoespressione un mezzo altrettanto inammissibile.

Il momento di mettere in discussione simile visione delle cose ha coinciso più o meno con la morte di Mies; così, alla fine degli anni Sessanta e all'inizio degli anni Settanta, la sua filosofia è stata ripetutamente attaccata perché semplicistica e persino disumana, proprio come l'arte moderna è stata accusata di aver fallito nel suo tentativo di rifare il mondo, oltre ad aver trascurato di apprezzare la ricchezza della storia e quel che restava del suo significato per lo spirito contemporaneo. Sebbene Mies non fosse il solo architetto moderno ad essere accusato di un tale errore, a causa della sua statura divenne un bersaglio che attraeva gli strali della rivoluzione cosiddetta post-moderna.

Tuttavia egli si innalzava ben al di sopra del paesaggio modernista sconvolto dalla tempesta,

e quando la furia degli elementi si placò all'inizio degli anni Ottanta, era ancora lì, ad occupare una posizione così alta quanto gli edifici realizzati. Razionalisti e romantici, strutturalisti e decorativisti presero la sua opera come parametro fondamentale sul quale misurare i loro tentativi sia nell'emularlo che nel rifiutarlo. Una simile posizione può essere una ragione sufficiente per un libro come questo.

Ma nel caso di Mies la distanza di una generazione può non essere sufficiente per consentire un giudizio corretto e duraturo sul suo contributo alla cultura del XX secolo. Tuttavia è tempo di iniziare. Se è stato sopravvalutato durante la vita o se è stato onorato per false ragioni, è anche vero che la ribellione contro di lui ha spesso suggerito interpretazioni altrettanto dubbie delle sue lezioni. Anche oggi, quando l'opera degli architetti che lo hanno assunto come maestro ci sembra spesso insulsa più che razionale, i controattacchi di molti suoi detrattori ci appaiono già molto manierati e alquanto grotteschi. Una volta ammesso che la sua dedizione alla logica è stata troppo semplicisticamente ridotta a un freddo dogmatismo, l'attrazione postmoderna per il capriccio, l'incanto, e il gesto ostinato ha prodotto un'architettura di cui si può dire al massimo che sia cambiata più che migliorata, il prodotto più di una rivolta che non di una liberazione.

Proprio durante il periodo in cui la fama di Mies veniva messa in discussione—gli anni Sessanta e Settanta—sono stati raccolti materiali di archivio che gli studiosi non conoscevano negli anni in cui la sua posizione ci sembrava più stabile, e il nostro giudizio su di lui più chiaro. I documenti più significativi sono stati raccolti dall'Archivio di Mies van der Rohe del Museum of Modern Art e dalla Library of Congress. È chiaro che queste fonti più ampie ci rivelano un'immagine di Mies più complessa di qualsiasi altra ci siamo formati precedentemente, sia che lo venerassimo o che lo rifiutassimo. Si deve però ammettere che da essi non sono emerse valutazioni fondamentalmente nuove: come avevamo supposto da lungo tempo, Mies come architetto era portato ad una formulazione estremamente premeditata dei suoi obiettivi, che egli perseguì e perfezionò con notevole coerenza, come se avesse contemplato la lunga strada prima ancora di averla intrapresa. La creatività era per lui un processo di «distillazione» più che di ispirazione. Il Mies teorico e il Mies uomo sostanziano questa visione. I suoi edifici erano radicati nelle idee, per non dire in una metafisica, alla quale egli si dedicò con tanto ardore che la vita sociale—il suo rapporto con comunità vaste come una nazione o piccole come la famiglia—fu relegata nella sua vita a un ruolo secondario, se non addirittura molto marginale.

Nonostante tutte queste caratteristiche innate, era però capace di dubbi, di disorientamenti e di deviazioni dai principi, di amicizia e di fedeltà nonché dei loro opposti, in breve di azioni che possono lasciare perplessi o apparire incostanti solo se ipotizziamo che egli avesse un carattere semplice e immutabile, come suggerisce la sua leggenda. Dopotutto non sempre conosceva la strada, o la seguiva senza scarti. E in vero Mies fu più contorto nella sua introversione, più ambiguo nel suo modo di pensare e nella sua architettura, di quanto siano disposti a credere molti di coloro che hanno scritto su di lui. Questi aspetti lo rendono un essere umano più affascinante, un artista brillante e scomodo più che mai degno di un posto fondamentale nella storia e, su questa base, della più seria analisi critica e biografica.

60-70  
TITO VELLE  
MIES VAN DER ROHE  
di discussione

# Realizzazioni e progetti di Mies van der Rohe

Questo elenco si limita alle opere che Mies progettò autonomamente o a quelle, in modo particolare negli ultimi anni della sua carriera in America, che furono realizzati su progetti esecutivi dal suo studio sotto la sua supervisione. Non include invece progetti che non hanno raggiunto lo stadio esecutivo o definitivo.

1907	Casa Riehl, Berlino-Neubabelsberg
1910	Progetto: monumento a Bismarck, Beingerbrück-Bingen
1910-11	Casa Perls (poi Casa Fuchs), Berlino-Zehlendorf
1912	Progetto: Casa Kröller-Müller, Wassenaar, Olanda, Paesi Bassi
1912-13	Casa Werner, Berlino-Zehlendorf
1913	Casa sulla Heerstrasse, Berlino
1914	Progetto: Casa per l'Architetto, Berlino-Werder
1914/15-17	Casa Urbig, Berlino-Neubabelsberg
1919	Monumento funebre per Laura Perls, Berlino (?)
1919 (?)	Casa K. (progetto per Casa Kempner o Kiepenheuer?)
1921	Progetto: 1° Edificio per uffici sulla Friedrichstrasse, Berlino
1921	Progetto: Casa Petermann, Berlino-Neubabelsberg
1921-22	Casa Kempner, Berlino-Charlottenburg (demolita)
1921-22	Casa Feldmann, Berlino-Grünwald
1922	Progetto: Grattacielo di Vetro
1922	Casa Eichstaedt, Berlino-Wannsee
1922/23	Progetto: Edificio per Uffici in Calcestruzzo
1923	Progetto: Villa di Campagna in Calcestruzzo
1923	Progetto: Casa Lessing, Berlino-Neubabelsberg
1923	Progetto: Casa Ryder, Wiesbaden
1923	Progetto: Casa Kiepenheuer (?)
1923/24	Progetto: Villa di Campagna in Mattoni
1924-26	Casa Mosler, Berlino-Neubabelsberg
1925	Progetto: Casa Dexel, Jena

1925	Progetto: Casa Eliat, Nedlitz (presso Potsdam)
1925	Progetto: Torre del Traffico
1925	Monumento funebre per Alois Riehl, cimitero a Klein-Glienicke, Berlino-Neubabelsberg
1925-27	Casa Wolf, Guben (distrutta)
1925-27	Quartiere residenziale Weissenhof ed Esposizione, Stoccarda
1926	Monumento alla Rivoluzione di Novembre (Monumento a Karl Liebknecht-Rosa Luxemburg, cimitero, Berlino-Friedrichsfeld, distrutto)
1926-27	Intervento residenziale pubblico sulla Afrikanischestrass, Berlino
1927	Edificio ad appartamenti, Quartiere Residenziale Weissenhof
1927	Stanza di Vetro, esposizione nella Gewerbehallenplatz, Stoccarda
1927-30	Esposizione della Seta, Exposition de la Mode, Berlino
1927-30	Casa Esters, Krefeld
1927-30	Casa Lange, Krefeld
1928	Progetto: Grande Magazzino Adam, Berlino
1928	Progetto: Banca, Stoccarda
1928	Progetto: Nuova sistemazione dell'Alexanderplatz, Berlino
1928	Ampliamento di Casa Fuchs (prima Casa Perls), Berlino-Zehlendorf
1928-29	Progetto: 2° Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse, Berlino
1928-29	Padiglione Tedesco, Esposizione Industriale Tedesca, e Padiglione Tedesco dell'Elettricità, Esposizione di Barcellona (demoliti)*
1928-30	Casa Tugendhat, Brno
1929	Progetto: Casa Nolde, Berlino-Zehlendorf
1929	Stand delle Fabbriche di Linoleum Tedesche, alla Fiera di Lipsia
1930	Progetto: Golf Club, Krefeld
1930	Progetto: Monumento ai caduti, ristrutturazione dell'interno della Casa della Guardia Reale di K.F. Schinkel, Berlino
1930	Ampliamento di Casa Henke, Essen
1930	Appartamento Crous, Berlino
1930	Appartamento Ruhtenberg, Berlino (?)
1930 (?)	Appartamento Hess, Berlino
1930	Piccolo deposito di viveri al Bauhaus, Dessau (distrutto)
1931	
1930-35	Appartamento Johnson, New York
1931-35	Edifici industriali per l'industria della seta, Vereinigte Seidenweberein A.-G. (Versedag), Krefeld
1931	Esposizione dell'Edilizia a Berlino: casa-modello e appartamento-modello (entrambi demoliti)
Anni '30	Progetti: Case a Corte
1932	Progetto: Casa Gericke, Berlino-Wannsee
1932	Rimaneggiamento del Bauhaus, Berlino-Steglitz
1932-33	Casa Lemke, Berlino-Hohenschönhausen
1933	Decorazione del Bauhaus, Berlino-Steglitz, per il Ballo di Carnevale
1933	Casa Severain, Wiesbaden
1934	Progetto: Reichsbank, Berlino

\* Il Padiglione di Barcellona è stato recentemente (1986-87) ricostruito su disegni di Mies.

- 1934 Stazione di Servizio sull'Autostrada (?)
- 1934 Progetto: Padiglione Tedesco per la Fiera Mondiale di Bruxelles del 1935
- 1934 Esposizione del Vetro e dei Metalli, Mostra Deutsches Volk/Deutsche Arbeit, Berlino
- 1934 Progetto: Casa di Montagna per l'Architetto
- 1934 Progetto: Casa di Vetro su una Collina
- 1934 Progetto: Casa su un terrazzamento
- 1935 Progetto: Casa Hubbe, Magdeburgo
- 1935 Progetto: Casa di Ulrich Lange, Krefeld
- 1937 Appartamento Lohan, Rathenow
- 1937 Progetto: Edificio Amministrativo della fabbrica di seta, Verseidag, Krefeld
- senza data Progetto: Ostello della Gioventù (?)
- senza data Progetto: Aree per Fiera, Berlino (?)
- 1937-38 Progetto: Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming
- 1939 Progetto Preliminare per il Campus, Armour Institute of Technology, Chicago
- 1940-41 Piano di massima, Illinois Institute of Technology, Chicago
- 1942 Progetto: Museo per una Piccola Città
- 1942-43 Edificio per la ricerca su Metalli per l'Armour Research Foundation, IIT Research Institute, Chicago
- 1944 Progetto: Edificio Amministrativo e Biblioteca, IIT
- 1944-46 Edificio per la Ricerca Ingegneristica per l'Armour Research Foundation, IIT Research Institute
- 1945 Studi per gli Edifici delle aule, IIT: Metallurgia, Fisica e Ingegneria Elettrica, Ingegneria Chimica e Civile, Architettura, Discipline Umanistiche, Palestra e Piscina
- 1945 Progetti: Centrali Elettriche presso Mooringsport e Meredosia, Louisiana e Havana, Illinois
- 1945-46 Alumni Memorial Hall, IIT
- 1945-46 Edificio di Ingegneria Metallurgica e Chimica (Perlstein Hall), IIT
- 1945-46 Edificio di Chimica (Wishnick Hall), IIT
- 1945-46 Progetto: Ristorante Cantor Drive-In, Indianapolis
- 1945-50 Centrale termica, IIT
- 1946 Esposizione di José Guadalupe Posada, Art Institute of Chicago
- 1946-47 Progetto: Casa Cantor, Indianapolis
- 1946-47 Central Vault, IIT
- 1946-49 Promontory Apartments, Chicago
- 1946-51 Casa Farnsworth, Plano, Illinois
- 1947 Progetto: Teatro
- 1947 Progetto: Palestra e Piscina, IIT
- 1947 Esposizione di Mies van der Rohe, Museum of Modern Art, New York
- 1947 Esposizione di Theo van Doesburg, Renaissance Society, University of Chicago
- 1947-50 Istituto di Tecnologia dei Gas, IIT
- 1948 Progetto: Student Union Building, IIT
- 1948 Progetto: Edificio di Ingegneria Civile, IIT
- 1948 Progetto: Edificio per Uffici Rush-Huron, Chicago
- 1948-50 Edificio per l'Association of American Railroads Administration, IIT
- 1948-51 Progetto: Algonquin Apartments, Chicago, schemi 1 e 2
- 1948-51 Appartamenti al Lake Shore Drive 860-880, Chicago

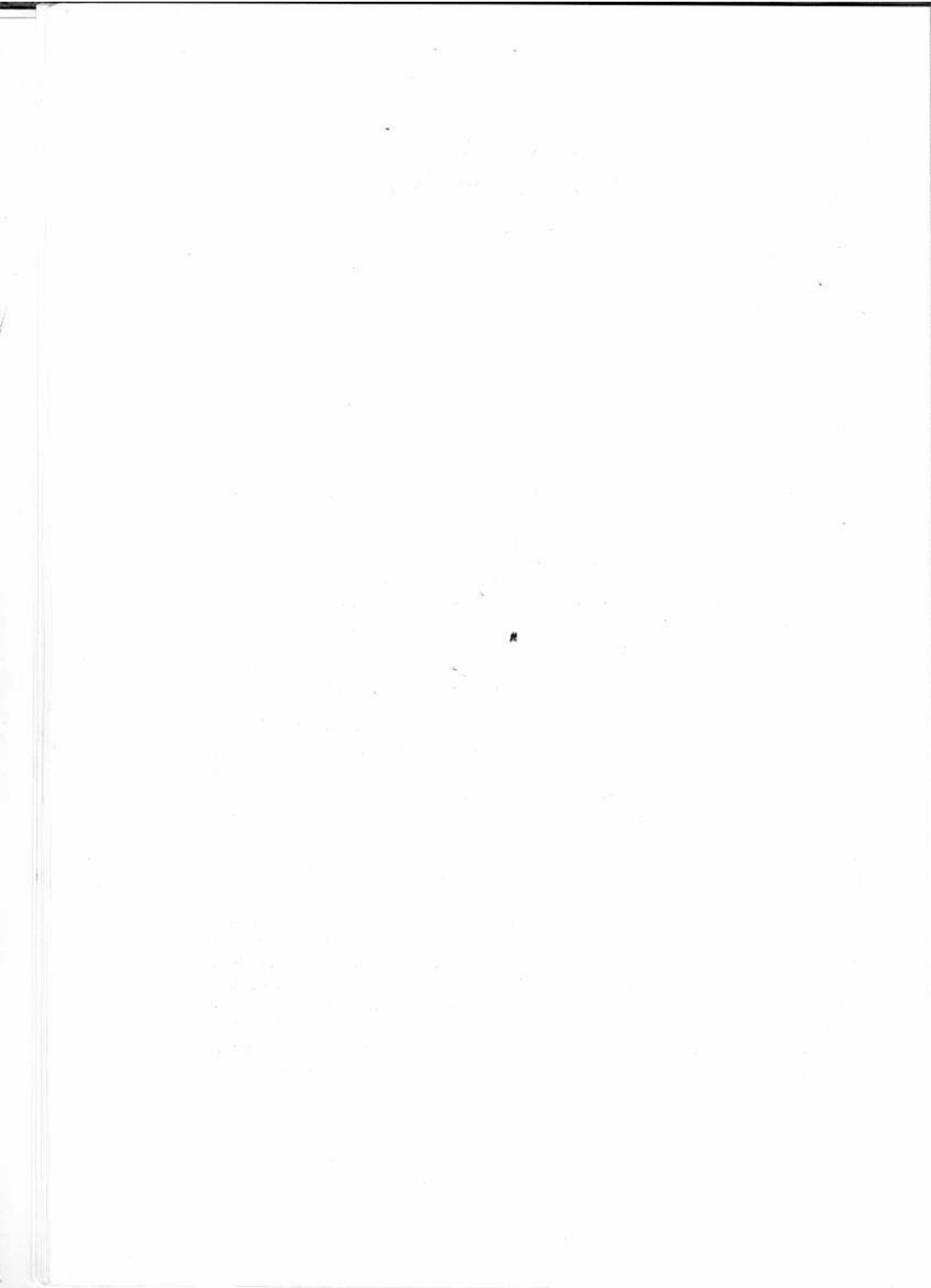
- 1948-51 Interno, l'Arts Club di Chicago
- 1948-53 Edificio di Ingegneria Meccanica per l'Association of American Railroads, IIT
- 1949-50 Progetto: Edificio per Uffici del Cantor Commercial Center, Indianapolis
- 1949-52 Cappella, IIT
- 1949-52 Progetto: Dormitori al Bard College, Annandale-on-Hudson, New York
- 1950 Progetto: Casa Caine, Winnetka, Illinois
- 1950 Progetto: Chicago Beach Apartments, Chicago
- 1950 Versione in acciaio inossidabile dell'arredo del Padiglione di Barcellona e della Sedia Tugendhat
- 1950 Studio Preliminare, interni dell'appartamento di Byron Harvey, Lake Shore Drive 860
- 1950 Progetto: Dormitorio e Fraternity House, IIT
- 1950 Piano generale per le aree residenziali e il paesaggio, IIT
- 1950-51 Progetto: Casa a schiera prefabbricata con struttura in acciaio
- 1950-51 Progetto: Casa 50 x 50
- 1950-51 Progetto: Appartamento per l'Architetto, Lake Shore Drive 860
- 1950-52 Edificio per la Ricerca in Ingegneria Meccanica 1, IIT Research Institute
- 1950-52 Stazione di Collaudo, Armour Research Foundation dell'IIT
- 1950-52 Progetto: Edificio per Uffici Berke, Indianapolis
- 1950-56 Edificio per l'Architettura, la Pianificazione Urbana e il Design (Crown Hall), IIT
- 1951 Progetto: Stazione Televisiva, IIT
- 1951-52 Casa McCormick, Elmhurst, Illinois
- 1951-52 Progetto, Pi Lambda Phi Fraternity House, Bloomington, Indiana
- 1951-53 Carman Hall, residenza dei docenti, IIT
- 1951-53 Progetto: Appartamenti Jefferson Avenue 9000, Detroit
- 1951-53 Casa Morris Greenwald, Westport, Connecticut
- 1951-53 Appartamento di Herbert Greenwald, Lake Shore Drive 860
- 1951-53 Progetto: Appartamenti Riverside, Trenton, New Jersey
- 1952 Progetto: Edificio per l'Association of American Railroads Mechanical Engineering, IIT
- 1952-53 Edificio Commons, IIT
- 1952-53 Progetto: Teatro Nazionale, Mannheim
- 1952-53 Progetto: Edificio ad appartamenti Berke, Indianapolis
- 1952-55 Cunningham Hall e Bailey Hall, residenza dei docenti, IIT
- 1953 Progetto: Appartamenti al Lake Shore Drive 1300, Chicago
- 1953-54 Progetto: Convention Hall, Chicago
- 1953-56 Appartamenti al Lake Shore Drive 900-910 (noto anche come Esplanade 900), Chicago
- 1953-56 Appartamenti Commonwealth Promenade, Chicago
- 1953-56 Istituto per la Tecnologia dei Gas, Depositi, IIT
- 1954 Piano generale per il Museum of Fine Arts, Houston
- 1954 Cullinan Hall, Museum of Fine Arts, Houston (ampliamento della Brown Wing terminato nel 1974)
- 1954 Progetto: Edificio per l'Association of American Railroads Car Press, IIT
- 1954-57 Edificio per l'Ingegneria Elettrica e per la Fisica (Siegel Hall), IIT
- 1954-58 Seagram Building, New York
- 1955 Ristrutturazione dell'entrata occidentale, Gunsaulus Hall, IIT
- 1955 Progetto: Lubin Apartment Hotel, New York
- 1955-56 Piano di massima per il quartiere residenziale al Lafayette Park, Detroit

- 1955-57 Edificio per l'Association of American Railroads Laboratory, IIT  
 1955-57 Progetto: National Arts Club, New York  
 1956 Progetto: Risistemazione di Hyde Park, Chicago  
 1956 Progetto: Edificio Blue Cross-Blue Shield, Chicago  
 1956-58 Ampliamento dell'Edificio per la Ricerca sui Metalli, IIT  
 1956-58 Appartamenti Commonwealth Promenade, secondo ampliamento, Chicago  
 1956-58 Plastici con le sculture, Seagram Building Plaza, New York  
 1957 Progetto: Edificio per Uffici Bacardi, Santiago, Cuba  
 1957 Progetto: Consolato degli Stati Uniti, San Paolo, Brasile  
 1957 Appartamenti Quadrangles, Brooklyn  
 1957 Progetto: Edificio per Uffici Kaiser, Chicago  
 1957 Progetto: Edificio Commerciale, Pratt Institute, Brooklyn  
 1957 Progetto: Appartamenti Willoughby Walk, Pratt Institute  
 1957 Progetto: Edifici per Uffici sulla Michigan Avenue, Chicago  
 1957-58 Progetto: Edificio per La Ricerca Chimica, IIT  
 1957-58 Progetto: Quartiere per il Battery Park, New York  
 1957-59 Progetto Edificio per Uffici Seagram, Chicago  
 1957-61 Edificio per Uffici Bacardi, Città del Messico  
 1958 Progetto: Appartamenti Marina Site, San Francisco  
 1958 Appartamenti Pavilion e case basse, Lafayette Park, Detroit  
 1958 Progetto: Skid Row, Detroit  
 1958-60 Pavilion Apartments e Colonnade Apartments, Collonade Park, Newark  
 1959 Progetto: Appartamenti Brookfarm, Brookline, Massachusetts  
 1959 Progetto: Esposizione di Mies van der Rohe, v Biennale, San Paolo  
 1959 Progetto: Rockhill Center Development, Kansas City, Missouri  
 1959-64 Federal Center, Chicago  
 1960-61 Progetto: Museo Schaefer, Schweinfurt  
 1960-63 Progetto: Edificio Amministrativo Friedrich Krupp, Essen  
 1960-63 One Charles Center, Baltimora  
 1960-63 Appartamenti Lakeview 2400, Chicago  
 1960-63 Edificio ad appartamenti Lafayette Towers, Detroit  
 1960-63 Home Federal Savings and Loan Association of Des Moines, Des Moines, Iowa  
 1960-63 Progetto: Centro Commerciale Millbrook, Newark  
 1961 Progetto: Mountain Place, Montreal  
 1962 Progetto: Pavilion Recreation Area, Detroit  
 1962-65 Meredith Memorial Hall, Drake University, Des Moines  
 1962-65 Science Center, Duquesne University, Pittsburgh  
 1962-65 Edificio Amministrativo del Servizio Sociale, University of Chicago  
 1962-65 Edificio ad appartamenti Highfield House, Baltimora  
 1962-67 Nuova Galleria Nazionale, Berlino  
 1963 Torri Lafayette, Lafayette Park, Detroit  
 1963-69 Dominion Centre, Toronto  
 1964-66 Progetto: Foster City Apartment Development, San Mateo, California  
 1964-68 Westmount Square, Montreal  
 1965-68 Martin Luther King Memorial Library, Washington, D.C.  
 1965-74 Brown Wing, Museum of Fine Arts, Houston

- 1966 Piano di massima, Church Street South Redevelopment, New Haven, Connecticut  
1966 Progetto: K - 4 School, New Haven  
1966-69 Edificio alto ad appartamenti n. 1, Nuns' Island, Montreal  
1966-69 Edificio per Uffici Regionale dell'IBM, Chicago  
1967 Progetto: Mansion House Square e Torre per Uffici, Londra  
1967-69 Progetto: King Broadcasting Studios, Seattle  
1967-69 East Wacker Drive, Illinois Central Air Rights Development, Chicago



MIES VAN DER ROHE



## Aquisgrana: la giovinezza nella Germania imperiale 1886-1905

Nel 1905 Mies van der Rohe, allora Ludwig Mies, prese un treno a Aquisgrana, la sua città natale, e si diresse a Berlino per non tornare mai più. Aveva diciannove anni, era poco abituato a lunghi viaggi in treno, e ancor meno era preparato a una destinazione così eccezionale qual era la capitale dell'Impero Tedesco. A soli cinquanta chilometri da Aquisgrana fu colto da un'acuta nausea, che diminuì solo di poco alla prima fermata, Colonia. «Alle 8 e 15 circa», egli ricordava più tardi, «il treno ripartì, e alle 8 e 16 aprivo il finestrino, mi sporgevo e vomitavo»<sup>1</sup>. La sua angoscia durò fino a quando, dopo ore, sentì sotto i piedi la solida terra di Berlino, ma non appena salì su un taxi per recarsi nel sobborgo di Rixdorf<sup>2</sup> riprese di nuovo a vomitare.

Scese dalla macchina, si sedette sul bordo di un marciapiede, e aspettò che gli tornasse l'equilibrio. Poi si issò su un tram e resistette abbastanza a lungo, quanto bastava per raggiungere l'ufficio municipale di architettura a Rixdorf, dove gli era stato promesso un posto come assistente di studio.

Così avvenne l'ingresso, certo non spettacolare, di Mies nella grande metropoli di Berlino, nella professione, nel mondo. Fra questo giorno dei suoi anni giovanili e il momento in cui il riconoscimento internazionale sarebbe diventato un'abitudine quotidiana, dovevano passare interi decenni. Avrebbe così visto il potere e il crollo finale dell'impero, l'instaurazione e il fallimento della successiva repubblica, l'ascesa e la caduta ancor più rovinosa del Reich che, secondo affermazioni di Adolf Hitler, avrebbe dovuto durare mille anni. Costretto alla fine ad abbandonare la patria per emigrare nel paese che doveva devastarla, in tutti e due i paesi—la Germania e gli Stati Uniti—egli avrebbe trasformato l'architettura a tal punto che, al momento della sua morte avvenuta nel 1969, ogni grande città del mondo occidentale ne avrebbe recato l'impronta.

Ma in quel momento, nel 1905, impaziente di respirare l'aria del nuovo secolo in uno degli ambienti più stimolanti, aveva tutte le ragioni di sopportare il disagio fisico, che sarebbe stato di breve durata. Tutto quello che sapeva della vita, lo aveva appreso a Aquisgrana, una città di provincia destinata a rimanere tale. In modo analogo la sua famiglia modesta, borghese, devotamente cattolica secondo la tradizione renana, di vedute limitate, era destinata a non mutare affatto. Egli avrebbe potuto trascorrere la stessa vita, se non fosse stato per quel suo talento che si manifestò fin dalla prima adolescenza e che diventò sempre più imperioso man mano che si avvicinava all'età virile, stimolando alla fine l'ambizione di raggiungere orizzonti che andavano ben al di là del focolare domestico.

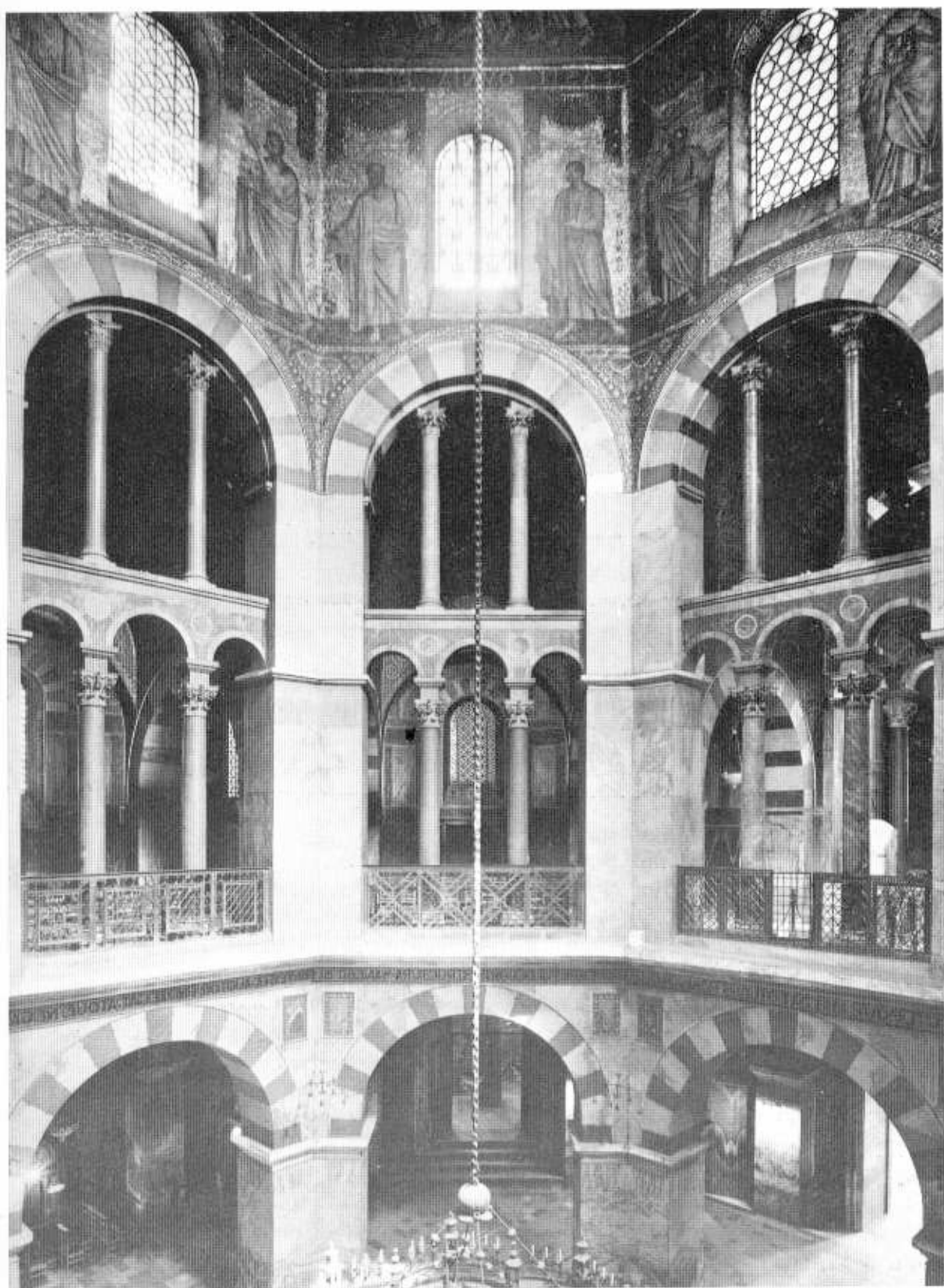
Conosciamo il periodo della sua giovinezza soltanto attraverso scarsissime testimonianze. Non ci restano lettere personali di un qualche rilievo, né diari, ma soltanto pochi ricordi di conoscenti. Mies, sia da giovane che da vecchio, non ebbe mai la passione di scrivere. Esistono invece numerose interviste, di cui la migliore è quella del nipote Dirk Lohan fatta nel 1968, un anno prima che il vecchio morisse<sup>3</sup>. Persino in questa conversazione, egli tendeva all'inizio a sottrarsi al racconto autobiografico («Roba da collegiali!»), sebbene non appena Lohan lo lasciò parlare liberamente lo fece con una certa loquacità. Non parlò mai molto a lungo: gran parte di quel che possiamo ricostruire della prima parte della sua vita personale, è frutto di deduzione.

Tuttavia qualche informazione ci viene dalla stessa città di Aquisgrana. Se ai tempi di Mies questa era soltanto una cittadina di provincia, aveva però conosciuto un passato glorioso, ormai concluso da lungo tempo ma ricordato con orgoglio da tutti i giovani locali della sua generazione. Alla fine dell'VIII secolo Carlo Magno ne aveva fatto la capitale del suo impero, il primo grande stato unitario dell'Europa del Nord, che si estendeva dai Pirenei alla Sassonia, dal Mare del Nord a Roma. Gli studiosi legati alla corte carolingia con le loro energie intellettuali furono gli artefici della prima grande rinascita, nel mondo occidentale, dello spirito classico che, com'è noto, era morto con il crollo dell'Impero Romano. L'identificazione personale operata da Carlo Magno con gli imperatori romani, unitamente alla sua appassionata ammirazione per l'eredità culturale romana—e la decisiva alleanza col papa—furono il germe del Medioevo e, alla fine, della nascita del Rinascimento.

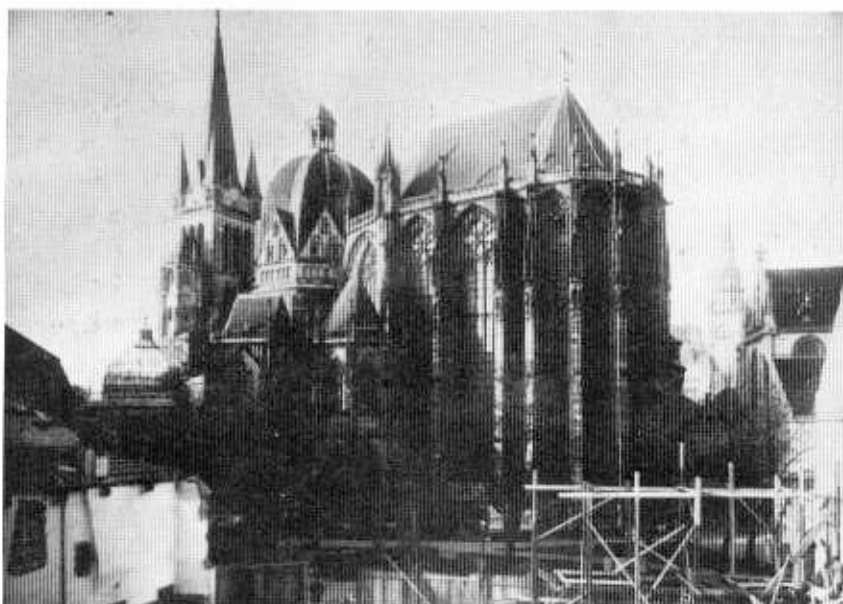
Ad Aquisgrana aveva sede il suo palazzo, di cui non restano tracce. All'origine questo si trovava al di là di una corte su cui affaccia anche la splendida cappella con cupola che sopravvive ancora oggi, opera di un altro grande architetto, Odo di Metz, che la costruì sull'esempio della chiesa bizantina di San Vitale a Ravenna. Era la costruzione più raffinata dell'Europa del Nord a quei tempi e servì da sala per l'incoronazione dei re tedeschi dal X al XVI secolo.

Da ragazzo Mies frequentava la cappella e, da adulto, la ricordava in modo penetrante. Quando ne parlava, affermava che l'impressione che ne aveva avuto aveva suscitato in lui quelle associazioni con il concetto di «spazio universale» che avrebbe esplorato nei suoi progetti della maturità.

Egli ricordava quando stando in piedi vicino, o talvolta dietro, i possenti pilastri, che separavano l'area ottagonale sotto la cupola della cappella dalle navate, aveva la sensazione che «si poteva cogliere tutto ciò che accadeva. L'intero spazio era unitario, reso vivo in ogni punto dallo spettacolo della cerimonia, dai suoi suoni e persino dal suo odore»<sup>4</sup>. Così dicendo, sembra che Mies vedesse la cappella più attraverso l'ottica della sua architettura che con l'occhio inesperto di allora, dato che l'interno non è così indifferenziato quanto egli vuol far credere. Tuttavia la peculiarità del suo ricordo può essere interpretata come un segno dell'influenza che l'edificio venerabile esercitava su di lui. L'immagine della sua struttura non era meno vivida nel suo ricordo. Nelle interviste concesse in là negli anni, ricordava sempre le volte in cui, ancora adolescente, accompagnava la madre alla messa del mattino, che si teneva nella cappella. Lì, raccontava, si sedeva in rapito silenzio, paralizzato dalla scala e dalla potenza delle «grandi pietre» che costituiscono le colonne e gli archi dell'edificio. Oggi la cattedrale di Aquisgrana, di cui la cappella è solo una parte, appare quasi uguale a quella della giovinezza di Mies, tanto che si può facilmente immaginare l'intensità con la quale il figlio di uno scalpellino, i cui bambini erano soliti lavorare nel cortile di casa, dovette studiare il vivace assortimento dei materiali che compongono l'intero complesso ecclesiastico. Dove all'origine c'era l'atrio della cappella di Carlo Magno, per esempio, ora c'è una corte a ciottoli circondata, come ai tempi di Mies, da case alte tre piani, modeste ma incantevoli, che risentono della vicinanza con la Francia. Qui si trovano il tesoro della cattedrale, gli uffici amministrativi e le abitazioni dei religiosi. Le case sono per la maggior parte in pietra calcarea al primo piano, mattoni e cemento inglese al secondo, e tetti a mansarda in ardesia al terzo. Si può accedere alla corte sia da ovest,



1. Interno della Cappella Palatina, Aquisgrana, 800 circa (M. Jeiter)



2. Cattedrale e Münsterplatz,  
Aquisgrana, 1910 circa  
(Stadtarchiv Aachen)

attraverso una guardiola romanica coperta da un tetto barocco, sia da est dove, dall'altro lato della Münsterplatz, c'è un fondale di piccole case urbane, così differenti nei materiali, negli stili e nella decorazione quanto la chiesa stessa è un miscuglio di stili diversi. La cappella termina, sul lato orientale, in un coro gotico del XV secolo delimitato da una vera e propria parete di vetro, e sormontato da un intreccio di volte a crociera. Questo suggerisce possibili associazioni con l'apertura e la trasparenza delle opere tarde di Mies.

Al di là della Münsterplatz, nella parte più vecchia della città, l'Aquisgrana di Mies era un dedalo di viuzze affiancate da case medievali dalle semplici facciate generalmente in mattoni, intimamente legate alla tradizione olandese e belga, paesi i cui confini corrono ad una distanza percorribile a piedi dai limiti urbani di Aquisgrana. Mies descriveva queste costruzioni anonime e locali con affetto commosso: «Per lo più molto semplici, ma molto chiare... non appartengono a nessuna epoca... erano lì da migliaia di anni ed erano ancora commoventi... Tutti i grandi stili passavano, ma loro restavano... esse erano *realmente costruite*»<sup>5</sup>.

Questo è un tipico modo di sentire di Mies, così come abbiamo appreso a conoscerlo dalle dichiarazioni pubbliche che ci ha lasciato: l'affermazione esplicita di chiarezza e generalità nella progettazione e nella costruzione di edifici, specialmente sulla lunga durata, nonché l'implicita negazione della personalità, di uno «stile» manierato o di qualsiasi espressione effimera.

Eppure, come abbiamo sottolineato, c'era più varietà che unitarietà nell'architettura della cattedrale sulla Münsterplatz; c'era molto più «stile» che chiarezza, più trasformazioni clamorose che permanenze nell'Aquisgrana della giovinezza di Mies, in modo particolare nella parte di città che frequentava probabilmente più spesso e più regolarmente che non la cappella e i suoi dintorni<sup>6</sup>. Questa parte della sua esperienza e ciò che egli apprese da essa sono altrettanto importanti, dal nostro punto di vista, che la lezione della cupola senza tempo.

Qualcosa egli apprese anche dalla nuova Aquisgrana, anche se siamo propensi a credere che ciò assunse la forma di un'antipatia viscerale nei confronti degli eccessi decorativi storicisti, una delle caratteristiche principali dell'architettura tedesca negli ultimi decenni del XIX secolo. Mies era nato il 27 marzo del 1886, al n. 29 della Steinkaulstrasse. Sebbene la sua famiglia si fosse più volte trasferita nel corso della sua prima infanzia, essa rimase poi nella stessa zona fino a quando Mies ebbe quindici anni: è quindi ragionevole supporre che egli vide la ricostruzione, negli anni Novanta,

delle straordinarie facciate lungo la Oppenhoffallee, un chilometro più a sud. La Oppenhoffallee, prima Kaiserallee, era, e tuttora è, il viale residenziale più elegante di Aquisgrana, e in tutta la Germania non esiste un esempio più compiuto di decorazione architettonica guglielmina, nella fase di massima ostentazione. Le strade consistono di case allineate, ognuna delle quali vanta un *piano nobile* che guarda il mondo da un generoso *bay-window*. A parte questa caratteristica comune e l'ampiezza dell'affaccio con tre finestre, tipico di Aquisgrana, le case presentano un'orgia di decorazioni in facciata: cornici multiple, colonne, pilastri e timpani; festoni, mensole, volute e *oeils-de-boeuf*; teste di leoni, di guerrieri e di giganti; figure nude e cavalieri di dimensioni reali—tutti policromi—che sporgono sul fronte delle case, di cui la maggior parte sono neobarocche, non poche sono gotiche, ed altre selvaggiamente miste fin dall'origine.

2 L'edilizia della fine del secolo XIX era caratterizzata in tutto il mondo occidentale da un'analogia millanteria imperialista nelle forme decorative, sebbene questo fenomeno sembra aver raggiunto in Germania, più che in altri paesi, una maggior confusione ed eccessi più magniloquenti. Numerosi fattori rendono conto di ciò. All'epoca della nascita di Mies, il paese era stato appena investito da un sentimento di identità nazionale e di potere militare, a seguito dell'unificazione politica e della vittoria riportata sulla Francia nei primi anni Settanta. L'orgoglio e la fiducia nazionali aumentarono di intensità nel corso degli anni Ottanta e Novanta e, insieme a questi, crebbe anche l'ambizione, favorita dallo sviluppo veloce, quasi esplosivo dell'industrializzazione tedesca. La vistosità della prima architettura guglielmina divenne così un sintomo dell'orgoglio nazionale e delle grandi speranze borghesi che, nell'atmosfera surriscaldata dell'ultimo quarto del secolo, sfociarono impetuosamente in un'estetica e in un simbolismo per così dire incontrollabili.

Aquisgrana costituiva un terreno fertile per simili fanfaronate. Era una città ricca, persino rispetto agli standard tedeschi del XIX secolo, con molti più milionari di quanto i suoi stessi abitanti avrebbero supposto. (Uno di questi arrivò al punto di equipaggiare di sua tasca l'intero corpo municipale dei vigili del fuoco.) Nel frattempo la città cresceva a un ritmo senza precedenti. Nel 1825 Aquisgrana aveva una popolazione di 35.428 abitanti. Nel 1905 era salita a 151.971 abitanti, un incremento di più del 400 per cento, che raggiunse il culmine proprio nei due decenni in cui Mies vi risiedette, che coincisero con la massima prosperità economica della città. Mentre Aquisgrana continuava a godere del turismo che era stato attratto, fin dai tempi dei Romani, dalle sorgenti solforose dell'Elisebrunnen, essa vedeva anche la crescita lampo dell'industria moderna. Tradizionalmente nota come centro tessile, la città sfruttava inoltre i vasti giacimenti di carbone delle regioni circostanti, acquisite con la guerra franco-prussiana. Intorno agli anni Novanta, la più grande e la più attrezzata acciaieria della Germania, la Rothe Erde, impiegava da 4000 a 5000 abitanti di Aquisgrana.

Questa attività frenetica si ripercuoteva anche in una proliferazione di istituti. L'Istituto Tecnico (*Technische Hochschule*) veniva fondato nel 1870, e si guadagnava rapidamente la reputazione della scuola di architettura più insigne e più tradizionalista della Germania Nord-occidentale. Mies avrebbe studiato lì, se la sua famiglia avesse potuto o voluto mandarlo. Le scuole spuntarono come funghi: diciotto *Volksschulen* furono costruite fra il 1880 e il 1900, altre undici prima dello scoppio della prima guerra mondiale. Oltre queste scuole, c'era tutta una gamma di altri istituti specializzati: le scuole professionali (*Gewerbeschule*), la Scuola Scientifica Secondaria (*Oberrealschule*), nonché accademie (*Gymnasien*) destinate vuoi a studi scientifici vuoi umanistici. La sede centrale delle poste veniva terminata nel 1898 in stile neoromanico, con un portale affiancato da una coppia di pompose statue, di grandezza maggiore del naturale, del Kaiser Guglielmo I e di Carlo Magno. Sette anni più tardi veniva inaugurata la nuova stazione ferroviaria, e il suo Jugendstil rifletteva l'ultimo grido in fatto di stili alla svolta del secolo. Nel frattempo, nel 1892, il sistema tranviario municipale

era stato elettrificato, mentre spettacoli cinematografici venivano presentati al Kurhaus dal 1896. Il municipio del XV secolo, un edificio smisurato, costruito sulle fondamenta del palazzo di Carlo Magno, gravemente danneggiato da un incendio nel 1883, veniva riprogettato tre anni dopo e ricostruito entro il 1902, con le sue due superbe torri restaurate—o meglio gonfiate—a quella scala beligerante e maestosa prediletta dall'epoca guglielmina.

Aquisgrana era una città di provincia di affermato successo in questo periodo di ascesa, una città da un lato abbastanza grande per darsi arie consone ai valori del tempo, e dall'altro abbastanza piccola da accettare il suo ruolo all'interno del più vasto contesto nazionale, cioè da essere allo stesso tempo tipica e conservatrice, e da non aspirare affatto a un'innovazione né culturale né politica. Per chiunque nutrisse quel tipo di ambizione che il suo talento per l'architettura aveva risvegliato in Mies, al momento in cui prese il treno per Berlino, era una città perfetta per imparare ad apprezzare i vantaggi generali di una ascesa sociale, ma anche per riconoscere che i propri obiettivi personali dovevano essere perseguiti altrove.

Ciò che noi conosciamo della vita e dell'ambiente familiare di Mies conferma più che smentire queste congetture, sebbene niente sembri incoraggiare la crescita di una sensibilità artistica eccezionale. Per quanto lontano si possa risalire con i documenti—la fine del XVIII secolo—la sua famiglia, da entrambi i rami, era cattolica, di quel ceppo tedesco che viveva nei pressi del *Dreiländereck*, l'«angolo dei tre paesi» dove si incontrano Olanda, Belgio e Germania e dove le loro rispettive culture si combinano<sup>7</sup>. Il fatto che il padre di Ludwig, Michael Mies, fosse il primo della famiglia ad essere nato ad Aquisgrana città (il 29 marzo 1851) fa pensare che, a sua volta, suo padre, Jacob, registrato in un primo tempo nell'indirizzo di Aquisgrana del 1855 come marmista nato a Blan-

3. *Kapuzinergaben* con l'Ufficio Postale centrale a destra, 1910 circa (Stadtarchiv Aachen)







4. *Municipio Aquisgrana, 1903 circa (Stadtarchiv Aachen)*

kenheim nell'Eifel, si fosse poi trasferito, il 12 ottobre 1814, in città sulla spinta dell'urbanizzazione verificatasi nel secondo terzo del XIX secolo. Amalie Rohe, che sposò Michael Mies il 21 ottobre 1876 (il giorno in cui Jacob compiva sessantadue anni), era più vecchia del marito quasi di otto anni, essendo nata il 18 aprile 1843 a Monschau, una pittoresca cittadina a sud di Aquisgrana.

Negli anni Settanta, Jacob Mies mandava avanti insieme al figlio Carl, fratello maggiore di Michael, un'impresa di «commercio e di lavorazione del marmo», situata al 116 di Adalbertstrasse. Michael, che si era associato più tardi, è menzionato nell'indirizzario già nel 1875, come «marmista». Il suo nome non riappare più fino all'edizione del 1880. Nel frattempo, dal matrimonio con Amalie era nato, il 13 ottobre 1877, un figlio maschio, Ewald Philip, cioè lo *Stammbalter* («colui che assicura la discendenza»), il primogenito ed erede, una designazione di notevole importanza familiare nella Germania del XIX secolo.

Michael e Amalie vivevano ora al n. 29 della Steinkaulstrasse, dove vennero al mondo gli altri quattro figli: Carl Michael, il secondogenito nato il 18 maggio 1879, che morì all'età di due anni, il 9 novembre 1881, molto probabilmente durante l'epidemia di vaiolo che infierì a Aquisgrana quell'anno e parte dell'anno seguente; Anna Marie Elisabeth, nata il 16 settembre 1881; Maria Johanna Sophie, nata il 30 dicembre 1883, e il più giovane di tutti, Maria Ludwig Michael, che assunse il nome di Ludwig Mies van der Rohe soltanto dopo la prima guerra mondiale—per ragioni professionali—facendo ricorso all'artificio di unire il cognome del padre a quello della madre con un «van der» di sua invenzione.

La Steinkaulstrasse si trova a est, all'esterno dei confini costituiti dalla seconda vecchia cinta muraria di Aquisgrana (ora sostituita da una strada), non lontano dall'Adalbertsteinweg (prima Adalbertstrasse) dove Michael, che compare nell'elenco cittadino già nel 1883 come capomastro, e Carl, con la qualifica di scultore, avevano sostituito il padre nella direzione degli affari di famiglia, dopo la sua morte avvenuta attorno al 1888. Questo quartiere era la parte di Aquisgrana che subì la crescita più rapida negli anni Ottanta e Novanta. Qui gli affitti erano molto bassi. Inoltre il quartiere si trovava vicino al cimitero della città, un fattore importante per qualsiasi «commercio di marmi» che si riferisse alle lapidi funerarie.



5. Studio del sindaco nel Municipio, Aquisgrana, 1900 circa (Stadtarchiv Aachen)

Ben presto la famiglia di Mies non si limitò più ai monumenti funebri; durante gli anni Ottanta la sua attività rispecchiava la generale dirompente prosperità di Aquisgrana: la maggior produzione dei Mies riguardava le cappe dei camini—un elemento ricorrente nei caminetti dell'epoca—spesso scolpite nel ridondante stile neobarocco preferito dalla borghesia. I Mies se la cavavano abbastanza bene perché il lavoro era distribuito fra Michael, che dirigeva il laboratorio, e Carl, che si occupava delle vendite e viaggiava spesso alla volta di Parigi, spingendosi di tanto in tanto fino alle cave di marmo del Nord-Africa. Mies van der Rohe, che era un bambino all'epoca in cui l'atelier era più fiorente, ricordava che il vecchio Jacob, per un certo periodo, «controllava tutta la zona dal Reno a Bruxelles»<sup>8</sup>. Fu quello il momento in cui la famiglia si avvicinò maggiormente a una possibile ascesa sociale, passando dalla classe artigianale a quella imprenditoriale. Gli affari calarono però durante gli anni Novanta. Carl morì fra il 1891 e il 1893; inoltre, le stufe in ghisa alimentate a carbone sostituivano sempre più i camini e le loro cappe, che avevano un rendimento minore. Nel 1893 erano stati aperti due nuovi cimiteri nella zona occidentale della città, cosa che spinse Michael ad aprire lì una succursale nel 1895 e ad accontentarsi, evidentemente, di scolpire soprattutto pietre tombali. Nel 1901, Michael e il figlio primogenito di ventiquattro anni, Ewald, entrambi con la qualifica ufficiale di capomastro, avevano trasferito sia la residenza della famiglia che lo studio in Vaelserstrasse, la strada che portava in Olanda.

A quell'epoca il giovane Mies aveva quindici anni. Egli era nato proprio nel momento in cui la nazione, la città e la famiglia attraversavano una fase propizia, che nella sua casa durò abbastanza



6. I genitori di Mies, Michael Mies e Amalie, nata Rohe nel 1921 (Collezione privata)

a lungo perché egli se ne ricordasse e ne restasse influenzato; sebbene rievocasse con maggior consapevolezza le ristrettezze dei genitori negli anni Novanta e nei successivi. In breve, Mies concepiva la posizione della famiglia all'interno della società come appartenente alla classe media—e più precisamente alla classe artigianale media—con quanto di preindustriale il termine implicava, sottolineando il fatto che i figli di Michael Mies si sentivano più a loro agio in un ambiente fatto di cose più che di idee, di produzione di oggetti più che di commercio. Dopo tutto, era stato lo zio Carl ad occuparsi delle vendite nei movimentati anni Ottanta. Il padre Michael era sempre stato pienamente soddisfatto degli strumenti del mestiere, un atteggiamento che evidentemente aveva comunicato così bene che l'amore di Mies per i materiali, che pervaderà tutta la sua vita, e la cura nella loro resa fino al dettaglio si può dire siano dovuti agli esempi appresi a casa.

L'intervista del 1968, fatta da Dirk Lohan, anche lui architetto, è la fonte principale di ciò che conosciamo delle prime esperienze di Mies relative al suo destino professionale:

LOHAN: Quando eri molto giovane eri obbligato ad aiutare nell'atelier familiare?

MIES: Lo facevo per il gusto di farlo. E comunque soltanto in periodo di vacanza. Mi ricordo in modo particolare di quelle per il giorno dei Santi, quando moltissima gente voleva nuovi monumenti per le tombe. Tutta la nostra famiglia ci dava dentro. Io facevo le iscrizioni sulla pietra, mio fratello le sculture, e le mie sorelle davano il tocco finale, le foglie d'oro e simili. Non penso che noi contribuissimo poi molto al processo di lavorazione, ma probabilmente lo rendevamo migliore.

Mies dipingeva suo padre come un artigiano riluttante a far la parte dell'uomo d'affari, ma che alla fine si scontrava inevitabilmente con i valori in trasformazione di tempi anch'essi in via di trasformazione: «Quanto agli aspetti economici della speculazione capitalista, egli non capiva nulla. 'Per far questo', era solito dire al cliente, 'ho bisogno di tre settimane. Le costerà tot, da pagare al momento della consegna.' Questo era il modo di fare dell'artigiano, non del commerciante. Qui non c'era spazio per un atteggiamento flessibile, che prendesse in considerazione profitti a lungo termine rispetto a guadagni a breve termine per puntellare gli affari in tempi difficili». In una delle ultime visite a casa, dopo il suo trasferimento a Berlino, egli assistette a una discussione del giovane Ewald con il vecchio Michael. «Mio fratello diceva: 'Guarda, potremmo produrre questa o quella decorazione senza tutta questa fatica, specialmente se verranno poste in alto su un edificio, dove nessuno può osservarle da vicino.' Mio padre non ne voleva sapere. 'Tu non sei più uno scalpellino!' diceva. 'Conosci il pinnacolo che corona la guglia della cattedrale di Colonia? Certo, non puoi arrampicarti fin là per guardartelo bene, eppure è scolpito come se tu potessi farlo. È stato fatto per Dio'».

Tuttavia, nonostante la venerazione di Mies per la tradizione, difficilmente avrebbe potuto vivere chiuso nel passato; a impedirglielo ci avrebbero pensato la rivoluzione industriale e il nuovo impero del Kaiser. Una volta superato il sistema corporativo, l'apprendistato professionale si era sempre più svolto nelle scuole che tendevano ad affiancare la teoria alle regole basate sull'esperienza, cioè l'istruzione all'addestramento. Ludwig, all'età di dieci anni, fu inviato dalla scuola elementare pubblica a quella arcivescovile, un'iniziativa, che Mies ne fosse cosciente o no, destinata a rompere il legame del ragazzo con la tradizione familiare.

La scuola arcivescovile, il cui piano di studio comprendeva l'insegnamento del latino e della religione cattolica, era considerata di livello più alto rispetto alla scuola elementare pubblica, e di conseguenza più idonea a garantire agli studenti un ulteriore passo avanti, cioè il passaggio al *Gymnasium*, se essi aspiravano ad un'istruzione superiore, o alla *Gewerbeschule*, se la loro aspirazione si limitava alla padronanza di un mestiere. Monsignor Erich Stephany, direttore degli archivi della cattedrale di Aquisgrana, ha avanzato l'ipotesi che Michael avesse in mente per Ludwig quest'ultima, radicato com'era nella convinzione che il *Gymnasium* fosse troppo ambizioso per il figlio di uno scalpellino, mentre la *Gewerbeschule* costituiva un'alternativa rispettabile, se non addirittura ottimale, specialmente se il figlio non solo non era lo *Stammhalter*, ma neanche era sicuro di entrare negli affari di famiglia. La scuola arcivescovile faceva pagare una piccola quota, di cui Michael probabilmente poteva disporre per la durata della frequenza di Mies<sup>9</sup>.

La sua permanenza lì durò tre anni, dal 1896 al 1899. Non si sa se fosse un bravo studente o meno, dal momento che i registri della scuola furono distrutti durante la seconda guerra mondiale. Possiamo tuttavia supporre che, essendo iscritto a una scuola che godeva di una solida reputazione in tutta la Renania, possedesse un'intelligenza superiore alla media. Altrettanto incerto è quanto

avesse imparato, sebbene una volta, al suo intervistatore Peter Blake, Mies disse che non era «molto bravo», volendo intendere che fin dall'inizio la sua inclinazione naturale era più pratica che intellettuale<sup>10</sup>. Stephany è sicuro che né lo studio della religione né la conoscenza del latino gli fecero conoscere quei due filosofi, Sant'Agostino e San Tommaso d'Aquino, che Mies citava spesso nella maturità e che associava alla sua educazione cattolica. Probabilmente non aveva mai letto neanche Cesare.

Il suo incontro effettivo con la filosofia avvenne più tardi. A tredici anni probabilmente avrebbe potuto concludere la sua istruzione scolastica, se suo padre non avesse più voluto mandarlo a scuola. Ma le cose non andarono esattamente così. Secondo le ipotesi di Stephany, Michael fece continuare gli studi a Mies—come aveva fatto con Ewald prima di lui—ma lo inviò alla *Gewerbeschule*, non al *Gymnasium*. I due ragazzi trascorsero lì non più di due anni poiché il padre aveva chiesto e ottenuto una borsa di studio per ognuno di loro. Così facendo, egli esprimeva la sua fiducia in una istruzione adeguata alle limitate condizioni economiche e alla storia della famiglia, mentre i figli, a loro volta, fornivano le prime chiare indicazioni, giunte fino a noi, di essere molto dotati, ognuno a suo modo. Diversamente, se Michael avesse richiesto un'assistenza economica soltanto sulla base della pura necessità, è certo che la scuola, in quei tempi preugualitari, non gliela avrebbe concessa.

Se si tiene conto che gli fu assegnata una borsa di studio e che non la perse, possiamo dedurre che Ludwig si comportò con onore nella scuola professionale. Ancora una volta, sono andate perse le testimonianze. La figlia Georgia ammette di non ricordare con precisione se gli fosse stata affidata un'intera sezione, vale a dire una mostra personale all'interno di un'esposizione collettiva per presentare, come era la regola, i lavori scolastici in occasione del diploma professionale<sup>11</sup>.

Conosciamo con maggiore esattezza che cosa studiò lì, e cioè chimica, fisica, algebra, geometria, trigonometria, storia, economia, geografia, tedesco, inglese, disegno tecnico e disegno dal vero, nonché attività di laboratorio. A questo Mies stesso aggiungeva:

«La scuola professionale era ben diversa dalla scuola artigianale (*Handwerkschule*). Infatti offriva un corso di due anni che, una volta diplomati, avrebbe permesso di trovare un impiego in un ufficio o in laboratorio. Una grande importanza era attribuita al disegno, che tutti dovevano conoscere. Capite, il piano di studio non era frutto di un programma fondato sulla teoria. Si basava piuttosto sull'esperienza, su quella gamma di cose che gli artigiani dovevano usare nella realtà».

Egli aggiungeva che a Aquisgrana c'erano anche altre scuole tecniche di «livello superiore», con curricula di quattro anni, quali ad esempio le scuole di meccanica e di edilizia. Citava inoltre la *Hochschule*, il cui programma era il più teorico di tutti, ma il suo cuore stava dalla parte di chi aveva un'istruzione pratica: «Questi erano perfetti nei loro abiti da lavoro. Preferivo di molto trattare con loro che non con chiunque altro proveniente dalla *Hochschule*. Infatti erano in grado di disegnare con perizia—per esempio la struttura di un tetto, perfetta fin nei particolari. Tutto quel che serviva sul lavoro: questo lo avevano imparato magistralmente»<sup>12</sup>.

Mies aveva ottantadue anni quando pronunciava queste parole, quindi aveva da lungo tempo razionalizzato la sua istruzione. Il fatto che egli non fu mai iscritto alla *Hochschule* di Aquisgrana contribuisce a spiegare, da una parte, la sua insofferenza verso i Beaux-Arts, dall'altra la sua affinità con una formazione architettonica basata sui fatti elementari della costruzione. Se aveva una scarsa istruzione formale, si era tuttavia fatto la sua faticosa esperienza, ed apprezzava profondamente il periodo che passò a lavorare sulle impalcature dopo la scuola professionale. Assunto a quindici anni, egli lavorò per un anno come apprendista presso i cantieri di un'impresa edilizia locale e successivamente, per quattro anni, come disegnatore in numerosi atelier e laboratori di Aquisgrana.

Rivolgendosi a Lohan ricordava con precisione il modo in cui si costruivano le case all'epoca della sua gioventù:

«Qualcuno scavava le fondamenta e stendeva il letto di malta. Spegneva la calce e la colava. Poi venivano i mattoni. Era a questo punto che noi intervenivamo. Non avevamo il calcestruzzo, almeno non per le fondamenta di queste case, che erano in mattoni, dapprima a secco, poi con malta. Dovevamo prepararci la nostra malta e trasportarla a spalla su tavole semicilindriche. Su queste trasportavamo anche mattoni e pietre, servendoci di una mano per tenere saldamente l'asse, e dell'altra per salire sulla scala a pioli. Chi riusciva a trasportare una maggiore quantità di materiale era il gallo della Checca.

Una volta giunti al muro, qui veniva il bello. Imparammo a lavorare lentamente, non come fanno gli animali selvaggi che si stancano dopo un quarto d'ora, bensì con calma, per ore ed ore. Se eri veramente esperto, sapevi come fare gli angoli, un lavoro molto complicato. Generalmente posavamo i mattoni su un letto di cemento e ogni tanto facevamo degli errori. Il caposquadra spesso lasciava correre e tirava avanti. A quel punto il muro in qualche modo era fatto, allora egli avrebbe detto: 'Benissimo, è sbagliato. Tirate giù tutto!' Alla fine, quando avevamo finito, comparivano i carpentieri e noi venivamo spostati a un lavoro di importanza vitale che consisteva nel portare l'acqua per il caffè degli operai.

Avevamo dei piccoli recipienti e compravamo l'acqua bollente per due soldi. Poi mettevamo il caffè in polvere nei boccali, ci versavamo sopra l'acqua e lo portavamo agli operai. Potevamo anche comprare della salsiccia o del formaggio per cinque soldi. Il formaggio era il massimo. Il pane ce lo portavamo da casa. La grappa veniva dopo. Alla fine della settimana, quando la gente veniva pagata, allora era il momento di avere la grappa, moltissima grappa, cinque soldi al bicchierino».

Chiaramente Mies era figlio di un sistema autoritario di educazione e di addestramento e le abitudini apprese gli restarono per tutta la vita. Gli studenti cui insegnò decenni più tardi al Bauhaus e a Chicago riconoscevano nei suoi ricordi la critica diretta, non elaborata: «Perché non ci provi di nuovo?» Venivano a contatto col suo amore duraturo per il mattone, con la sua attrazione per l'antico problema costruttivo di come risvoltare l'angolo, con il piacere che egli provava nella solitudine e nel procedere lentamente, e la consolazione che trovava nel confortante bicchiere.

Secondo il suo racconto a Lohan, a quasi sedici anni non aveva ancora incassato alcuna paga giornaliera per il suo lavoro. Era giunto il momento, a parere del padre, di dichiarare finita l'istruzione formale del ragazzo, almeno per la parte a carico della famiglia. Così Ludwig chiese al direttore dei lavori di una casa ad appartamenti dove stava lavorando se poteva essere messo a salario.

«Naturalmente il capo disse di no. Mi aveva avuto per un anno gratis: perché ora avrebbe dovuto darmi del denaro?

Per combinazione avevo un amico, un compagno di scuola che conosceva un tale in città che aveva bisogno di un disegnatore. Io sapevo disegnare: l'avevo imparato a scuola. Ed ero abile nelle iscrizioni, con alle spalle tutto quel lavoro sulle pietre tombali. Così decisi di diventare disegnatore in una fabbrica di stucchi gestita da una persona di nome Max Fischer.

Otteni l'impiego, ma mi misero in un ufficio, non nell'atelier; qui il mio compito era quello di tenere la contabilità, leccare i francobolli, e prendere la bici per portare la paga agli operai di cantiere. Questo lavoro lo feci per almeno sei mesi.

In quel momento il disegnatore capo venne chiamato per il servizio militare, e così ottenni la promozione a disegnatore. Se prima pensavo di saper disegnare, fu solo allora che imparai davvero.

Avevamo enormi tavoli da disegno che andavano da pavimento a soffitto, in posizione verticale contro il muro. Non ci si poteva appoggiare, ma si doveva stare in piedi di fronte ad essi e si doveva disegnare non spostando la sola mano, ma facendo ruotare tutto il braccio. Facevamo disegni della dimensione di un quarto di soffitto che poi inviavamo ai costruttori di plastici. Feci questo lavoro, tutti i giorni, per due anni. Anche ora sono in grado di disegnare cartigli a occhi chiusi.

LOHAN. Lavoravate servendovi di tutti gli stili?

MIES. Tutti gli stili storici più il moderno. Tutte le decorazioni possibili e immaginabili.

LOHAN. Progettavi qualcosa da solo?

MIES. Quando ne ero capace—il che non era così semplice come potrebbe sembrare.

LOHAN. Sono stati questi i tuoi primi tentativi creativi?

MIES. Non lo so più.»

Quest'ultima risposta fu secca. Mies non associava la «creatività» alla semplicità della sua vita lavorativa a Aquisgrana. Non fu tanto l'arte quanto la sua personalità che si manifestò al momento di abbandonare il laboratorio di stucchi, cosa che avvenne improvvisamente un giorno che il suo capo, dopo averlo aspramente rimproverato per un errore di disegno, si rivolse a lui con un gesto inaspettatamente minaccioso. Mies si irrigidì. «Non riprovarci», lo avvertì, e l'uomo indietreggiò. Mies fece fagotto e lasciò l'ufficio. «Figurati», disse a Lohan, «quell'uomo mandò la polizia per farmi tornare, come se fossi un apprendista di sua proprietà! Ma io ero un disegnatore agli esordi. C'è una differenza!» Mies aveva ora il suo orgoglio personale. «Mio fratello sapeva quanto valevo, così come lo sapevo io, e quando arrivarono i poliziotti, era lì ad aspettarli per dirglielo in termini inequivocabili. 'Andate a casa', disse, e quelli ci andarono. Non se ne fece più nulla. Avevo chiuso con quell'uomo e con quel lavoro.»

Essendo il più giovane della famiglia, Mies provava un affetto immenso per il fratello maggiore, al quale fu sempre legato più che ai genitori o alle sorelle<sup>1)</sup>. Ewald era l'angelo custode, il padre spirituale e il compagno di gozzoviglie, dato che i due giovani si dedicavano con uguale accanimento tanto al lavoro che al divertimento. Ludwig, un appassionato giocatore di calcio, nell'età dell'adolescenza era anche un gran scavezzacollo, e una volta riuscì ad ostruire i becchi a gas nella scuola serale da lui frequentata, cosicché tutte le classi dell'edificio furono sgomberate e gli studenti congedati fino alla sera seguente. Un'altra sera, ben rinvigorito dagli alcolici bevuti insieme a Ewald in un bar dei dintorni, si arrampicò sul monumento equestre del Kaiser Guglielmo e nella Theaterplatz, e tanto si divertì schiamazzando dalla sella che spartiva con l'imperatore da risvegliare la polizia, che lo accusò formalmente di offese a sua maestà.

Egli obiettò all'ufficiale che voleva arrestarlo che non riusciva a scendere dalla statua, dopo di che Ewald pensò che giustizia ad aiutarlo a prendere una scala a pioli in un cantiere lì vicino, ma, quando i due fecero ritorno a Ludwig e all'imperatore, Ludwig era sparito.

Il legame tra i fratelli si spingeva fino a comprendere doti naturali che i due avevano in comune: entrambi erano ambidestri ed erano dotati di un'acutezza visiva ugualmente eccezionale. Se l'occhio di Ludwig è stato celebrato da generazioni di storici dell'architettura, quello di Ewald suscitava il timore reverenziale fra gli scalpellini di Aquisgrana. Da una distanza di due metri egli riusciva a scovare uno sfalsamento di un millimetro nelle iscrizioni delle pietre tombali; inoltre era un progettista di notevole talento. La tomba di famiglia nello Westfriedhof di Aquisgrana, che Ewald progettò ed eseguì nel 1929, lo stesso anno del grande Padiglione di Ludwig a Barcellona, è un capolavoro di pratica moderna *sans serif*, ed è degna di nota per la stessa raffinatezza tenuta in sordina che contraddistingue l'opera del più celebre fratello.

Ma Ewald si accontentò di restarsene a Aquisgrana, senza mai sposarsi. Ludwig invece era am

bizioso e, fin dal tempo del suo impiego nel laboratorio di stucchi di Fischer, aveva escluso ogni possibilità di far ritorno alla lavorazione delle pietre di Michael Mies e agli affari di famiglia. All'età di diciassette anni era ormai un abile disegnatore, e questo faceva pensare che alla fine la sua posizione, sia da un punto di vista sociale che professionale, sarebbe stata superiore persino a quella del più ricco scalpellino. Fra il 1901 e il 1905, secondo i suoi incartamenti<sup>14</sup>, aveva lavorato per due architetti di Aquisgrana, il primo identificato soltanto come «architetto Goebbels» e il secondo come «Albert Schneider, architetto». Le date precise di questi impieghi non sono note. Inoltre, durante questo periodo della durata di quattro anni, egli frequentava, di sera e durante il fine settimana, una scuola che i documenti citano semplicemente come «scuola professionale serale e festiva», mentre durante il giorno lavorava a pieno tempo e viveva con i genitori, il fratello e le sorelle, in Vaelserstrasse.

«Casualmente venni in contatto», disse a Lohan, «con lo studio di un architetto (presumibilmente Schneider) a Aquisgrana che stava progettando un grande magazzino in centro, una filiale della Compagnia Tietz. Questo architetto aveva previsto una facciata estremamente decorata per l'edificio, ma l'impresa era al di sopra delle sue possibilità: non era in grado di disegnarla. Mi chiese se ne ero capace. E io dissi: 'Sì'. Desiderava sapere quanto tempo ci voleva. Dissi: 'Ne ha bisogno per stasera o posso avere un po' più di tempo?' Mi guardò come se fossi un impostore o un pazzo per promettere di farlo così in fretta. 'Portamelo per domani', disse, e così feci. Fu allora che mi chiese di lavorare per lui.»

Nel frattempo Tietz aveva deciso di affidare la direzione del progetto dei grandi magazzini a un grande studio di architettura di Berlino, quello di Bossler e Knorr, facendo retrocedere il capo di Mies, Schneider, al ruolo di socio. Subito un piccolo esercito di architetti, ingegneri e impiegati, provenienti dalla capitale, piombarono nell'ufficio di Aquisgrana, e Mies si trovò a lavorare e a frequentare quotidianamente i raffinati invasori, ma i suoi sforzi personali erano evidentemente all'altezza dei loro standard.

LOHAN: Si dice che qualcuno dell'ufficio ti abbia dato l'idea di trasferirti a Berlino.

MIES: Era un architetto di nome Dülow, di Königsberg, un ammiratore di Schopenhauer. Una sera mi invitò a pranzo. Era l'anniversario della nascita di Schopenhauer. Il fatto è che io non ero molto colto in questo genere di cose.

LOHAN: Ma dovevi avere un qualche interesse per questi argomenti, se ti invitò proprio in quell'occasione.

MIES: Sì, sì. Ricordo che l'avevo.

Ampliando l'argomento in un'intervista con la figlia Georgia, disse: «Il giorno in cui mi fu assegnato un tavolo da disegno presso Schneider, mentre lo stavo riordinando, mi capitò fra le mani una copia di *Die Zukunft* (Il Futuro), un periodico pubblicato da Maximilian Harden, nonché un saggio su una teoria di Laplace. Li lessi entrambi, ma tutti e due erano completamente al di fuori della mia portata. Tuttavia mi interessarono molto. Così da allora, ogni settimana, mi impadronivo di *Die Zukunft* e lo leggevo con la massima cura. Fu in questo momento che iniziai a rivolgere la mia attenzione alle cose spirituali. Filosofia. E cultura»<sup>15</sup>.

Non c'è niente nel suo periodo giovanile: né una persona, né un fatto, né una serie di circostanze che possano spiegare quest'improvvisa dedizione ad argomenti che all'inizio egli capiva a stento ed era assai poco preparato ad affrontare da un punto di vista culturale. In mancanza di altre prove, dobbiamo presumere che il suo interesse per la filosofia, che, in definitiva, influenzò la sua opera più di quella di tutti gli altri grandi architetti del XX secolo, ebbe un'origine interiore.



Mies così proseguiva con Lohan:

«Nel corso della serata Dülow mi disse: 'Ascolta, perché vuoi continuare a ciondolare in questa insulsa<sup>16</sup> cittadina di provincia? Va' a Berlino: è lì che succedono le cose.' Io replicai: 'È più facile dirlo che farlo. Non basta comprare un biglietto ferroviario, dirigersi a Berlino e gironzolare attorno alla Postdamer Bahnhof, senza la benché minima idea di dove andare.'

Così egli tirò fuori una rivista di architettura, *Die Bauwelt* o qualcosa di simile, dal cassetto del suo tavolo di lavoro. Lì c'erano due inserzioni di domande di impiego che richiedevano entrambe dei disegnatori, una per il nuovo municipio di Rixdorf, l'altra per lavori generici presso il grande studio di Reinhardt e Sössenguth. Inviare disegni, dicevano le inserzioni, nient'altro: né diplomi, né raccomandazioni. Così inviai un sacco di cose e ricevetti un'offerta da entrambi. L'impiego a Rixdorf offriva duecento *Reichsmarks* al mese, quaranta in meno dell'altro posto. Ma Dülow disse: 'Scegli Rixdorf: un mio buon amico ha la direzione di questo progetto. Si chiama Martens, una persona di prim'ordine, che proviene dal Baltico, un architetto coscienzioso... ma, soprattutto, un artista'<sup>17</sup>».

Aquisgrana era un capitolo chiuso. Era giunto il momento di prendere il treno per Berlino. Quello che era stato un mestiere si era trasformato a poco a poco in una vocazione, l'edilizia era diventata architettura, una disciplina che di necessità nasceva dalla terra, da materiali solidi, e dal loro corretto assemblamento, ma che ascendeva, ora Mies lo riconosceva, con altrettanta urgenza a un regno più alto dove, in qualche modo, secondo una via che egli non riusciva ancora ad afferrare, l'arte era inestricabilmente legata al mondo delle idee.

Lasciando Aquisgrana, egli rinunciava a qualsiasi diritto sugli affari di famiglia. Il fratello assunse il controllo della proprietà familiare, dopo la morte di Michael avvenuta nel 1927, e di Amalie, che avvenne cinque mesi dopo nel 1928. Per anni l'indirizzario di Aquisgrana registrò regolarmente Ewald con la qualifica di scalpellino, sebbene ogni tanto egli si concedesse quella di architetto. Non era affatto autorizzato ad assumere tale titolo, né aveva alcuna istruzione formale in questo campo; ma, ancora negli anni Venti, in Germania il semplice atto di esporre una targa era un modo legalmente accettato di qualificarsi architetto di professione. La tradizione artigianale stentava a morire.

Quanto al ruolo delle donne nella vita di Mies, coerentemente al predominio maschile nella società guglielmina, esse ci appaiono retrospettivamente come figure indistinte. Non sappiamo quasi nulla di loro. Quando Mies parlava di sua madre, come faceva ad esempio quando ricordava le visite fatte assieme a lei alla cattedrale di Aquisgrana, si dimostrava affezionato e rispettoso, ma vago come se fosse una pura presenza, più che una forza nella sua vita. Le sorelle, Elise e Maria, occupano un posto altrettanto insignificante, per non dire trascurabile, nei suoi ricordi pervenutici. Erano ancora nubili quando nel 1911 aprirono una drogheria nella Vaelserstrasse, solo a qualche porta di distanza dalla casa paterna. Questa esisteva ancora negli anni Cinquanta. Alla fine Elise sposò un tale di nome Johann Josef Blees, un vedovo con un figlio già adolescente; a quel tempo la sorella aveva più di cinquant'anni. Maria invece restò zitella per tutta la vita.

Comunque si vogliano interpretare queste testimonianze frammentarie, niente indica lo sbocciare di un genio. Mies era dotato di una buona intelligenza innata, sebbene non fosse brillante, e i limiti della sua istruzione formale contribuirono a renderlo insicuro delle sue doti intellettuali più che a farlo sentire a suo agio. La fonte principale di una motivata fiducia in se stesso gli veniva dal suo talento nel disegno, una dote naturale che impressionò tutti i professionisti da lui incontrati quand'era ancora adolescente. Inoltre Mies e la sua famiglia erano i tipici prodotti della loro terra,

il distretto di Eifel nella Westfalia, costituito in parte da tedeschi, rigidi e indipendenti, e in parte dai vicini olandesi, circospetti, esigenti, non molto elastici, abituati ad agire più per riflessione che con rapidità.

Il periodo giovanile di Mies fu, sotto tutti gli aspetti, assolutamente normale. L'unica caratteristica personale dei suoi anni maturi, che quasi offusca tutti gli altri tratti della sua giovinezza, ma senza il quale tutto il resto difficilmente lo avrebbe portato ad occupare un posto importante nella storia, era una volontà di proporzioni titaniche. Fin qui abbiamo soltanto intravisto da lontano il germe di questa volontà che evidentemente era innata. Proprio il fatto che questa si sviluppasse lentamente e si rafforzasse solo negli anni spiega perché non fosse particolarmente evidente nei suoi anni verdi. Il modo in cui Mies la coltivò e alla fine la trasformò in una forza creativa, che doveva modificare il corso della storia dell'architettura, costituisce l'oggetto di questo libro.

## Berlino: problemi di un Nuovo Secolo 1905-1918

L'arrivo di Mies a Berlino coincise con una fase di transizione di importanza decisiva per la storia dell'architettura e del design in Germania. Nel giro di pochi anni egli si trovò a lavorare letteralmente gomito a gomito con le persone che fecero moltissimo per dare origine a questi sviluppi. Poiché egli li scelse così come loro scelsero lui, dobbiamo supporre che fin dal principio si identificasse con i progressisti. Tuttavia Mies non era affatto un acceso ribelle, come del resto neppure loro. Essendo un'arte più vicina alla società che non la pittura, l'architettura rispondeva con minor rapidità e in modo più complesso alle forti pressioni di cambiamento presenti nel mondo moderno. La pittura aveva la sua ala secessionista, la cosiddetta avanguardia, che era responsabile soltanto di fronte a se stessa, e di conseguenza aveva meno da perdere se senza freni si ribellava ai gusti e ai valori della classe media. La novità radicale toccò meno prontamente l'architettura, e questo avvenne soltanto nel più assoluto rispetto delle tradizioni artistiche e nazionali, delle aspirazioni e dei capricci dei clienti, nonché delle esigenze di mercato. In questo contesto Mies, per sua natura molto più ponderato che passionale, si sarebbe concesso un tempo eccezionalmente lungo prima che la sua opera sfociasse nello stile pienamente moderno. Egli aveva circa trentacinque anni quando, nel 1921, concepì il grande Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse. Così gli anni fra il 1905 e il 1921—il periodo in cui la Germania avanzava verso la prima guerra mondiale, ci precipitava dentro a capofitto, e quasi ne restava sommersa—furono gli anni in cui Mies giunse senza fretta alla maturità professionale.

Per il momento egli si trovava a Rixdorf, ormai ristabilito dai suoi disturbi intestinali e impegnato nel progetto per gli uffici municipali. Il compito che lo aspettava era il disegno particolareggiato, all'interno dell'edificio neogotico già in corso di realizzazione, del rivestimento a pannelli della Sala del Consiglio. Era prevista un'esuberante decorazione, un lavoro per il quale la sua attività nello studio di Fischer lo aveva preparato ottimamente dal punto di vista grafico. Tuttavia, come ricordava più tardi, il materiale con il quale doveva lavorare era il legno, e «dato che avevo passato tutto il tempo a lavorare con pietre, mattoni, malta e simili, non avevo mai imparato effettivamente a trattare il legno né a scuola, né a casa, né durante il mio anno di tirocinio a Aquisgrana»<sup>1</sup>.

Egli non diceva come se la fosse cavata in quelle circostanze, o se avesse mai incontrato l'amico di Dülow, Martens, perché la sua carriera ancora agli esordi fu interrotta, dopo alcuni mesi, dall'in-

contro, poco eroico ma misericordiosamente breve, con l'esercito tedesco. Venne infatti arruolato nell'esercito del Kaiser.

«Un giorno, poco dopo l'arruolamento, —ricordava Mies— ci fecero uscire sulla piazza d'armi per le esercitazioni. Pioveva a dirotto, e l'acqua prese a scorrere dai nostri elmetti—quei vecchi, comici aggeggi con la punta sopra. Quando udimmo l'ordine 'Attenti!' una delle povere reclute di prima fila ebbe l'imprudenza di alzare la mano per asciugarsi la faccia. A questo punto il sergente andò su tutte le furie. Era un'intollerabile violazione della disciplina. Il capitano della compagnia era altrettanto furioso, perché questo era accaduto nella *sua* compagnia. Così fummo tutti costretti a fare ginnastica, sotto l'acqua scrosciante, ora dopo ora fino alle otto di sera. L'intera faccenda era completamente imbecille, era un'assurdità da militari, e il suo effetto principale fu che la mattina dopo non potei alzarmi dal letto. Non riuscivo a muovermi. Ero in una condizione spaventosa, non soltanto io, ma una mezza dozzina di soldati. Fummo tutti trasportati all'ospedale, dove risultò che mi ero preso una brutta infiammazione polmonare.

Dal momento che l'esercito aveva ancora a disposizione un gran numero di persone sane e non aveva affatto bisogno di noi invalidi, fui riformato come 'inabile al servizio'. Non so che cosa accade agli altri. Non feci mai più ritorno a Rixford.»

La sua avventura militare durò probabilmente non più di qualche mese, dato che un giorno verso la fine del 1905 o l'inizio del 1906 trovò il modo di imparare a trattare il legno, anzi molto di più. Stabili un rapporto, prima come impiegato, poi come allievo, con uno dei personaggi più interessanti e poliedrici del mondo artistico tedesco del periodo, la prima figura di una certa importanza storica che doveva giocare un ruolo nella sua vita: Bruno Paul.

Proprio come il giovane Mies aveva cercato fortuna nella capitale Berlino, Paul, subito dopo aver completato gli studi a Dresda circa dieci anni prima—nel 1894—si era trasferito a Monaco, allora il centro artistico più progressista della Germania<sup>2</sup>. Qui ferveva un'intensa vita artistica, che in gran parte si esprimeva nella crescente rivolta contro i valori imperialisti e materialisti della civiltà urbana alla fine del XIX secolo. Quanto a Paul, la strada giusta degli anni Novanta sembrava essere lo Jugendstil, l'equivalente tedesco dell'Art Nouveau, le cui linee sinuose e i disegni levigati, astratti promettevano ristoro dagli stanchi eccessi del *Gründerzeit*<sup>3</sup> e degli anni Ottanta, non soltanto nella pittura e nella scultura, ma anche nelle arti utilitarie. Dal 1894 al 1907 l'audace maniera protoespressionista e i forti sentimenti liberali delle vignette che Paul disegnava per la rivista satirica di Monaco *Simplicissimus* ben esemplificavano l'immagine irriverente e anticonformista del periodico. Nello stesso tempo e con altrettanto vigore, egli progettava mobili e interni, sempre in Jugendstil, uno stile applicabile a tutte le arti visive, e perciò una risposta consapevole all'esigenza—espressa in modo crescente nei circoli d'avanguardia tedesca—di innalzare gli standard di qualità e di esecuzione dei prodotti di tutto l'ambiente visivo. Tale pressante necessità era nata dall'assimilazione del messaggio diffuso dal movimento inglese delle Arts and Crafts, i cui organizzatori, William Morris e John Ruskin, vent'anni prima avevano deplorato l'effetto screditante e disumanizzante che la produzione moderna della macchina aveva sull'artigianato.

Così Paul, come molti dei suoi colleghi di Monaco, spostò sempre più la sua attenzione dalle belle arti alle arti applicate e all'architettura. Nel corso del 1906 e del 1907, egli trasferì la sua base operativa a Berlino. Di fatto fu una *Festdekoration*, realizzata a Monaco, che gli procurò un invito nel 1907 a dirigere sia la Scuola del Museo di Berlino d'Arte Industriale e Applicata che l'Accademia delle Arti, posizioni di *grande potere* all'interno del mondo accademico tedesco. C'era un che di ironico in queste come in molte altre affiliazioni che si svilupparono dall'unione di forze radicali

e tradizionali in un periodo di sconvolgimento culturale. Il Kaiser, anche se professava una grande ammirazione per le arti, era estremamente conservatore tanto in campo estetico che politico. Se avesse saputo delle vignette di Paul per *Simplicissimus*, sicuramente non avrebbe mai approvato il suo trasferimento a Berlino. Paul, ben consapevole di ciò nonché della grande fortuna insita nella sua nuova posizione ufficiale e nel suo incarico di professore, continuò a disegnare per *Simplicissimus* anche dopo la sua decisione di trasferirsi a Berlino, ma sotto lo pseudonimo di Kellermann.

Nel frattempo, insieme alla maggior parte dei suoi compagni dell'avanguardia architettonica, abbandonava lo Jugendstil. Ai loro occhi questo si era enormemente svilito nei primi anni del secolo; inoltre, cosa altrettanto importante, lo vedevano sempre più come l'esercizio di un estetismo affettato e di una soggettività sognante e simbolista: quindi difficilmente lo si poteva considerare l'auspicata semplificazione degli eccessi formali guglielmini. Fu così che si rivolsero a forme più severe e più semplici, tratte da culture legate a uno spirito più primitivo, meno sentimentale: la Grecia arcaica, l'antico Oriente, il primo Medioevo. La freddezza e il senso della misura assunsero il valore di modi espressivi più adeguati alla realtà sempre più contraddittoria della società industriale moderna. Le nuove arti aspiravano alla *Sachlichkeit*, una parola il cui significato corrisponde grosso modo alla combinazione di senso della realtà, oggettività e sobrietà. Il forte desiderio di essere *sachlich* si sarebbe ripresentato più volte nel corso del XX secolo. Nel 1905 questa tendenza esprime un suo proprio linguaggio formale, una sua propria iconografia. La geometria sostituì la curva morbida, organica dello Jugendstil; uno spoglio neoclassicismo nella progettazione si schierava a favore delle virtù della semplicità e della misura. Questo era il protomoderno. I progetti di Paul tendevano a una precisione lineare che richiamava alla mente il Biedermeier classico dell'inizio del XIX secolo.

Egli si dimostrò maestro nella nuova maniera. Nel 1904, quando la sezione tedesca all'Esposizione Mondiale di St. Louis si conquistò l'elogio universale per il livello avanzato degli oggetti esposti, Paul fu menzionato come uno dei membri più interessanti del gruppo. Egli si distinse ulteriormente nel 1906 per diversi interni, incisivi e geometrici, alla Terza Esposizione Tedesca di Arti Industriali e Applicate tenutasi a Dresda. Man mano che la sua carriera avanzava, egli ampliò il suo ambito di competenza professionale fino ad includere l'architettura. Così il giovane Mies, che venne assegnato ai tavoli da disegno di Paul oltre ad essere ufficialmente iscritto nelle sue due scuole di Berlino, si trovò ad occupare un posto speciale nello studio del maestro, dato che recava con sé una esperienza nel campo dell'edilizia maggiore di chiunque altro nello studio di Paul impegnato nelle arti decorative<sup>4</sup>.

Tuttavia—e qui affiorava la risolutezza vestfaliana di Mies—egli cercava di resistere ai tentativi di Paul di tenerlo nell'ambito dei progetti architettonici, dal momento che preferiva esplorare tecniche e forme di espressione che non aveva mai studiate a Aquisgrana. Si appassionò rapidamente e con entusiasmo alla progettazione di mobili e si cimentò persino nella stampa. Ironicamente, fu proprio grazie all'incontro casuale con quest'ultimo mezzo espressivo che ebbe inizio la sua carriera di architetto indipendente.

Un giorno del 1906, mentre stava faticosamente lavorando ad un'incisione su legno nello studio diretto da un assistente del noto pittore Emil Orlik, Mies vide entrare una donna elegantemente vestita. Questa si avvicinò all'assistente di Orlik, che Mies indica semplicemente col nome di Popp<sup>5</sup>, e chiese il suo aiuto per il progetto di una vasca ornamentale per uccelli nel suo giardino. Popp si dichiarò disponibile ed evidentemente la accontentò, dato che qualche settimana più tardi la signora ritornò con una richiesta più ambiziosa. Lei e suo marito, il filosofo Alois Riehl, professore presso l' Humboldt di Berlino, volevano costruire una casa a Neubabelsberg, un elegante sobborgo di Berlino<sup>6</sup>. Tuttavia non erano interessati a un architetto affermato; piuttosto speravano che il loro incarico avrebbe fatto progredire la carriera di un giovane dotato di talento. Popp pronta-

mente propose Mies, che a solo vent'anni, era già molto stimato nell'ufficio di Paul.

Frau Riehl, dopo le presentazioni, disse a Mies che quella sera lei e il marito ricevevano alcuni ospiti per un pranzo formale e gli chiese di unirsi a loro.

Sempre citando Mies:

«Allora Popp mi informò: 'Devi indossare uno smoking, naturalmente.'

'Uno smoking?!' dissi. 'Non ho idea di che cosa sia.'

'Ne puoi comprare uno in qualunque posto. Oppure lo puoi affittare.'

Mi ricordo che correvo a tutti i tavoli dell'ufficio di Paul, facendomi prestare denaro da chiunque riuscivo a trovare per potermi comprare una finanziaria. E una volta che la ebbi comprata, non sapevo che tipo di cravatta dovevo abbinarle. Finii col metterci qualcosa di un giallo intenso, del tutto fuori posto.

La sera venne fin troppo presto. Mi recai all'appartamento dei Riehl a Berlino, dove insieme a me prese l'ascensore una coppia dall'aspetto magnifico, vestita in modo molto elaborato, l'uomo in marsina, tutto ricoperto di medaglie. Immaginali che stessero andando dove andavo io, così li lasciai uscire per primi e li seguii.

La porta si aprì ed essi avanzarono scivolando, zumm zumm zumm, sul lucido parquet, come una coppia di abili pattinatori. Quanto a me, avevo paura di rompermi il collo. In quella arrivò l'anfitrione, Herr Professor, che si muoveva con la stessa grazia della coppia, scivolando da una persona all'altra.

Dopo il pranzo egli mi invitò nella sua biblioteca, dove mi pose una quantità spaventevole di domande di cui non ricordo più niente. Alla fine disse alla moglie: 'Ritorniamo dagli ospiti. È lui che costruirà la nostra casa'.

Tutto questo avvenne troppo rapidamente per Frau Riehl, che non si fidava della decisione del marito. Così, il giorno dopo, mi interrogò a sua volta, e per prima cosa volle sapere che cosa avevo costruito da solo fino ad allora.

'Niente.' Ricordo di aver detto. 'Niente?' replicò.

'Bene', disse. 'Non penso proprio che in questo caso possiamo permetterci di fare da cavia. È un po' troppo rischioso. Intendo dire costoso.'

'Un momento', le dissi. 'Io sono in grado di costruire una casa. L'ho già fatto. Solo non l'ho fatto tutto da solo. Che cosa sarebbe la vita se tutti pretendessero che avessi costruito la tale o la tal altra cosa da solo? Sarei un uomo vecchio e non avrei niente da mostrare col passare degli anni'.

Bene, a questo lei rise. Allora suggerii di interpellare Bruno Paul sulle mie capacità. E lei lo fece, dato che più tardi Paul mi riferì che gli aveva detto: 'Può darsi che il vostro giovane Mies sia un genio; ma è terribilmente giovane. Troppo giovane, credo.'

Paul allora mi propose di fare il progetto nel suo ufficio, con il suo aiuto. Io dissi di no. Ed egli chiese: 'Come puoi avere la sfrontatezza di dire di no?' Vedete, egli non aveva proprio capito. Bene, tenni duro ed ebbi l'incarico. Costruii la casa. E, a tempo debito, Paul mi chiese alcune fotografie della casa da utilizzare per un'esposizione dei lavori di suoi studenti. Mi fu riferito che successivamente egli disse a qualcuno: 'La casa ha un'unica cosa sbagliata... non l'ho costruita io!' Fu molto buono con me e in nessun caso si dimostrò meschino».

Mies aveva altrettanti motivi di essere grato a Paul per la sua generosità quanti ne aveva Paul per apprezzarlo. Infatti Casa Riehl, per quanto fosse un lavoro decoroso, era un esercizio scolastico, un amalgama di idee proveniente da fonti disparate che faceva pensare che il progettista doveva ancora trovare la sua strada personale — anche se alcune parti ne additavano inequivocabilmente la



7. Facciata di Casa Riehl,  
Neubabelsberg (Potsdam),  
1907.

direzione. In gran parte il progetto seguiva l'esempio di Bruno Paul<sup>7</sup>.

All'esterno la casa, nella sua forma originale, presentava un aspetto estremamente convenzionale: una semplice costruzione in mattoni rivestita in stucco, con un pronunciato tetto a falde che sormontava un volume rettangolare, il tutto in armonia con la tradizione del XVIII secolo dei villini tipici dell'area di Potsdam-Neubabelsberg, sebbene richiamasse anche molto da vicino le compatte masse cubiche di alcune case, particolarmente casa Westend e la casa del dott. B., che Paul stava progettando all'incirca nello stesso periodo<sup>8</sup>. Un timpano affiancato da finestre sagomate a sopracciglio divideva in parti simmetriche il lato lungo del piano superiore, proprio sopra l'entrata principale. A est una veranda dominava un prato che scendeva dolcemente verso un terreno alberato, il primo luogo in pendenza fra i molti in cui Mies progettò delle case. Ai Riehl veniva così offerta la vista di un lago bordato da alberi, il Griebnitzsee, la principale attrazione topografica di un paesaggio palesemente aristocratico.

La pianta era meno convenzionale. Un viale in asse conduceva dal roseto classico del cortile antistante, attraverso il portale principale e una piccola entrata, in una Halle eccezionalmente vasta, cioè un grande locale. Dal momento che serviva da passaggio comune per le aree circostanti del piano principale, la Halle era chiaramente lo spazio più frequentato della casa, quindi adatto a ricevimenti e a pranzi formali. Questa si affacciava sulla veranda attraverso una maestosa coppia ad arco di doppie porte a vetri. A fianco della Halle ed entrambi con vista sulla veranda c'erano due piccoli locali privi di porte, una nicchia senza pretese per il pranzo e uno studio per Frau Riehl. Un altro studio, notevolmente più ampio, destinato al professore, era situato dalla parte opposta della veranda, vicino al soggiorno. La cucina e le zone di servizio, sistemate nello scantinato, erano accessibili da est, dato che su questo lato la pendenza consentiva un'altezza di tre piani<sup>9</sup>.

Una pianta di questo tipo avrebbe fatto pensare che la casa, il cui soprannome *Klösterli* (Piccolo Convento) era inciso sul muro esterno, fosse una casa di campagna, o forse persino un cottage in cui i Riehl avrebbero potuto ritirarsi da pensionati; essi invece intendevano usarlo anche per ricevimenti formali. Il piano superiore, che conteneva quattro camere da letto e un bagno accessibili da un vestibolo comune, confermerebbe che la coppia, che non aveva figli, aveva spesso ospiti per la notte.

I particolari interni della casa, meno legati alla tradizione, rivelavano più chiaramente la conoscenza di Mies degli stili avanzati del momento. Le pareti rivestite di pannelli e le piastrelle quadra-



8. Casa Riehl dal declivio verso il Griebnitzsee

te del camino nella *Halle*, nonché la gradevole nicchia dove sedersi in una delle stanze da letto, testimoniavano l'impatto sentito da parte di molti progettisti tedeschi dell'architettura domestica inglese del periodo. Chi trasmise questa influenza fu Hermann Muthesius, l'architetto berlinese il cui soggiorno a Londra, in qualità di addetto tecnico presso l'ambasciata tedesca fra il 1896 e il 1903, venne dedicato allo studio che sfociò nel suo libro monumentale del 1905, *Das englische Haus*. In esso Muthesius dimostrava che l'architettura domestica inglese era degna di nota per il comfort funzionale, per l'economia di mezzi e per l'assenza, spesso pittoresca, di formalità, tutte qualità positive se confrontate con le ostentazioni storiciste dei progetti di case in Germania nei fiammeggianti anni Ottanta e Novanta.

— Nella casa Riehl Mies non trattò né le pareti né lo spazio complessivo della *Halle* in modo pittoresco. Al contrario, la sua maniera rigorosa e la pianta simmetrica del locale facevano pensare che, se l'Inghilterra era l'antecedente indiretto della decorazione, una fonte più immediata era la sala da pranzo che Bruno Paul aveva progettato per l'esposizione di Dresda del 1906.

Mies seguiva l'insegnamento del maestro rivestendo di pannelli le pareti al di sotto di un ampio fregio e facendo giungere l'architrave di porte e finestre fino all'altezza della linea che separava i pannelli dal fregio. Tutto ciò rifletteva la tradizione inglese, sebbene più nei dettagli che nell'atmosfera generale, dato che i prospetti simmetrici e i soffitti relativamente alti di Paul ricorrevano nella *Halle* di casa Riehl, con il risultato che entrambi i locali emanavano una sobrietà classicheggiante. Anche altrove Mies continuava a prendere a prestito: le traverse di legno neo-Biedermeier negli stipi vetriati derivavano da Paul, mentre il festone sopra la porta principale era ovviamente di repertorio.





9. Bruno Paul, Casa Westend, Berlino, 1906 circa. (Joseph Popp, Bruno Paul)

Il fregio di Paul a Dresda era animato da sontuosi rilievi; Mies non decorò affatto il suo. Anche se ammettiamo che il professore si aspettasse un budget maggiore, restano elementi di una austerità talmente ostinata nel progetto dell'allievo che probabilmente derivano più dalla sua concezione personale che non dal portafoglio del cliente—o dall'esempio del maestro. (Mies afferma in ogni caso che, in modo per lui tipico, spese oltre il budget dei Riehl.) L'eliminazione dello zoccolo decorato sulle pareti della Halle, insieme al fregio liscio, produceva un effetto astratto che evocava ancora un altro stile: le case giapponesi, molto ammirate e discusse fra le avanguardie europee e americane alla svolta del secolo, erano interessanti per il loro uso di un sottile traliccio di legno noto col nome di *sboji*. Le delicate, esili strisce della parete di Mies ricordavano da vicino sia il linguaggio giapponese che le traduzioni più generose del rivestimento a pannelli inglese, attuate da Paul.

In realtà, la casa Riehl, nonostante il generale eclettismo delle sue parti, risultava unitaria grazie al carattere dominante di pacata riservatezza e all'accurata precisione espressiva. I suoi elementi più caratteristici erano netti, concisi e rigorosi fino alla freddezza, e anticipavano così la trasparenza cristallina delle opere successive di Mies: le proporzioni delle finestre e delle porte nella Halle, la scala ben delineata e l'esatto posizionamento delle finestre nello studio; la netta incisione delle nicchie nonché la precisa resa delle loro parti; i lisci pilastri esterni alla maniera di Paul; ma soprattutto, la facciata a sud, con i suoi ritmi sicuri di colonne a sezione quadrata (di nuovo sull'esempio di Paul) e gli spazi lungo la veranda, insieme al muro che prolunga senza fratture la facciata verso l'esterno nello spazio, oltre e attorno al giardino, una soluzione che prelude ai podii sui quali avreb-

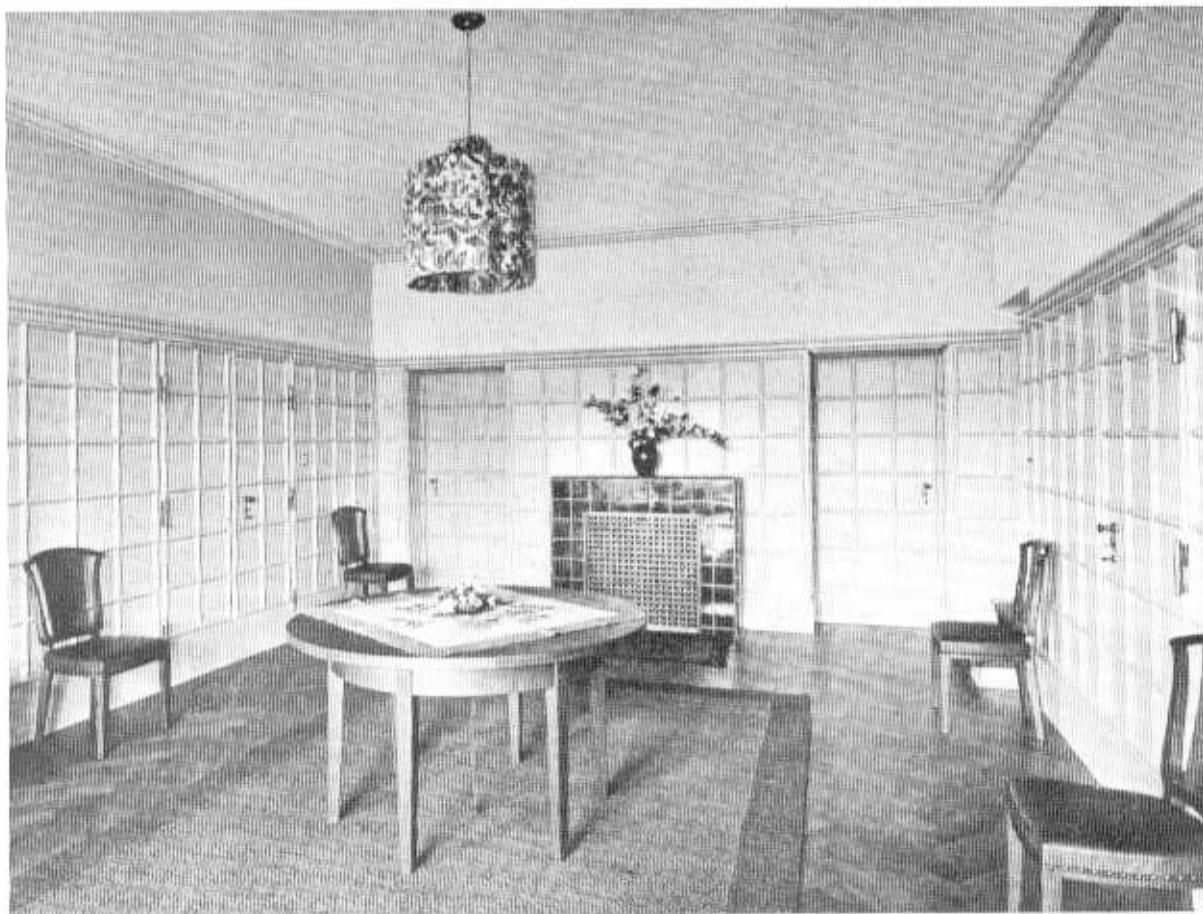


10. Mies a Casa Riehl, 1912  
circa (Collezione privata)

bero poggiato molti dei suoi edifici posteriori. Mies nel 1907 era già impegnato in quel classicismo che doveva accompagnarlo per il resto della sua vita.

I Riehl erano soddisfatti della loro casa, così come lo erano del progettista, a giudicare dal fatto che Mies fu accolto calorosamente nella cerchia dei loro amici, dove rimase per anni il benvenuto. Questo sembra essere un primo sintomo del fascino personale di Mies. E questo fascino crebbe con gli anni e si conquistò l'ammirazione e il ricordo di innumerevoli persone con le quali egli entrò in contatto per motivi sociali e professionali. Tutte le descrizioni concordano: una personalità pacata ma forte, una sicurezza di sé senza traccia di vanità, un'accentuata virilità sia nell'aspetto che nel comportamento, che attraeva entrambi i sessi. Se Frau Riehl all'inizio aveva nutrito dei dubbi sulla sua competenza tecnica, questo non aveva ostacolato la decisione del marito di mandare Mies in Italia, all'incirca nel 1908. Popp andò con lui. Il loro viaggio includeva soste a Vicenza, a Firenze e a Roma e dovette durare fra le sei settimane e i tre mesi. I successivi ricordi di Mies presentano delle variazioni. Certa era invece l'intenzione di perfezionare in generale la formazione di un artista promettente anche se senza istruzione, in modo particolare di fargli conoscere la cultura classica che a quel tempo aveva raggiunto una rinnovata popolarità tra le classi colte tedesche.

Mies, a suo modo, restò impressionato e fu arricchito da quanto vide in Italia. Scoprì che non gli piaceva l'eterno sole mediterraneo e che aveva una grande nostalgia dei «cieli grigi» della Germania, una reazione che può spiegare in parte la sua preferenza, che durò tutta la vita, per i colori neutri rispetto ai colori brillanti.



11. Halle di Casa Riehl

«All'inizio del viaggio andammo a Monaco», raccontò a Lohan.

«Frau Riehl aveva raccomandato di visitare un'esposizione che si teneva lì, dove veniva presentata una casa che le piaceva, di (Richard) Riemerschmid<sup>10</sup>. La trovai interessante. Popp, d'altronde, frequentava costantemente i musei per vedere la pittura. Troppo spesso per i miei gusti. Ma dopo tutto lui era un pittore. Così mi guardavo la città che mi apparve stupenda. Quindi passammo il Brennero, raggiungendo Bolzano e poi Vicenza, dove operò il Palladio. Vedemmo alcune delle sue più belle ville di campagna, non solo la Rotonda che è così formale, ma altre molto, molto più libere. Mi ricordavano una villa che Messel aveva fatto sul Wannsee, appena fuori Berlino<sup>11</sup>. L'avevo vista quando lavoravo ancora a Rixdorf. Una cosa eccellente. Il Palladio progettava meravigliosamente i particolari dei suoi edifici, ma Messel in questo era persino migliore. Alcune persone hanno una sensibilità particolare, quasi simpatetica per queste cose».

In successive interviste pubbliche Mies espresse la sua ammirazione per Palazzo Pitti a Firenze («Uno degli edifici più forti... soltanto immensi muri di pietra con le loro finestre incise... con mezzi così semplici si può fare l'architettura!») e per gli antichi acquedotti romani («presentavano tutti lo stesso carattere»), volendo così esprimere un primo accenno alla sua nota idea di raggiungere una semplicità generalizzante in architettura<sup>12</sup>. Parlando con il nipote Dirk, i suoi ricordi dell'Italia diventavano più personali. Ricordava la sua visione personale dell'Italia più che quella canonica, i



12. Bruno Paul, Sala da pranzo  
all'Esposizione Das deutsche  
Kunstgewerbe, Dresda 1906.  
Das deutsche Kunstgewerbe,  
1906

13. Angolo pranzo e pianta  
di Casa Riehl

suoi giudizi, le sue scoperte, i suoi gusti: per esempio, un'indifferenza nei confronti della pittura, che durò fino al periodo del Bauhaus, all'inizio degli anni Trenta, quindi molto più tardi nella sua vita di quanto non implicherebbe la sua attuale reputazione di collezionista di Klee, Munch e Schwitters; l'ammirazione per il maestro classico, Andrea Palladio, un'ammirazione che si precisava nella distinzione tracciata da Mies fra ville formali e ville libere, un contrasto che avrebbe avuto un notevole peso nella sua ripresa della villa classica negli anni Dieci e Venti. L'insistenza sul fatto che



l'architetto guglielmino Alfred Messel fosse migliore nei dettagli del grande Palladio si fondava su un'osservazione personale, e Mies, sia molto più tardi, cioè il giorno in cui espresse quest'opinione nel 1968, sia precedentemente, cioè nelle settimane in cui elaborò la forma delle nicchie della casa Riehl, nel 1907, aveva dimostrato di avere il diritto di giudicare il dettaglio architettonico.

Ovviamente aveva dimostrato anche qualcos'altro durante il periodo Paul-Riehl. «Proprio quando la casa era terminata», ricordava, «arrivò Paul Thiersch il direttore amministrativo dell'ufficio di Bruno Paul. Precedentemente aveva lavorato con Behrens, e mi riferì che una volta Behrens gli aveva detto: 'Guarda, ogni volta che vedi un giovane dotato di talento, fammelo sapere. Mandamelo'. Thiersch mi disse: 'E ora: Behrens! È un uomo di prima qualità. Tu devi conoscerlo'»<sup>13</sup>.

Mies così fece e Behrens lo assunse, un'ulteriore prova che il giovane di Aquisgrana era una promessa. Infatti Peter Behrens, che era un architetto più importante di Bruno Paul sia a Berlino che a livello internazionale, aveva un piccolo staff, dato che assumeva pochi assistenti e solo con una precisa motivazione. Per quanto riguarda i motivi di Mies, egli sapeva che, nonostante il successo di casa Riehl, era ancora troppo presto per intraprendere una carriera autonoma. Nell'atelier di Behrens si sarebbe trovato in una posizione ideale per assistere da vicino ai più importanti avvenimenti architettonici del momento e per seguire le questioni principali dibattute fra le persone più informate in Germania. Nello stesso Behrens avrebbe trovato un artista di grande talento e complessità, la cui opera e il cui pensiero ben esemplificavano i conflitti che da una parte rinvigorivano e dall'altra disorientavano le arti nei primi anni del nuovo secolo. Non c'è da meravigliarsi se Mies, che aveva molto da imparare ma che per natura era più portato a semplificare le cose che non a complicitarle, sarebbe stato all'inizio notevolmente arricchito dal contatto con il massimo architetto tedesco, ma più tardi si sarebbe allontanato da lui.

Nel 1908 Behrens aveva quarant'anni<sup>14</sup>. Al culmine del suo potere e di recente impegnato a Berlino in una serie di edifici industriali eccezionali, che alla fine si sarebbero dimostrati la fonte della sua fama più duratura, egli aveva già acquisito un'esperienza sufficiente in quegli anni cruciali da essere considerato uno dei principali responsabili delle trasformazioni attraverso le quali l'architettura tedesca stava trovando la sua strada verso la modernità.

Le analogie fra l'inizio della sua carriera e quella di Bruno Paul sono sorprendenti. Entrambi ricevettero un'istruzione nel campo della pittura e delle arti grafiche, e solo più tardi si dedicarono all'architettura partendo dalle arti decorative, sostanzialmente come autodidatti. Entrambi trascorsero gran parte degli anni Novanta a Monaco, dove si conobbero e, seguendo lo spirito del tempo e della città, alla fine si distaccarono dalla pittura e sposarono la causa della rinascita dell'artigianato tedesco.

Intorno al 1900 i suoi oggetti in vetro o in porcellana e i suoi mobili, tutti in Jugendstil, avevano assicurato a Behrens una fama nazionale nonché un'importante esposizione a Darmstadt, la città che a quel tempo aspirava a diventare il centro delle arti applicate tedesche. E fu proprio lì, sulla Mathildenhöhe, una collina che dominava la città, che nel 1901 venne inaugurata la storica Colonia degli Artisti, dove Behrens giocava un ruolo fondamentale.]

Le vicende della Colonia degli Artisti illustrano, sotto molti aspetti, il cambiamento di valori verificatosi nel primo decennio del secolo. In particolare, questa dimostrava che i rimedi specifici proposti variavano notevolmente, dato che chi li proponeva spesso aveva una diversa visione dei problemi. Lo Jugendstil, insieme ad altre varianti dell'Art Nouveau legate all'estetica simbolista, era una reazione agli stili accademici ormai esauriti, ma sicuramente anche ai presupposti materialisti impliciti nell'espressionismo. Di conseguenza questo stile tentava di purificare l'arte, di renderla sempre più estetizzante e astratta, quindi sempre più intensamente artistica. Ma quasi simultaneamente si manifestava una posizione razionalista che aveva origine dal materialismo positivista del

XIX secolo e che sosteneva che in un certo senso c'era già troppa arte, che gli eccessi della cultura della fine del XIX secolo richiedevano di correre ai ripari, cioè di attenuare l'estetismo «elitario», nonché una maggiore attenzione ai bisogni sociali. Di nuovo, la *Sachlichkeit*.<sup>15</sup>

Queste diverse tendenze riformiste si scontrarono a Darmstadt, dove un gruppo di artisti molto qualificati furono investiti della responsabilità di dare espressione materiale al rinnovato spirito artistico, soprattutto attraverso l'architettura e le «arti minori», come aveva sostenuto l'editore di Darmstadt, Alexander Koch, quando già nel 1897 affermava «la necessità di una completa integrazione di artisti, architetti, scultori, pittori, e artigiani»<sup>15</sup>.

Il personaggio di maggior spicco del gruppo era il grande architetto austriaco Josef Olbrich, che progettò quasi tutti gli edifici costruiti sulla Mathildenhöhe. Fra questi il più notevole era la casa Ernst-Ludwig, una sala per esposizioni, per così dire la «bacheca» delle opere fatte dagli artisti lì residenti con una grande varietà di mezzi improntati all'artigianato. Le case private degli artisti vennero costruite lì vicino. L'unica che non era stata realizzata da Olbrich fu la casa d'abitazione di Peter Behrens, che questi aveva progettato per se stesso in Jugendstil: la casa unifamiliare più costosa e ricca della Mathildenhöhe. Questa si dimostrò altrettanto vulnerabile quanto il resto della colonia agli attacchi avanzati dai critici che lamentavano che l'intera faccenda, in ultima analisi, non fosse poi quella nobile iniziativa carica di istanze sociali che pretendeva di essere, ma piuttosto un gesto stravagante, che aveva come obiettivo più il comfort individuale che il benessere collettivo. Michael Georg Conrad scrisse: «In queste stanze con i loro colori fiabeschi e il loro aspetto da lanterne magiche, la vita è una vacanza. Più che una vita in mezzo alla bellezza, è una vita appartata... Per il popolo che fatica pieno di preoccupazioni questa non è la casa per la vita di tutti i giorni. Qui l'uomo moderno può soltanto fare una pausa fugace per il piacere di uno sguardo e di un profondo respiro interiore. Se si fermasse, allora degenererebbe in una sensualità morbosa, vivendo in un paradiso di sciocche illusioni»<sup>16</sup>.

All'inizio del 1903 Behrens lasciò Darmstadt e si unì utilmente a coloro che si stavano accostando sempre più a quel razionalismo che, secondo Conrad, mancava nella Colonia degli Artisti. Dapprima si stabilì a Düsseldorf, dove assunse la direzione della Scuola di Arti e Mestieri, una carica per la quale era stato raccomandato da Muthesius. Nello stesso anno, il 1903, un altro architetto, la cui concezione risentiva profondamente della crescente coscienza sociale del tempo, l'olandese Hendrik Petrus Berlage, portava a termine il progetto per la Borsa Valori di Amsterdam, un'opera definita «morale» da coloro che approvavano il fatto che aveva rifiutato gli stili storici a favore di un'onestà costruttiva e di un'integrità nell'uso dei materiali, soprattutto il mattone.

Behrens invitò Berlage a Düsseldorf e quando questi declinò l'invito, chiamò un altro olandese, J.L.M. Lauweriks, il cui metodo di insegnamento consisteva in un sistema basato su una griglia modulare rettilinea. In verità, già nel 1902, Behrens aveva presentato una sala da pranzo nei grandi magazzini Wertheim a Berlino, di cui il critico Max Osborn scrisse: «Il fascino della sala da pranzo presentata ai Wertheim... sta nel modo in cui una forma-base rettangolare è divisa logicamente in piccoli quadrati e in strisce secondo una griglia lineare, che si estende in tutte le direzioni, sulle tappezzerie stampate, sul tappeto, nelle lampade, nell'arredo e nel vasellame»<sup>17</sup>. Entro il 1904 qualsiasi traccia di Jugendstil era scomparsa dall'opera di Behrens. Al suo posto regnava la geometria.

Sebbene questo mutamento possa essere interpretato come un sintomo della tendenza alla sobrietà che si manifestò attorno al 1905, per Behrens era più di questo. Alcuni degli elementi su cui si basava tale trasformazione non erano affatto *sachlich*, bensì erano sottili riprese dell'idealismo del XIX secolo, modificato, ma soltanto modificato dal razionalismo del XX secolo. Behrens era in bilico fra due secoli contrastanti.

Gran parte dei quattro anni che egli trascorse a Düsseldorf furono dedicati alle letture e alla

RILORDARE  
SCHINKEL  
M. I. BEHRENS

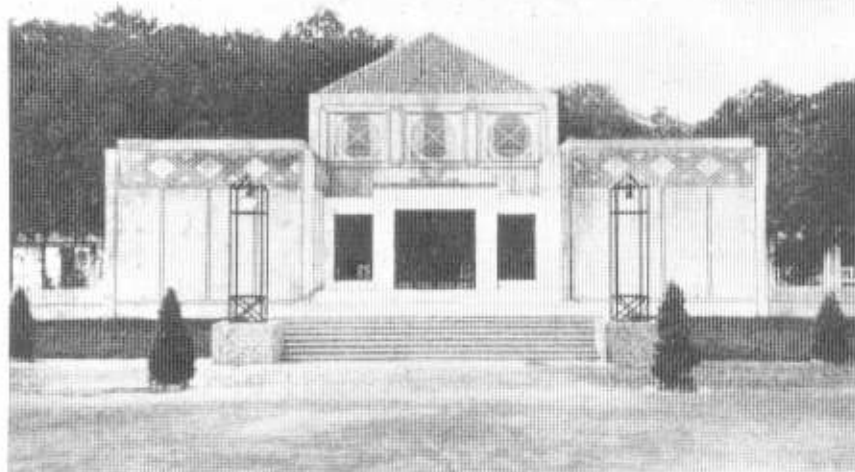
riflessione soprattutto sul significato dell'architettura e sui rapporti tra artista e società. Questi argomenti spinsero irresistibilmente Behrens ad occuparsi dell'opera e del pensiero del più grande architetto tedesco del XIX secolo, Karl Friedrich Schinkel.

Schinkel era il prodotto di quel periodo eccezionalmente fecondo nella storia della cultura tedesca che accompagnò l'ascesa della sua patria, la Prussia, a seguito delle guerre napoleoniche<sup>18</sup>. Il movimento revivalista stava acquistando slancio in architettura e Schinkel—fatto che non deve sorprendere—sviluppò una sorta di venerazione sia per l'antichità che per il Medioevo, che considerava i periodi storici i più perfetti, identificando il primo con i principi dell'armonia universale e il secondo con la fase più alta del passato cristiano tedesco. Dato che risiedette per quasi tutta la vita nella capitale della Prussia, Berlino, e che era contemporaneo e amico di Wilhelm von Humboldt, Schinkel fu fortemente influenzato dai grandi sforzi compiuti dal mecenate per migliorare la coscienza pubblica in campo educativo e culturale. Egli provava altrettanto trasporto per il filosofo Johann Gottlieb Fichte, il cui principio morale—ovviamente in accordo con la posizione di von Humboldt—affermava che l'uomo aveva il dovere di riconciliare la propria individualità con una vita consacrata alla sfera pubblica. Tutte queste influenze si combinarono per dar forma alla fede di Schinkel, secondo la quale l'architetto giocava un ruolo fondamentale nella società e, data la natura necessariamente sociale dei suoi sforzi, era investito della responsabilità, più di tutti gli altri artisti, di dare una forma chiara ed eloquente alle più importanti istituzioni pubbliche e alle più nobili aspirazioni collettive.

Come Schinkel, Behrens idealizzò il ruolo sociale dell'architetto, ma dati gli avvenimenti che si erano succeduti fra l'epoca di Schinkel e la sua, gli attribuiva un peso diverso. Verso la fine del XIX secolo la fiducia in uno stato basato su un accordo spontaneo della coscienza individuale e collettiva—secondo la visione di Schinkel—era stata scossa, se non addirittura irrimediabilmente compromessa. Il precipitoso avanzamento della scienza e della tecnologia, la crescita dell'industria, la trasformazione di piccoli centri urbani in grandi città e di queste in megalopoli, tutti questi sviluppi produssero un mondo in cui le trasformazioni erano improvvise, persistenti, vaste e impersonali. Un sistema economico basato sul capitalismo monopolistico non faceva che aumentare la distanza fra individuo e collettività e non contribuiva affatto a nutrire la speranza che una cultura fatta di valori definibili e condivisi fosse ancora possibile nel mondo moderno. Già negli anni 1860 e 1870, una generazione dopo Schinkel, l'artista aveva iniziato a reagire a questa nuova società, allontanandosene e rifugiandosi per difesa nella «bohème», ed esaltando se stesso, l'arte e il regno immateriale. La sensibilità simbolista, di cui lo Jugendstil fu soltanto una conseguenza stilistica, rappresentava l'estremo limite di queste fantasie narcisistiche, cui seguirono tentativi—quali la Colonia degli Artisti e la scuola di Behrens a Düsseldorf—di un riavvicinamento fra gli interessi estremamente divisi delle arti superbe e inquiete e una società industriale dall'inarrestabile successo.

Ma questi tentativi difficilmente avrebbero potuto essere così teneri nei loro presupposti quali quelli concepiti da Schinkel. Behrens, più che da Fichte e von Humboldt, era influenzato dallo storico dell'arte viennese Alois Riegl, che aveva posto l'accento sul ruolo della volontà nelle questioni artistiche e sociali e che aveva poco da dire, o da dare per scontato, a proposito di compatibilità. Riegl sosteneva la visione determinista del XIX secolo, secondo la quale le forme artistiche di una data società sono il riflesso delle preoccupazioni sociali e politiche di quella società tanto quanto della sua situazione tecnologica—il suo *Zeitgeist*<sup>19</sup>. Behrens suppose che lo *Zeitgeist* fosse efficacemente rivelato nell'architettura; di conseguenza era dovere dell'architetto conoscere e prevedere lo *Zeitgeist*, cosicché gli edifici da lui progettati lo potessero rispecchiare in modo adeguato e culturalmente stimolante. Ma la sua volontà era un fattore critico nell'equazione, un fattore che, richiamandosi ancora alla fede simbolista, era superiore e indipendente dalla realtà materiale.

14. Peter Behrens, Padiglione principale all'Esposizione d'Arte della Germania nord occidentale, Oldenburg, 1905. Fritz Hoebner, Peter Behrens



Quindi per Behrens, come per Schinkel, l'architetto era obbligato a lavorare con la società, ma in un rapporto molto più teso e implicitamente più contraddittorio di quanto pensasse Schinkel nel suo mondo, in larga misura ancora preindustriale. Basata com'era sul presupposto dell'esistenza di due grandi volontà: quella della società—smisurata, rudimentale, incalzante—e quella dell'artista—grandiosa, complessivamente formativa, autoesaltantesi—la visione di Behrens rispecchiava i tragici dissidi culturali della civiltà occidentale alla svolta del secolo, così come quella di Schinkel nutriva la speranza un po' ingenua di una sintesi classico-romantica nella prima metà del XIX secolo.

Le rigide geometrie che Behrens impose agli edifici del suo periodo a Düsseldorf, dal 1903 al 1907, non erano in prima istanza risposte razionali ad esigenze funzionali. Al contrario, nel padiglione per l'Esposizione d'Arte della Germania Nord-occidentale, tenutasi a Oldenburg nel 1905, Behrens progettò forme prismatiche rigorosamente geometriche e semplificate: solidi ben delineati, generalizzati, levigati, simili a scatole, quasi pure astrazioni architettoniche, in cui «celebrava la vittoria della sua volontà personale di artista sulle esigenze del materiale e della funzione»<sup>20</sup>. Il cubo non era tanto una forma funzionale quanto una forma simbolica.

Qui era al lavoro il *Kunstwollen* di Riegl («volontà artistica»), sebbene Behrens riconoscesse—cosa che né i simbolisti rapiti nella loro estasi intimistica né le Arts and Crafts ostinate nelle loro nostalgie fecero—che la società industriale contemporanea era per diritto una forza innegabile, con la quale l'artista doveva venire a patti. Il confronto significava compromesso.

L'Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft (AEG) di Berlino assunse Behrens nel 1907. Sebbene dapprima fosse stato assunto come «consulente artistico», egli divenne responsabile, dalla fine del 1908, dell'immagine complessiva dell'AEG: la pubblicità, i prodotti, persino gli articoli di cancelleria, nonché l'intero apparato architettonico che consisteva di fabbriche, sale per esposizione, edifici amministrativi e rappresentativi. Inoltre egli si fece un punto d'onore di ricomporre tutte queste manifestazioni dell'AEG all'interno di un programma formalmente compiuto in modo che la società si impresse nel pubblico come un'istituzione dotata di grande solidità, e, naturalmente, di potenza. Così Behrens contribuì notevolmente agli esordi di quello che oggi chiamiamo industrial design.

L'AEG era una delle più formidabili società del periodo d'industrializzazione in Germania<sup>21</sup>. Fondata nel 1883 da Emil Rathenau, un abile ingegnere e uomo d'affari, la società vide una crescita rapida e vigorosa. Entro il 1908 era un esempio-modello sia della forza dell'industria meccanizza-



ta in generale che della superiorità della tecnologia tedesca moderna in particolare.

Rathenau e i suoi soci, soprattutto il figlio Walter, erano pienamente consapevoli di questa doppia identità e dell'interdipendenza dei due aspetti. Conseguentemente l'importanza dell'AEG era tanto politica che economica: un segno della supremazia della Germania quanto del progresso della società industriale moderna. Inoltre, negli anni successivi al 1900, un'ulteriore verità cominciò ad apparire ai Rathenau, cioè che le arti visive avrebbero potuto aggiungere un'altra componente, quella culturale, alla loro identità, producendo una simbiosi molto più complessa ma altrettanto vantaggiosa. Infatti le arti avrebbero formato e consolidato l'immagine dell'AEG come grande società, mentre la fiducia dell'azienda nelle arti l'avrebbe qualificata non soltanto quale alleata passiva della cultura ma anche quale agente attivo nella nuova riconciliazione fra arte e vita.

Senza indugio la visione e gli ideali di Behrens e dei Rathenau si congiunsero. Il padiglione dell'AEG all'Esposizione di Ingegneria Navale Tedesca del 1908, il primo grande edificio dell'architetto per la ditta, significò per la nuova società fare causa comune con la nuova cultura, nonché con il vecchio ordine imperiale, che subito assunse la forma del Nuovo Impero. Il Kaiser si doveva esser reso conto di queste straordinarie unioni quando prese parte alla cerimonia d'inaugurazione dell'edificio e gli accordò la sua benedizione. Il mondo di Behrens fatto di volontà aveva trovato aperta conferma: l'artista aveva accettato la realtà della sua epoca industriale, le aveva dato una forma ricca di significato, e così l'aveva trasformata in cultura, pur servendo contemporaneamente i fini del suo popolo.

La documentazione relativa al programma edilizio dell'AEG negli anni antecedenti alla prima guerra mondiale conferma tutto ciò. Sebbene un grande dibattito sia stato suscitato dal sistema costruttivo della Fabbrica di Turbine del 1909—che, per citare una critica frequente, non poggia sui pilastri d'angolo che sembrano svolgere questa funzione—tuttavia si tratta di un'opera che realizza esattamente ciò che Behrens voleva realizzare con essa. Nella disadorna distesa delle pareti vetrate e negli imponenti montanti in acciaio rastremati che sostengono le travi maestre ad arco della copertura, l'edificio comunica la potenza dell'industria con chiarezza oggettiva, mentre il trattamento a bugnato dei pilastri nonché l'allusione nel timpano in facciata al frontone classico lo legano alla tradizione cui Behrens consapevolmente non voleva rinunciare.

Si percepisce l'ambigua «protomodernità» dell'architettura del tempo di Behrens: le sue diverse doppie identità, i suoi sforzi per saldare le fratture tra posizioni conservatrici da una parte e posizioni progressiste dall'altra. Gli edifici dell'AEG nel loro complesso, sebbene motivati dal nobile fine di far diventare architettura gli edifici industriali, erano anche intesi quali «templi del lavoro», dove gli operai si sarebbero staccati dalla nuova minaccia del socialismo per identificarsi invece con la tecnologia e la cultura tedesche, e per estensione con la gloria della nazione. Una delle organizzazioni più progressiste nella storia delle arti moderne, il Deutscher Werkbund, che per alcuni decenni successivi si batté per innalzare gli standard dell'inventività e dell'esecuzione nel design e nell'architettura, per riconciliare le arti applicate e le belle arti, per riformare l'insegnamento artistico, fu concepita in gran parte a partire da motivi di competizione nazionalista<sup>22</sup>. Nel tratteggiare il fondamento logico di Friedrich Naumann, uno dei maggiori responsabili della fondazione del Werkbund, Theodor Heuss scriveva:

«Il ruolo dell'Imperatore è quello di unificare e coronare la volontà nazionale di potenza e di vita, ma come può realizzarsi tutto ciò se l'ostilità e il disaccordo regnano fra classi benestanti e masse ottenebrate? La dedizione alla Nazione non può più a lungo coinvolgere *soltanto* la facciata esteriore dello Stato... deve anche possedere un risvolto interiore. Il ruolo della politica sociale *non* è da intendersi come una responsabilità nei confronti del benessere sociale, ma piuttosto come la realizza-

zione da parte dello Stato di un nuovo importante potere, ottenuto sviluppando nelle classi proletarie un libero sentimento verso la Patria. La Democrazia dovrebbe essere usata per aiutare queste classi a imparare ad amare lo Stato in quanto *loro* Stato, a volere lo Stato grande, forte e giusto<sup>23</sup>».

L'instabile equilibrio di sentimenti in questa sorprendente dichiarazione—ugualitaria e paternalista, democratica e nazionalista—pone in rilievo alcune delle tensioni di cui soffriva lo spirito idealistico tedesco quando il Werkbund fu fondato nel 1907. Ma quest'organizzazione venne ben presto trasformata in un'arena dove seguaci entusiasti delle Arts and Crafts, cui stava molto a cuore l'individualità del lavoro artigianale, avrebbero dato battaglia a quei pragmatisti rivolti al futuro che vedevano l'industria in parte come una necessità, in parte come una benedizione, ma in fin dei conti come un dato di fatto, e quindi come l'agente attraverso il quale una buona arte per l'ambiente totale poteva—il che equivaleva a doveva—essere realizzata con metodi di standardizzazione e di produzione di massa.

Tutto questo costituiva argomento di stimolanti discussioni nello studio di cui Mies faceva ora parte. Resta ancora da vedere che cosa in ultima analisi pensasse Mies di questioni quali la volontà, la realtà e il rapporto di entrambe con un mondo potenzialmente migliore. Né abbiamo ancora spiegato tutti gli aspetti della vicenda. Altri gruppi intellettuali, meno fiduciosi del Werkbund, meno arrivati di Behrens e ben al di fuori della sua comprensione, rappresentavano il settore più tormentato delle forze attive quando le arti cercarono la via per dare un senso al nuovo secolo.

Il movimento riformista, come Iain Boyd Whyte definisce alcune associazioni «anarco-socialiste» di intellettuali radicali, quali il Choriner Kreis e la Deutsche Gartenstadtgesellschaft, spinto dalla disillusione nei confronti della società urbana e dell'industrializzazione, era giunto a desiderare ardentemente il decentramento delle città e un ritorno alla campagna<sup>24</sup>. E tutto il fermento dell'espressionismo, sebbene fosse ancora allo stato embrionale nel 1907, sarebbe presto esploso, diventando ancor più clamoroso negli anni che precedettero la Grande Guerra. «Mentre il movimento riformista vedeva la società contemporanea con profonda costernazione», scrive Whyte, «l'avanguardia espressionista la affrontava in uno stato di shock psicologico. La disperazione più nera costituiva il motivo conduttore del movimento, in tutte le sue manifestazioni. L'avanguardia espressionista si sentiva alienata da un punto di vista psicologico, sociale, economico e stilistico dalla cultura positiva e materialista della Germania guglielmina»<sup>25</sup>.

Alla luce di questo tumultuoso intreccio di movimenti e di cause contrastanti, possiamo facilmente credere a Mies, quando più tardi ricordava i suoi primi anni con Behrens e soprattutto la sua perplessità sulla vera natura e la giusta direzione dell'architettura. «Cercavo di capire qual era il suo compito», diceva Mies. «Lo chiesi a Peter Behrens, ma non fu in grado di darmi una risposta... Altri dicevano: 'Ciò che costruiamo è architettura', ma non eravamo soddisfatti di questa risposta; forse non avevano capito la domanda. Dato che sapevamo che si trattava di una domanda sulla verità, cercavamo di scoprire che cosa fosse effettivamente la verità... per scoprire che cosa fosse effettivamente l'architettura mi ci sono voluti cinquant'anni—mezzo secolo»<sup>26</sup>.

Mies entrò nello studio di Behrens nell'ottobre del 1908, circa un anno dopo che il maestro aveva stabilito la sede centrale della sua attività in una vecchia, bella proprietà a Neubabelsberg. Già impegnato nella Fabbrica di Turbine quando assunse Mies, Behrens aveva messo insieme uno staff che comprendeva due altri giovani architetti destinati ad occupare un posto nella storia: Walter Gropius, allora di 25 anni, e Adolf Meyer, allora ventisettenne, che nel giro di pochi anni si sarebbero associati acquisendo una fama immediata e duratura per il progetto di un edificio industriale molto più moderno di quanto Behrens avesse o avrebbe mai fatto: la Faguswerk, terminata nel 1911 a Alfeld-an-der-Leine.



15. Behrens, Fabbrica di Turbine AEG, Berlino 1909 (AEG-Telefunken)

Quell'opera era soltanto la prima, sorprendente testimonianza della precocità e del gusto raffinato di Gropius e più in generale della sua natura rivolta al futuro, tutte caratteristiche che gli avevano ben presto procurato l'ammirazione di un industriale molto influente, nonché direttore di museo e mecenate delle arti contemporanee, Karl Ernst Osthaus di Hagen, che lo raccomandò entusiasticamente a Behrens quando questi si trasferì a Berlino. Gropius entrò nello studio di Behrens alla fine del 1907 o all'inizio del 1908, e gli fu affidato lo studio dei particolari per il primo edificio AEG di Behrens, il padiglione all'Esposizione di Ingegneria Navale Tedesca del 1908. Quando Behrens assunse Mies, Gropius era l'assistente capo dell'ufficio di Neubabelsberg.

Il background personale di Gropius era l'opposto di quello di Mies<sup>27</sup>. Nato nel 1883 da un'ottima famiglia berlinese con una lunga e solida posizione sociale—la classe medio-alta—egli godette di tutti i benefici che la ricchezza, lo status, la tradizione familiare, e le migliori scuole tedesche potevano offrire. Il padre Walther, un consigliere all'edilizia, occupava una posizione ufficiale di notevole importanza a Berlino, e il prozio Martin Gropius, un noto architetto attivo dalla metà alla fine del XIX secolo e un fedele seguace di Schinkel, aveva progettato numerosi edifici pubblici e ville in Prussia, e aveva diretto quella grande istituzione—la Scuola di Berlino di Arti e Mestieri—che Mies frequentò sotto la guida di Bruno Paul.

Negli anni che precedettero il suo *Abitur*, il giovane Walter frequentò non meno di quattro *Gymnasien*. Poi si iscrisse alla *Technische Hochschule* di Monaco, dove trascorse un trimestre prima di far ritorno a Berlino a causa della grave malattia di un fratello. Lì si fermò per un breve periodo di tirocinio nel campo dell'architettura prima di arruolarsi volontario per un anno di servizio nel celebre e pittoresco reggimento di cavalleria, il Wandsbeck Hussar—un'esperienza militare del tut-

to differente dal tentativo pietosamente abortito di Mies in qualità di semplice coscritto—poi proseguì i suoi studi di architettura presso la *Technische Hochschule* di Berlino-Charlottenburg. Seguì un anno di studio in Spagna nel 1907. Lì incontrò ed attrasse l'attenzione di Osthaus.

La profonda differenza fra la sua formazione e quella di Mies parla da sola. Mies ricordava inoltre che Gropius era il «capo» riconosciuto dello staff di Behrens, di cui era entrato a far parte «solo per imparare. Non credo che percepisse alcuno stipendio»<sup>28</sup>.

C'era dunque una causa naturale perché i due campioni, ugualmente dotati e ambiziosi, sviluppassero una rivalità che nel corso della loro lunga vita sarebbe cresciuta in modo così netto da assumere talvolta la forma di una vera e propria avversione. Tuttavia nel periodo trascorso insieme a Neubabelsberg, meno di due anni, Gropius era chiaramente il più importante sotto tutti gli aspetti; di conseguenza una distanza ufficiale lo separava automaticamente da Mies. Inoltre il carattere ambivalente dello studio di Behrens tendeva ulteriormente a smorzare la competitività fra i due.

Se gli edifici industriali di Behrens per l'AEG tendevano a sottovalutare la decorazione storica o addirittura a trascurarla completamente, la sua architettura per la residenza o per edifici rappresentativi era, evidentemente e coerentemente, in stile neoclassico. Questa differenza, un altro esempio del suo compromesso fra vecchie e nuove forme, si rifletteva anche nella divisione del lavoro all'interno dello studio. Sebbene Gropius lavorasse a numerose ville classiche di Behrens (ad esempio Casa Schroeder del 1909 e Casa Cuno del 1909-10, tutte due a Eppenhausen), egli si occupò più di Mies di progetti industriali e di problemi economici, disegnando alcuni apparecchi elettrici per l'AEG subito dopo essere stato assunto da Behrens e successivamente, nel 1910, indirizzando una relazione ai Rathenau sui vantaggi della residenza a basso costo prodotta in serie. Il suo credo era il razionalismo e il funzionalismo, mentre gli stili storici lo interessavano sempre meno.

Non si può dire la stessa cosa di Mies, le cui esperienze con Bruno Paul e con i Riehl, unite alla sua personale inclinazione al classicismo, lo predisponavano maggiormente ai progetti più formali che uscivano dallo studio di Behrens. Egli stesso affermò che l'unica fabbrica a cui lavorò seriamente per l'AEG era stata la Kleinmotorenfabrik (Fabbrica di piccoli motori) del 1910-13.

Gropius si dimise dall'atelier nel giugno 1910 e aprì il suo studio a Berlino, nella convinzione di essere ormai pari a Behrens quanto a talento e più avanzato di lui in fatto di comprensione della modernità<sup>29</sup>. Non contento di ridurre l'ornamento classico a forma astratta, Gropius lo bandì completamente dalla Faguswerk, limitandosi a un puro prisma geometrico, una struttura in cui i solai sono sostenuti da una ossatura d'acciaio e i muri sono in semplice vetro trasparente, il cui carattere non portante è sottolineato dall'assenza di montanti agli angoli. Questi erano i nuovi materiali di un'epoca industriale espressa senza il benché minimo riguardo per la tradizione spirituale di Behrens, l'opera più vicina ad una incarnazione priva di compromessi della concezione razionalista.

In confronto la posizione di Mies alla fine degli anni Dieci era nello stesso tempo più conservatrice e più vicina alla principale tendenza progressista in Germania. Secondo la spiegazione razionale di questo punto di vista, la modernità era una cosa, giustamente da ammirare; ma di estremismi ce n'erano già stati fin troppi, sia sotto forma dello storicismo che della sua antitesi degli anni 1890, lo Jugendstil. Nel 1910, solo un anno prima che Gropius terminasse la Faguswerk, il critico Anton Jaumann scrisse un articolo sulla Casa Riehl di Mies. Sebbene a quella data l'edificio avesse già tre anni, sembrava a Jaumann che riassumesse l'architettura della nuova generazione, la «nuova crescita», come ebbe a definirla, che «non è motivata né da un impulso verso la novità né dal tentativo di procedere sempre più avanti. Al contrario: la loro opera, in contrasto con quella del passato decennio [gli anni 1890], è riservata, persino freddamente critica. Che cosa vogliono questi giovani? Essi vogliono fermezza ed equilibrio, evitando tutto ciò che sa di radicalismo. Fra il vecchio e il nuovo preferiscono l'aurea via di mezzo»<sup>30</sup>.



16. Walter Gropius, *Faguswerk, Alfeld an der Leine, 1911*  
(*Busch-Reisinger Museum. Donazione The Architects' Collaborative*)

Conosciamo solo in parte la reale portata degli incarichi di Mies nello studio di Behrens. Quelli di cui sappiamo datano degli anni 1911 e 1912, durante i quali egli aveva acquisito una posizione influente nell'atelier. La sua attività nel 1909-10 è meno chiara. Precedentemente ci siamo riferiti a una sua dichiarazione, secondo la quale si trovò seriamente impegnato in un solo incarico dell'AEG, la Kleinmotorenfabrik, un edificio iniziato nel 1910 e terminato nel 1913, di cui una prima parte venne completata nel 1911. Sembra che Mies lasciò lo studio per un breve periodo di tempo nel 1909—ma non siamo in grado di stabilire esattamente quando, per quanto tempo e per quali motivi.

La fonte più attendibile fra tutte le notizie frammentarie sull'argomento è un documento scritto da un certo Salomon van Deventer, che riportava una conversazione appena avuta con Mies. Il 29 agosto, van Deventer, un assistente capo dell'industriale olandese A.G. Kröller, per il quale Behrens stava allora progettando una casa vicino a L'Aja—di cui Mies aveva la supervisione dei lavori—scrisse una lettera alla moglie di Kröller nella quale faceva notare che l'ostilità professionale fra Mies e un collega dello staff di Behrens, di cui non faceva il nome, era diventata così acuta che Mies «aveva lasciato [l'ufficio] dopo un anno. Ma nell'anno in cui restò lontano da Behrens, egli giunse a riconoscerne la grandezza e decise che questi era l'unica persona che gli avrebbe potuto offrire qualcosa come architetto. Così lasciò da parte tutto il resto e ritornò da Behrens, dove si trovava ora da circa nove mesi»<sup>31</sup>.

Secondo questa ipotesi Mies, il cui impiego presso Behrens iniziò alla fine del 1908, avrebbe lasciato il lavoro alla fine del 1909, facendo poi ritorno alla fine del 1910. Durante la sua assenza egli avrebbe avuto il tempo di progettare Casa Perls e il monumento a Bismarck (figg. 26-27, 31-32) nonché di compiere un viaggio in Inghilterra con la Deutsche Gartenstadtgesellschaft<sup>32</sup>. Un'assenza nel 1909-10 potrebbe anche spiegare perché egli ricordasse soltanto indistintamente un qualche contatto con il giovane architetto franco-svizzero Charles Jeanneret (più tardi Le Corbusier), che entrò nell'atelier di Behrens nella seconda metà del 1910—dopo che Gropius se ne era andato—e che ci restò meno di sei mesi. Mies, nonostante il fatto che in seguito Le Corbusier avrebbe giocato un ruolo importante nella sua vita, lo ricordava nel 1910 soltanto perché «una volta mi imbattei in lui sulla porta dell'ufficio: egli stava uscendo, mentre io stavo entrando»<sup>33</sup>.

Come «mentre stavo entrando», a quale scopo, se Mies non era impiegato lì? Ma alla fine del 1910 poteva essere stato riassunto, supponendo che la cronologia di van Deventer sia esatta. In ogni caso Jeanneret si trovava lì per un viaggio di ricerca autonomo e trascorse il periodo a Neubabelsberg più come osservatore che come progettista. Nessuna delle opere di Behrens reca la sua impronta.

Tracce interessanti, ma non decisive dello stile di Mies compaiono in un paio di edifici industriali di Behrens del periodo 1910-12. La Frankfurter Gasgesellschaft (ora Main-Gaswerke, a Frankfurt-Osthafen, 1910-12), un gruppo di stabilimenti, presenta una massa geometrica che preannuncia l'architettura espressionista in modo particolare nell'uso dello stipite rientrante (una stretta scanalatura fra il telaio di una finestra o di una porta e la superficie adiacente del muro), che richiamano alla mente il modo in cui Mies usò successivamente quel materiale e quell'espedito negli edifici del suo periodo americano<sup>34</sup>. Un trattamento analogo si riscontra in numerosi punti dell'Edificio per Uffici Mannesmann a Düsseldorf (1911-12), soprattutto nella hall e nelle scale, nella loro elegante precisione, e i cui dettagli, secondo un osservatore, Schneider-Esleben, furono affidati a Mies<sup>35</sup>. Ma lo stesso Behrens applicava lo stipite rientrante abbastanza regolarmente nelle sue opere di quegli anni, cosa che non ci consente di chiarire l'estensione e il grado di autonomia delle responsabilità affidate a Mies in questi edifici industriali. La fonte di questa soluzione, in ogni caso, va fatta risalire a Schinkel.

La venerazione di Behrens nei confronti di Schinkel divenne ancora più forte attorno al 1910. Anni dopo Mies ricordava la volta in cui lui e il resto dello staff di Neubabelsberg furono condotti dal loro capo in pellegrinaggio per tutta Berlino a visitare i luoghi di Schinkel. Il periodo 1910-11 sembra essere il più attendibile per quei giri e quello più opportuno perché Mies si immergesse nell'opera e nel pensiero di Schinkel. A parte l'altra considerazione di cui il grande contemporaneo di Hegel, di Kleist e di Schelling aveva goduto come artista e come simbolo pubblico della gloria culturale della Prussia, la sua architettura, in particolare i progetti neoclassici, erano in grande sintonia con le aspirazioni dei protomoderni berlinesi, non soltanto con quegli architetti abituati alle maniere formali di recente semplificate ma con chiunque fosse legato all'atteggiamento mentale razionalista associato all'industria: in breve con Behrens e tutti i membri del suo studio. Gli scritti e i disegni pubblicati di Schinkel erano facilmente accessibili a Mies che, influenzato dall'amicizia con il professor Riehl, leggeva molto verso il 1910. Inoltre, ogni volta che Mies e i suoi compagni prendevano il treno da Neubabelsberg per recarsi in centro, avevano sott'occhio alcuni dei migliori edifici pubblici di Schinkel gli uni a pochi isolati dagli altri.

Avrebbero potuto iniziare dal maestoso viale dell'Unter den Linden, dove si trovava il primo importante edificio di Schinkel. La Casa della Guardia Reale, del 1816-18, era un austero cubo isolato mitigato soltanto da quattro blocchi d'angolo leggermente più alti e da un nitido portico greco che risaltava sulla facciata con forza e precisione stupefacenti: nell'insieme una concezione

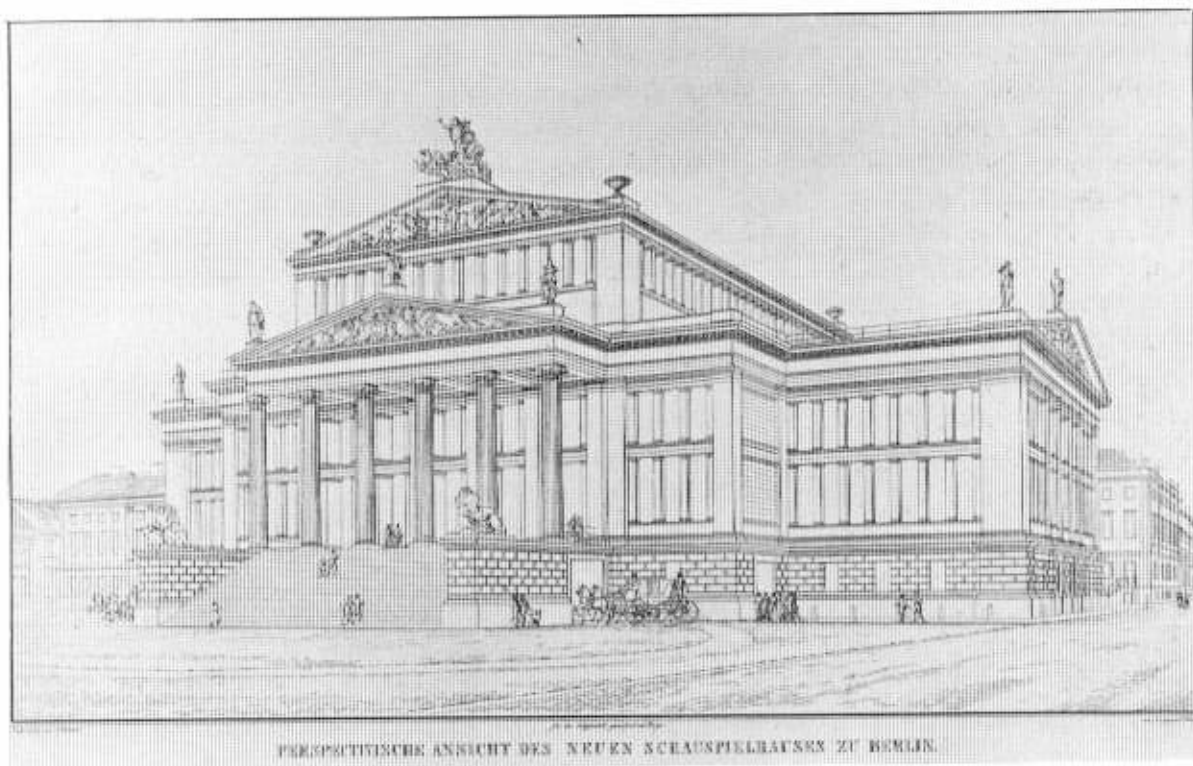


17. Karl Friedrich Schinkel,  
Casa della Guardia Reale,  
Berlino 1816-18. Schinkel,  
Sammlung architektonischer  
Entwürfe

molto più astratta di qualsiasi opera greca, così affascinante agli occhi dell'artista moderno. Mies in particolare—data la dedizione di tutta la sua vita per la precisione della forma—restò sicuramente colpito dalla splendida chiarezza con cui Schinkel articolava la parte con il tutto nella Casa della Guardia.

A breve distanza verso sud, il gruppo di Behrens poteva scorgere la Schauspielhaus del 1818-21, un edificio notevolmente più grande, che proprio nella complessità dei suoi elementi formali testimoniava la padronanza con cui Schinkel trattava le masse geometriche. Costruito su un basamento, o podio, esso consisteva di un edificio principale che conteneva, nel tratto centrale, il teatro e le aree di servizio, nonché una sala per concerti, locali per le prove e depositi nelle ali. Le masse laterali erano ad un tempo unificate e semplificate da un sistema di schermo fatto di trabeazioni e di

18. Schinkel, Schauspielhaus, Berlino, 1818-21. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe





19. Schinkel, *Altes Museum*,  
Berlino, 1823-30.  
Karl von Lortz,  
Karl Friedrich Schinkel

colossali e spogli pilastri d'angolo, che incorniciavano una serie di strette finestre. A loro volta, le finestre erano separate da colonnine assolutamente lisce—un espediente più classico nello spirito che nel preciso riferimento storico ma che, ancora una volta, veniva letto con entusiasmo dai moderni, per i quali la finestra a nastro stava diventando un elemento sempre più abituale negli edifici commerciali.

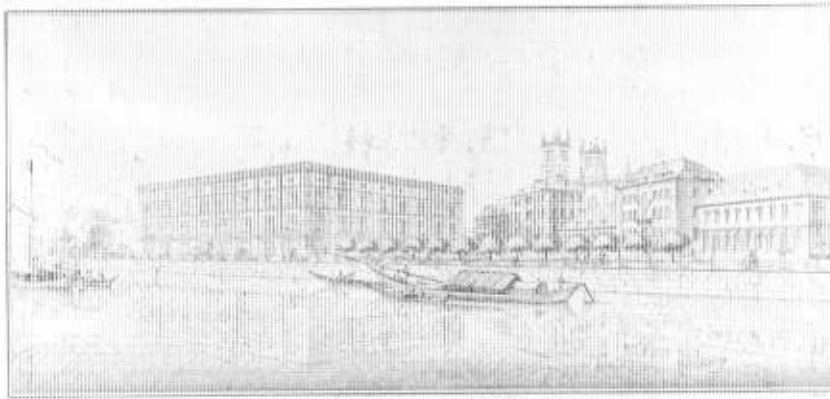
Forse il capolavoro di Schinkel fra i grandi edifici che egli realizzò a Berlino era l'Altes Museum del 1823-30, un'opera che, se pensiamo al modo in cui più tardi Mies trattò i ritmi della facciata del Seagram Building (1958), nonché alla disposizione di questo edificio affacciato su una piazza che si apre lungo la Park Avenue di New York, dovette fargli un'impressione estremamente profonda. L'Altes Museum esprime un'immagine grandiosa e solenne, con il suo lessico classico, sobrio ma eloquente, con la sua grammatica, come nella Casa della Guardia e nello Schauspielhaus, più fedele all'antichità visivamente che archeologicamente. L'edificio si affaccia su un'ampia piazza, che, a sua volta, si apre sullo stesso grande viale in asse dove si trova la Casa della Guardia. Questo spazio aperto si rivolge al pubblico, adottando il linguaggio di un colonnato ionico il cui passo regolare conserva l'integrità della rigorosa massa geometrica dell'edificio. Diciotto colonne scandiscono un ritmo prolungato ma nobile, dove la monotonia è evitata dato che la sequenza è bloccata da muri a speroni risolti in «antae», che fungono da conclusione monumentale della facciata. La lunga e piatta cadenza dell'Altes Museum è ripresa in alcuni padiglioni di Mies degli anni successivi, fra i quali spiccano la Crown Hall di Chicago e la Galleria Nazionale di Berlino.

L'autorità riconosciuta di Schinkel costituiva soltanto uno dei motivi dell'attrazione che egli

20. Schinkel, *Progetto per centro commerciale*, Berlino, 1827. Karl von Lortz, Karl Friedrich Schinkel







21. Schinkel, *Bauakademie, Berlino, 1831-35. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe*

V esercitava sulla più giovane generazione berlinese. Un altro motivo si trovava nella sua capacità di comprendere i bisogni, le condizioni, le esigenze e le potenzialità della nascente epoca industriale. Un viaggio di studio in Inghilterra, compiuto nel 1826, lo introdusse all'architettura industriale inglese, cioè a quegli edifici costruiti in mattoni locali non particolarmente attraenti, con tetti di ghisa. Questa visita lo indusse a concepire una serie di progetti funzionali rispondenti agli aspetti e ai valori di una cultura sempre più industrializzata. La *Sachlichkeit*, vale a dire il senso della realtà, l'atteggiamento che Behrens, Muthesius e il Deutscher Werkbund assunsero come importante punto di partenza nei loro sforzi creativi degli anni che precedettero immediatamente la prima guerra mondiale, fu anticipata già negli anni 1830 dall'opera di Schinkel, o persino prima, se si pensa alla serie di opuscoli che egli pubblicò insieme al funzionario prussiano P.C.W. Beuth, *Vorbilder für Fabrikanten und Handwerker* (1821-30). Questo studio presentava dettagliatamente un insieme di oggetti utilitari e di ornamenti decorativi, tutti progettati da Schinkel con l'intenzione di fornire una guida al gusto del pubblico—in questo senso un precursore, di generazioni, dei tentativi del movimento delle Arts and Crafts, del Werkbund e del Bauhaus, fra altri, di conciliare i bisogni vitali con gli ideali artistici nel mondo moderno.

Nel 1827 Schinkel progettò un Kaufhaus, cioè un centro di acquisti, per l'Unter den Linden, un progetto che, sebbene non realizzato, assunse la forma di un edificio le cui pareti sembravano quasi dissolversi nelle immense, alte finestre divise da colonnine di mattoni. Il risultato fu una griglia ortogonale in facciata che rifletteva gli assi degli appoggi interni. Nella sua *Bauakademie*, la scuola di architettura, progettata e realizzata fra il 1831 e il 1835, egli perfezionò la concezione della facciata come schermo che rispecchiava l'effettiva struttura dell'edificio. In queste due opere Schinkel pervenne alla forma architettonica non nel senso di una rappresentazione storica ma come espressione diretta del sistema costruttivo. Un simile trattamento difficilmente sarebbe sfuggito all'attenzione dei funzionalisti moderni. Per Mies questo sarebbe diventato un articolo di fede.

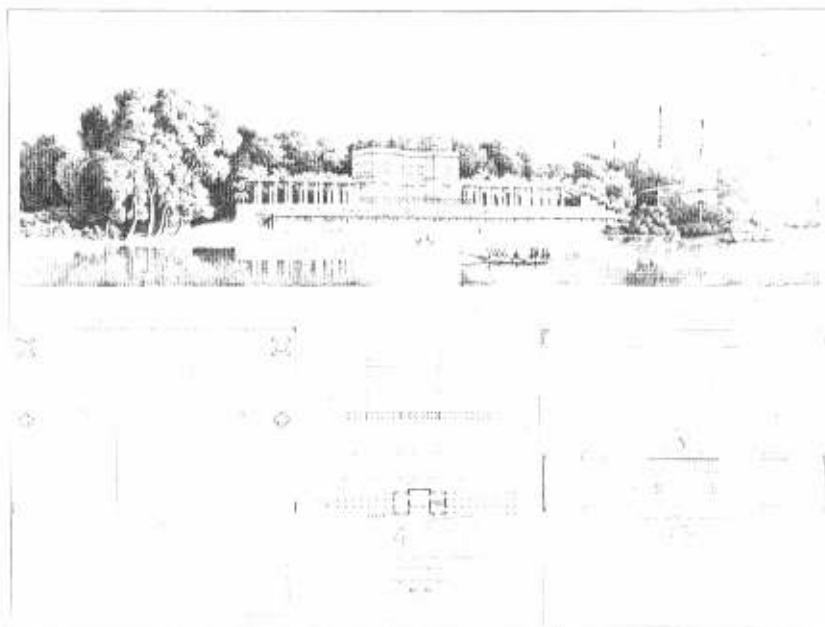
Un'influenza potenziale su Mies altrettanto forte quanto quella degli edifici urbani la esercitarono le opere del geniale maestro che si possono vedere nei sobborghi di Berlino e nella campagna circostante. Lo Schloss Tegel, residenza di famiglia di Wilhelm von Humboldt, era una di queste, con la sua coppia di pesanti colonne doriche che dominavano il foyer—elementi che sarebbero ricomparsi in una delle case che Mies stesso progettò alla metà degli anni Venti (vedi pp. 89-90). Sicuramente il giovane assistente di Behrens vide anche quel gioiello che è lo Schlosspark a Charlottenburg: un'elegante piccola casa d'estate, il cui tetto piano, la limpida facciata e la loggia al secondo piano sono tradotti in forma leggermente modificata nella prima casa che Mies progettò da solo (vedi pp. 64-69), dopo essere stato assunto da Behrens.

Sebbene meno incline ad imitare soluzioni medievalesganti, tuttavia Mies probabilmente per-

cepi la sottile impressione di un altro aspetto, meno evidente, dell'interesse che il vecchio prussiano nutriva per il Medioevo. Schinkel era un pittore di notevole talento, e lasciò una serie di squisiti paesaggi in cui gli edifici—di solito chiese gotiche—fungevano da episodi architettonici distinti dal vasto panorama, ma inconcepibili senza questo. Nei suoi progetti e nei suoi dipinti architettonici, egli era ad un tempo romantico e classicista. La natura in tutto il suo mistero e la sua grandezza lo affascinava, però la considerava più come il dominio dell'uomo che per se stessa. Così egli si preoccupava di differenziare il costruito dall'ambiente naturale, ma nello stesso tempo di integrare i due elementi in un ideale stato di interdipendenza. In modo analogo, vedeva l'uomo come un osservatore del mondo consapevole di sé e tuttavia compatibile con esso, cioè come colui che trasforma idealmente il proprio universo. Goerd Peschken cita la visione di Schinkel, secondo la quale «l'architettura è il proseguimento della natura nella sua attività costruttiva»<sup>36</sup>. Questo concetto di proseguimento nel senso di processo o di movimento, caratteristico del pensiero e della sensibilità del XIX secolo, trova un'espressione particolarmente felice nelle ville e nelle tenute che Schinkel progettò per la campagna berlinese. Queste costituivano un antecedente a portata di mano degli sforzi di Mies, che segnarono un'epoca, di abbattere la barriera fra spazio interno e spazio esterno nella sua architettura residenziale. Il suo progetto del 1923 per una Casa di Campagna in Calcestruzzo (vedi pp. 118-120), nella quale le ali si propagano a raggiera alla ricerca incessante dell'ambiente circostante, e Casa Farnsworth (vedi pp. 249-255), in cui chi vi abita percepisce uno spazio infinito al di là delle quattro pareti vetrate, suggeriscono con forza l'insegnamento tratto dai tentativi classico-romantici di Schinkel di esprimere la relazione ideale fra uomo e ambiente naturale.

22. Schinkel, Cattedrale sopra una città, olio su tela, 94,4 x 126,6 cm, posteriore al 1813 (Monaco, Neue Pinakothek)





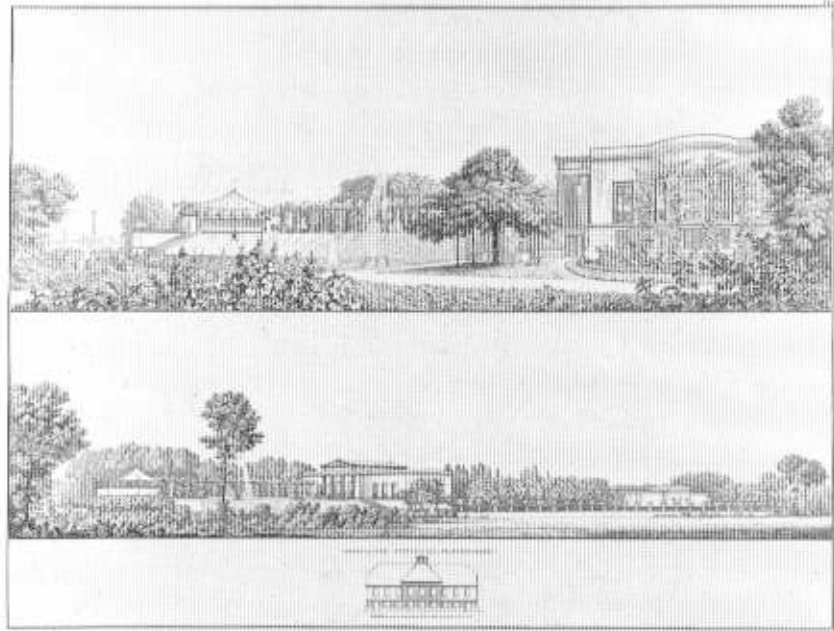
23. Schinkel, Casino dello Schloss Glienicke, Potsdam, 1824-25. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe

Questa relazione, come la concepiva Schinkel, può essere meglio colta nei boschi e nei prati che fiancheggiano il fiume Havel nella parte occidentale di Zehlendorf, in direzione di Potsdam. I pergolati del Casino dello Schloss Glienicke esemplificano in maniera autorevole la concezione del maestro a proposito delle zone di transizione fra edificio e paesaggio, mentre lo straordinario complesso costruito alla fine degli anni 1820 e all'inizio del 1830 a Charlottenhof, una tenuta a sud delle proprietà reali a Sanssouci vicino a Potsdam, è un miscuglio di elementi classici e romantici che Mies, alla sua maniera, avrebbe seguito nelle opere successive.

Il mecenate di Charlottenhof era il Principe Friedrich Wilhelm IV, egli stesso un architetto dilettante, i cui schizzi Schinkel tradusse con grazia in un complesso caratterizzato da elementi formali e informali, simmetrici e asimmetrici, il tutto in una delicata tensione. La casa d'estate del principe, lo Schloss Charlottenhof, domina il territorio circostante da un'altura. Essa è concepita come una villa romana con un nobile porticato dorico, che attraversa la massa cubica della zona destinata ad abitazione. Ogni stanza ha una vista sull'esterno.

Di per sé lo Schloss a prima vista appare della massima austerità, un'impressione rafforzata dal giardino classico che prosegue l'asse principale della casa fino a un'edicola. D'altra parte, il giardino è affiancato su un lato da un pergolato che suscita lo stesso effetto che abbiamo già riscontrato nel Casino: cioè quello di collegare il blocco principale compatto con la natura aperta, mentre sull'altro lato un giardino di impianto geometrico declina verso il basso, dove si conclude in un'edicola meno accentuata, per proseguire poi in un pergolato asimmetrico, al di là del quale si perde in una distesa di prati irregolari e movimentati, come in un giardino all'inglese.

Questo parco, progettato da P.J. Lenné, fluisce delicatamente fino a un gruppo di edifici che non solo fa da contrappunto allo Schloss, ma che deriva il suo effetto, nei rapporti interni, da una disposizione di pieni e di vuoti pittoresca e irregolare, ma nel contempo abilmente equilibrata. Si tratta della Casa del Giardiniere nonché di una casa da tè e della copia di un bagno romano, un artificio architettonico tipico del romanticismo, nel quale Schinkel conserva però un'avvincente discrezione grazie all'uso del repertorio classico. Di fatto egli si serve del toscano che, essendo uno stile meno formale del dorico dello Schloss, non solo lo mette in risalto, ma spinge anzi Schinkel a una composizione quasi-cubista di aggetti, torri, pergolati, tralicci, archi a tutto sesto, facciate



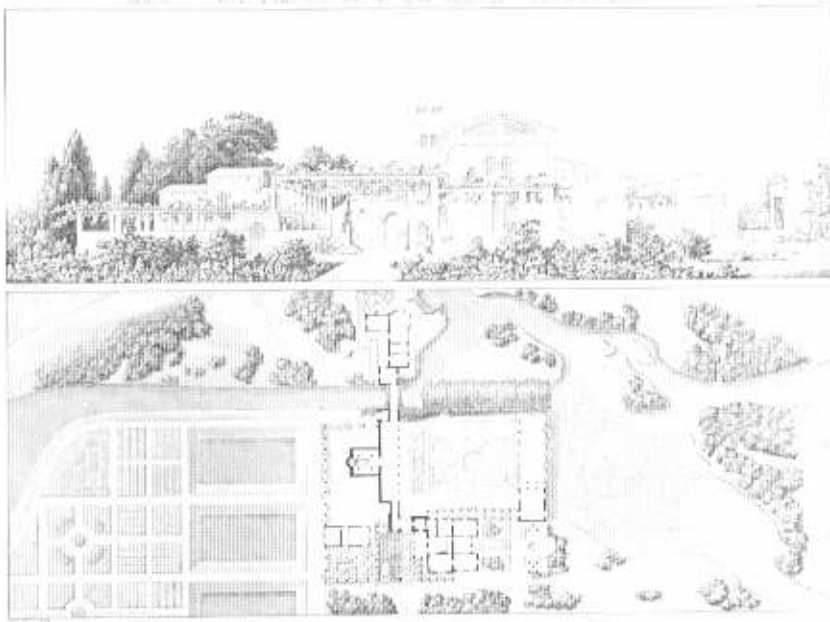
24. Schinkel, Charlottenhof,  
Potsdam, 1926. Schinkel,  
Sammlung architektonischer  
Entwürfe

lisse, tetti in leggera pendenza coperti di tegole e spazi intermedi, orientando il tutto verso una corte-giardino classica all'interno, e verso una laguna sinuosa all'esterno.

Non si può fare a meno di notare un particolare tratto dallo stile informale toscano: una scala che porta dal giardino al podio dell'edificio principale della Casa del Giardiniere. Ma questa scala non è orientata perpendicolarmente alla massa dell'edificio, né è disposta in asse, cioè non rispetta i modi classici. Essa scorre invece parallela al fianco della casa, in una posizione che obbliga chi cammina a girare a destra provenendo dal giardino, a svoltare due volte a sinistra salendo le scale, quindi a girare ancora una volta a destra per entrare in casa. Lungo questo percorso verso la meta il visitatore è obbligato a percepire una serie di vedute necessariamente mutevoli: un'esperienza più fluida e romantica che non rigorosamente classica, che Mies, non importa se consapevolmente o meno, avrebbe ripreso in due famose scale, una per il Padiglione di Barcellona del 1929 (vedi pp. 156-160), l'altra per Casa Tugendhat del 1930 (vedi pp. 164-174).

Non esiste una prova più efficace della serietà con la quale Mies studiò Schinkel negli anni passati presso Behrens, di un progetto che egli concepì da solo nel 1910. Tale progetto ha attirato una scarsa attenzione da parte di coloro che hanno scritto sul periodo giovanile di Mies, eppure è il primo lavoro della sua carriera che, ad un esame più approfondito, presenta segni di un grande talento architettonico, non soltanto di un affascinante apprendista.

Come abbiamo già precedentemente notato a proposito dell'impetuoso sviluppo di Aquisgrana al tempo dell'adolescenza di Mies, la Germania guglielmina aveva una passione per i monumenti. Nel 1909, dopo due anni di dibattito, il governo a Berlino annunciò l'intenzione di bandire un concorso per un monumento alla memoria di Otto von Bismarck, il genio politico che aveva presieduto alla unificazione della patria e all'insediamento dello stato imperiale tedesco. Sebbene non fosse il primo monumento del genere — dato che Bismarck era diventato uno stereotipo da commemorare fin dalla sua morte avvenuta nel 1898 — tuttavia questo concorso nelle intenzioni doveva essere qualcosa di straordinario. Il centenario della nascita del defunto cancelliere si stava avvicinando, dato che ricorreva nel 1915; gli organizzatori del concorso lo fecero diventare un momento strategico per inaugurare un'opera che doveva essere la dimostrazione dell'unità tedesca, sebbene in quei giorni la linea di demarcazione fra ispirazioni nazionali e preoccupazioni nazionaliste fosse alquanto con-

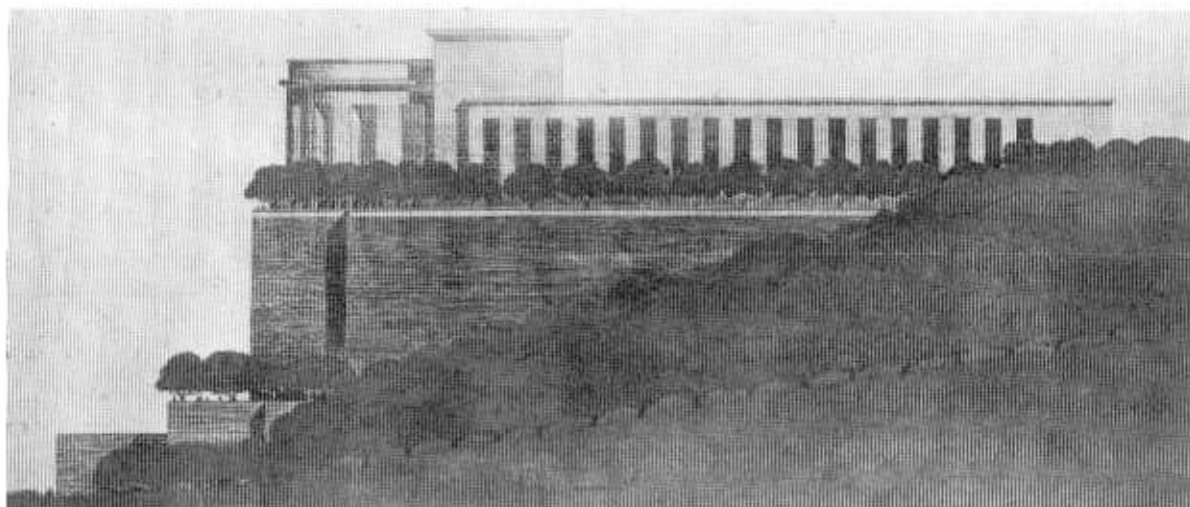


25. Schinkel, Charlottenhof, Casa del giardiniere, Potsdam, 1829-33. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe.

fusa, come si può leggere nella dichiarazione del comitato incaricato dell'iniziativa «che un monumento a Bismarck doveva innalzarsi su quelle terre di confine della Germania, spesso terreno di battaglia, sempre minacciate ma sempre fedelmente difese»<sup>37</sup>. Non c'era dubbio che con questo si intendesse la Renania. Si trattava di un messaggio indirizzato al popolo tedesco, ma pronunciato a voce abbastanza alta per essere udito dagli *Erbfeind*<sup>38</sup>, i Francesi.

Il luogo prescelto per il monumento era l'Elisenhöhe, un'imponente altura che dominava il Reno sulla riva occidentale presso Bingen, molto vicino alla confluenza con il Nahe<sup>39</sup>. Il bando richiedeva un monumento che dominasse il fiume che scorreva sotto, ma anche, in direzione opposta, un campo per celebrazioni da sistemare su un altopiano che si estendeva lontano dal precipizio. La proposta di Mies richiamava Schinkel sia nella forma che nella relazione con il sito. A partire da un terrapieno che doveva essere costruito vicino alla riva del fiume, un podio massiccio ancorato al pendio saliva fino ad un'altezza ragguardevole. Incastonate su questo c'erano cinque grandi masse interconnesse, la più lunga delle quali consisteva di due muri paralleli disposti perpendicolarmente al fiume, che racchiudevano uno spiazzo per cerimonie sull'altopiano. Visti dal livello del fiume, questi spariscono nel fogliame sulla cima della collina. Su questi muri lisci erano incise delle aperture, ad intervalli ritmici, che creavano l'effetto di un colonnato astratto con pilastri della stessa profondità degli interspazi, il tutto nettamente leggibile a distanza. Sul lato che dava sul fiume, una coppia di poderosi alti piloni collegava i colonnati in parallelo, sporgendo leggermente rispetto ad essi, e quindi legandoli saldamente a un muro semicircolare, che si apriva con analogo effetto di colonnato e che, come la prua di una grande nave di pietra, concludeva la spinta dell'intera massa verso il Reno. Sottili cornicioni coronavano le lisce masse geometriche, mentre la «prua» era rafforzata da un frontone più accentuato, cioè un fregio fra la linea del tetto e la sommità del colonnato.

Lo spiazzo per le feste sulla cima della collina si restringeva così a imbuto, dando luogo a una corte antistante, accessibile da una rampa di scale e affiancata da colonnati e da colossali piloni. Sullo sfondo, all'interno del semicerchio, o esedra, a conclusione della corte, c'era una statua di Bismarck seduto, l'unica componente figurativa del monumento. La grandiosità, che era considerata opportuna per un simile strumento di venerazione popolare (Mies lo chiamò *Deutschlands Dank*—



26. Prospetto esterno del progetto per il monumento a Bismarck, Bingerbrück-Bingen, 1910

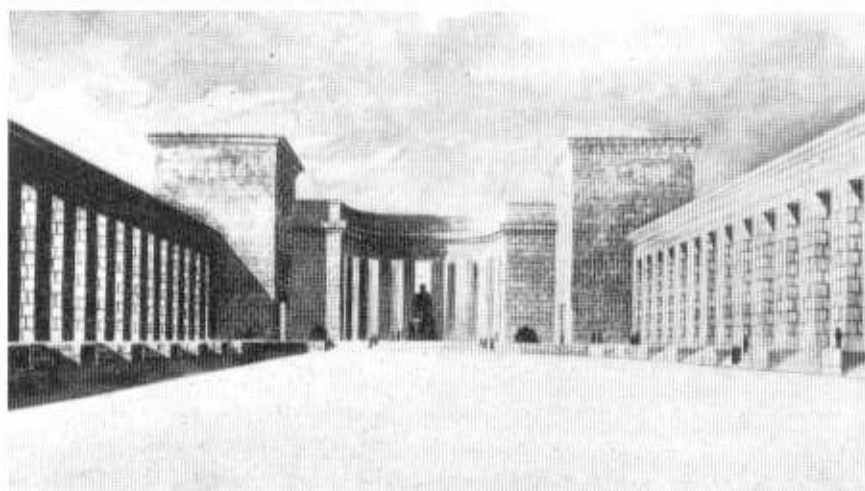
«Gratitudine della Germania»), era resa evidente dall'analogia che intercorreva fra la sequenza di corte, esedra e statua e quella di navata, altare e icona.

Mies chiaramente aveva studiato a sufficienza la storia per sapere quali antecedenti fossero adeguati al suo progetto. Il tempio su podio risaliva alla classicità romana. Schinkel ne aveva una certa familiarità, avendo studiato con particolare attenzione il monumento nazionale dedicato a Federico il Grande, che l'architetto neoclassico Friedrich Gilly aveva progettato nel 1796. La decisione a Bingen di sospendere un pezzo di architettura classica immenso e simmetrico ad un dirupo che dominava uno scorcio estremamente romantico, può essere più specificamente ricondotta allo Schloss Orianda, un'opera di Schinkel del 1838, pubblicata ma rimasta irrealizzata, che era stata concepita come un padiglione per la famiglia reale prussiana da situare in un punto panoramico in Crimea<sup>40</sup>.

Tuttavia la chiarezza con la quale Mies fissò l'identità delle masse a incastro del suo monumento a Bismarck, conferendo loro un'unità monumentale, dimostrava che era padrone di una invenzione che gli era propria, e che quindi non obbediva semplicemente alle formule di Schinkel. Era già palese una padronanza delle proporzioni, così come lo era la sicurezza con la quale Mies trasformava le lisce superfici dei muri in colonnati laconici ma estremamente espressivi. Queste diverse qualità appaiono chiare nei disegni prospettici del monumento, i primi vasti frammenti rappresentativi del-

N.B.

27. Progetto per il monumento a Bismarck visto dal campo delle feste. Max Schmid, Hundert Entwürfe aus dem Wettbewerb für das Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrück-Bingen



la sua opera che dovevano sopravvivere e la prima prova tangibile della sua abilità nel disegno<sup>41</sup>.

Il concorso gli fornì inoltre una prima occasione di progettare un'architettura a scala monumentale. All'età di ventiquattro anni, ancora quasi sconosciuto negli ambienti professionali, aveva probabilmente scarse speranze di vincere un incarico tanto importante e di conseguenza, con un gesto per lui caratteristico, avanzò una proposta chiaramente più idealistica che materialmente realizzabile. Indicò nel fratello Ewald lo scultore che doveva eseguire la statua di Bismarck, anche se non esiste nessuna testimonianza di una qualche importante scultura di Ewald né alcuna certezza che egli sarebbe stato in grado di realizzare una statua così ambiziosa quale quella proposta nel disegno. Inoltre, mentre la giuria del concorso, nella seduta preliminare del gennaio 1911, aveva incluso il progetto di Mies fra i quarantun concorrenti selezionati su un totale di 380 iscritti, successivamente lo aveva scartato, adducendo come motivazione «costi di costruzione chiaramente eccessivi».

Mies sembra aver fatto ciò che sentiva di dover fare, e possiamo concludere che questo progetto rispecchiava le sue opinioni sull'architettura nel 1910. E forse fu un bene che egli seguisse le sue intuizioni nel progettarlo, dal momento che il concorso si trasformò in un imbroglione tipico dei conflitti fra idee moderne e tradizionali che afflissero le arti in Germania nei primi anni del secolo. Due fondatori del progressista Deutscher Werkbund, Muthesius e Theodor Fischer facevano parte della giuria cui partecipava anche August Gaul, lo scultore di statue zoomorfe patentemente conservatore. Fra i membri della giuria c'era anche un imprenditore, Walter Rathenau dell'AEG, nonché uno studioso di estetica, Max Dessoir, e uno storico dell'arte, Paul Clemen. La commissione assegnò, con un leggero margine di vantaggio, il primo premio alla proposta dell'architetto German Bestelmeyer e dello scultore Hermann Hahn, un progetto molto sobrio fatto di colonne, di alberi, e di una statua di Sigfrido, in realtà così modesto che una parte dei giudici si ribellò alla maggioranza, lamentando che il progetto mancava della vigorosa autorità che un simile monumento avrebbe dovuto esercitare sul paesaggio. La commissione, dopo molte discussioni, si arrese ai ribelli, revocò la decisione della giuria e accordò i massimi onori a un colossale edificio a cupola affiancato da due gigantesche aquile—«Faust»—su progetto dell'architetto Wilhelm Kreis e dello scultore Bruno Schmitz, due artisti affermati che godevano del favore dell'epoca guglielmina. Il fatto che fra i membri ribelli della giuria, fosse proprio Muthesius, un campione della modernità, ad accordare la preferenza alla proposta Kreis-Schmitz, è un'ulteriore testimonianza delle contraddizioni e della generale confusione del gusto nella Germania prebellica. I progetti per il monumento a Bismarck si dissolsero nel ferro e nel fuoco della prima guerra mondiale.

La tendenza a identificare il classicismo con il moderno, di cui il progetto di Mies per Bismarck era un esempio, si accentuò alla fine del decennio. Un'ondata di ellenismo pervase la cultura tede-

Classicismo  
moderno  
& ellenismo



28. Schinkel, Progetto per lo Schloss Orianda da edificare in Crimea, 1838. Karl von Lorck, Karl Friedrich Schinkel



29. Behrens, Casa Wiegand, Berlino, 1910. Wolfram Hoepfner e Fritz Neumeier, Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem

scavi  
 sca, quando giunse in patria l'eco del successo degli scavi archeologici tedeschi nell'area dell'Egeo, in particolare quelli di Theodor Wiegand a Dydimi, Samos e Mileto. Il Kaiser stesso comprò una villa a Corfù nel 1908. Wiegand, dopo aver assunto la carica di sovrintendente della sezione antichità al Museo Reale Prussiano di Berlino nel 1910, commissionò a Peter Behrens il progetto di una villa a Dahlem, uno dei dintorni più belli della capitale.

Non sappiamo se Mies, assente dallo studio di Behrens al tempo di questo incarico, abbia avuto qualcosa a che fare con il progetto di Casa Wiegand. Essa era sostanzialmente un'invenzione di Behrens, anzi una delle sue più prestigiose, ispirata a Schinkel in quasi tutti gli aspetti, fino all'arredo e ai mobili—tutti su progetto dello stesso Behrens<sup>42</sup>. Ma l'influenza di questa casa su Mies fu così forte da incidere su alcuni suoi progetti successivi, elaborati autonomamente.

La casa è un grande blocco cubico di un austero calcare grigio trattato in conci nitidamente uniti, un esempio fondamentale di riduzione classicista. L'accesso avviene attraverso un massiccio peristilio dorico, le cui colonne, non scanalate e senza entasi, sono coronate da capitelli che presenta-



no soltanto accenni molto sobri all'abaco e all'echino. Il passaggio dal peristilio alla casa avviene attraverso porte che si aprono in ognuna delle cinque campate. Un lungo pergolato delimita un lato del giardino. La pianta è pressoché simmetrica e l'asse principale conduce, attraverso la sala da ricevimento, a un salotto affiancato da una sala da pranzo e da una biblioteca che si estendono, per la stessa lunghezza, all'esterno, con una pianta a U, verso un giardino classico. In questo modo la terrazza del salotto funge anche da bassa loggia. Disposizioni analoghe compaiono in altri due progetti di Behrens dello stesso periodo: *Casa Schroeder* del 1909 e *Casa Cuno* del 1910, tutte e due a Eppenhausen, tutte e due costituite da tre file parallele affiancate di locali contigui.

Questa descrizione può richiamare alcune caratteristiche schinkeliane—il rigore e un misurato classicismo—nonché alcune sue soluzioni—la pianta in asse mitigata però da un'asimmetria, il sistema modulare delle proporzioni, la massa edilizia che si dissolve, attraverso il pergolato, nell'ambiente naturale. Mies probabilmente conosceva fin dalla fase progettuale gran parte dell'aspetto finale della casa, dato che questa concezione è rispecchiata nella sua casa per Hugo Perls.

Fu durante l'estate del 1910, quando Mies non dipendeva più dall'ufficio di Behrens, che incontrò Perls. Un avvocato agiato con una grande passione per l'arte contemporanea, Perls aveva trasformato la sua casa a Berlino in un punto di incontro per gli intellettuali. «Gli artisti venivano [costantemente]», scrisse più tardi nella sua autobiografia; «ognuno ne portava con sé un altro. Così avvenne che, una sera, comparve Mies van der Rohe»<sup>43</sup>.

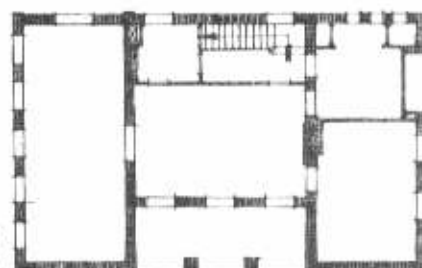
Mies era stato probabilmente invitato da un altro artista, sebbene si sia anche supposto che i due fossero stati introdotti dai Bruhn, una famiglia medio-alta di Berlino con le sue relazioni culturali. Mies conosceva i Bruhn, di cui avrebbe più tardi sposato la figlia Ada, attraverso il professore e la signora Riehl. Indipendentemente da chi lo avesse presentato a Perls, Mies era sempre più incline a scovare persone influenti e dotate di gusto quali Perls. Mies avrebbe potuto imparare molto da loro ed essi avrebbero potuto fare non poco per lui. A sua volta, Mies aveva qualcosa di suo da offrire, come dimostrano i successivi ricordi di Perls sulla sua prima sera con lui:

«Van der Rohe parlava poco, ma qualsiasi cosa avesse da dire era davvero illuminante. Sembrava che una nuova epoca fosse iniziata per l'architettura. I progettisti migliori si sforzavano di liberare i loro edifici da ogni abbellimento superfluo—cantucci, nicchie, aggetti e altri ornamenti posticci del Romanticismo. Un nuovo classicismo era nato. La gente incominciava a parlare di 'correttezza' e di 'dignità' nell'edilizia: dopo tutto era stato van de Velde che aveva introdotto il concetto di moralità in architettura...

Van der Rohe era un uomo dalle forti convinzioni... Non voleva aver niente a che fare con le



30. Behrens, Pianta di Casa Wiegand. "Wasmuths Monatshefte für Baukunst" 3, 1918/19

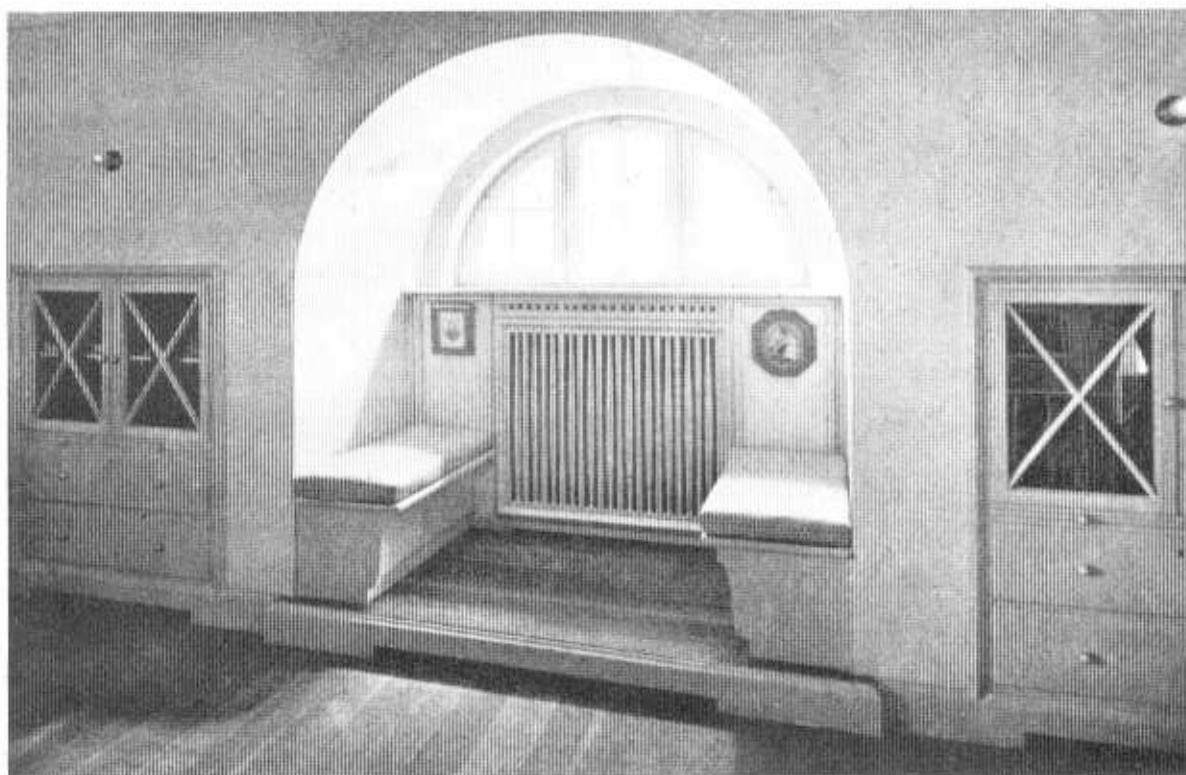


31. Casa Perls, Berlino, 1910-11  
 32. Pianta di Casa Perls (Foto del  
 Museum of Modern Art, New York)

forme tradizionali, sebbene questo non gli impedisse di apprezzare la storia e la tradizione in architettura. Così lui ed io ci siamo incontrati su un terreno comune: la nostra concorde predilezione per Schinkel. Penso che Schinkel sia stato un caso unico, e con questo intendo che nessuno prima o dopo di lui riuscì a progettare adottando un giorno lo stile gotico e il giorno dopo quello greco, pur mantenendo la propria personalità espressiva.

In ogni caso Mies costruì la nostra casa a Grünewald, vicino a Krümme Lanke [cioè a Zehlendorf]. I miei gusti troppo conservatori ci portarono a molte schermaglie amichevoli, e oserei dire che probabilmente la casa avrebbe potuto risultare anche migliore, dato che Mies, col passare del tempo, divenne uno dei grandi protagonisti dell'architettura moderna, una figura che anticipava di molto la sua epoca<sup>44</sup>.

Casa Perls è un semplice prisma lineare a due piani di mattoni intonacati, situato vicino alla strada e disposto perpendicolarmente ad essa. Il suo tetto a padiglione, ricoperto di tegole alla fiam-



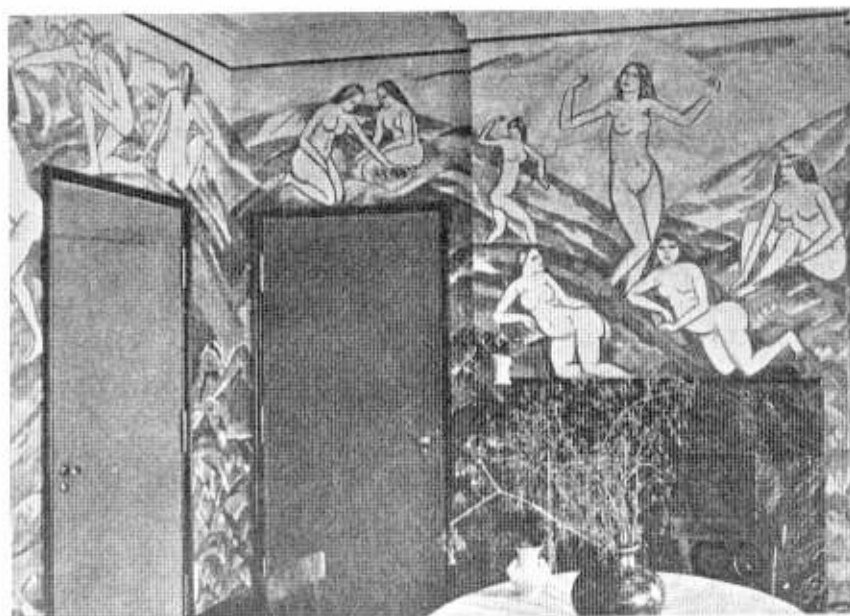
33. Alcova della Casa Riehl che mostra lo schermo del radiatore

minga, si imposta su un cornicione nitido, sottile, ben modellato. I muri esterni sono lisci, liberi da marcapiani, da pilastri o da qualsiasi altro elemento di disturbo. La facciata principale, rigorosamente simmetrica, presenta una loggia rientrante al pianterreno, divisa in tre campate, a loro volta separate da colonne a pianta quadrata, concluse da capitelli dorici in una versione molto sottile e astratta; qui tre strette porte-finestre offrono un triplice accesso all'interno. Sopra la loggia tripartita c'è una fila di tre basse finestre a imposte più basse affiancate da due finestre più alte. La pianta è simmetrica, con entrata e vestibolo disposti però asimmetricamente sull'angolo est. Alla loggia si accede da un giardino classico in asse con la facciata principale, ribassato soltanto di un gradino rispetto al pianterreno.

Questa diffusa «correttezza» era in armonia non soltanto con il temperamento espressivo di Mies, ma anche con il desiderio del cliente, che voleva che il pianterreno fosse trattato come uno spazio di rappresentanza, in cui esporre le sue raccolte nel migliore dei modi. La tripartizione in facciata si riflette nella disposizione interna: al pianterreno una vasta sala da pranzo rettangolare, posta esattamente al centro della casa e accessibile dalla loggia, è affiancata da uno studio e da una biblioteca-sala da musica. L'asse laterale della loggia trova riscontro in un asse longitudinale che all'origine attraversava in perfetta simmetria lo studio, la sala da pranzo e, in un ritmo A-B-A, ancora una volta la biblioteca-sala da musica<sup>45</sup>.

Dappertutto si sentono gli echi di coloro a cui Mies si era ispirato. La profonda loggia tripartita, affiancata da finestre a un solo battente, era una ripresa, su piani ribaltati, del padiglione di Schinkel nello Schloss Charlottenburg, esattamente come gli assi disposti a croce costituivano una delle soluzioni preferite dal maestro. Il prolungamento dello studio e della biblioteca-sala da musica oltre la sala da pranzo, secondo una pianta a U, riprendeva una disposizione analoga adottata da Behrens nella Casa Wiegand. La planarità dei muri esterni e il cornicione astratto erano riconducibili sia

34. Interno di Casa Perls con  
 gli affreschi di Max Pechstein,  
 1911 (Ute Frank)  
 35. Behrens, Ambasciata  
 tedesca, San Pietroburgo, 1912  
 (Bildarchiv Foto Marburg)

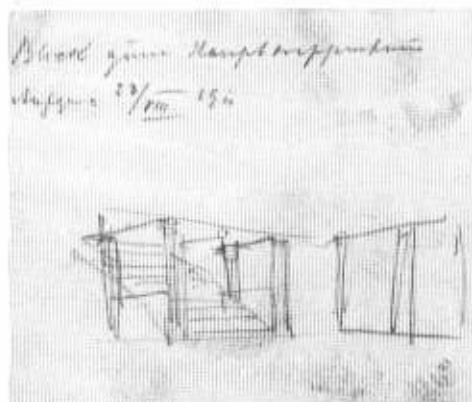


a Schinkel che a Behrens. Lo stesso valeva per il giardino classico.

Casa Perls, come Casa Riehl, era ricca di antecedenti, con la differenza notevole che le sue fonti erano più selettive e più convincenti nelle loro combinazioni, il suo stile più francamente classico-moderno. Mies restò però fedele a un motivo ornamentale che aveva fatto la sua prima apparizione in Casa Riehl: il rivestimento in legno di un termosifone, le cui sbarre verticali, a sezione alternata quadrata e cilindrica (dall'entasi molto accentuata), erano racchiuse da una cornice con una specie di trabeazione sporgente in resina verniciata, e producevano un effetto piuttosto classico che si addiceva tanto all'interno schinkeliano di Casa Perls che alle decorazioni neo-Biedermeier di Casa Riehl. Nell'insieme, l'abitazione dei Perls era più coerente, per quanto riguarda gli interni, di Casa Riehl, visibilmente meglio dimensionata, elaborata con grande cura, per così dire persino con astuzia, e come effetto complessivo evocava la massima dignità classica compatibile con la sua scala, cioè quella di una piccola villa suburbana.

Queste qualità non trattennero Perls dal commissionare una serie completa di decorazioni non classiche per uno dei principali spazi interni. Il pittore era Max Pechstein, uno dei primi espressionisti, un membro originale del movimento Die Brücke di Dresda, che si era trasferito a Berlino





36. Schizzo dell'atrio dell'Ambasciata Tedesca, San Pietroburgo, 1911. (*Auswärtiges Amt der Bundesrepublik Deutschland, Politisches Archiv IB-Verwaltung: Das Botschaftshotel in St. Petersburg, Volume 23*)

nel 1911, lo stesso anno in cui veniva terminata Casa Perls. A pochi mesi dal suo arrivo nella capitale, Pechstein fu incaricato da Perls di decorare la sala da pranzo con un gruppo di pitture murali su canapa, che rappresentavano trentotto figure nude in un paesaggio arcadico, il tutto reso nella maniera nervosa, vitrea e spigolosa del suo periodo berlinese. Più tardi Perls regalò questi dipinti a un amico in occasione del suo compleanno. Questi furono poi trasferiti alla Galleria Nazionale di Berlino ma, come ricorda Perls, «sparirono poco dopo e non so proprio che fine abbiano fatto». Pechstein produsse inoltre almeno due disegni espressionisti per gli schermi metallici dei termosifoni al pianterreno.

Non è noto se Mies approvasse o meno l'invito fatto a Pechstein. Dalle fotografie riprodotte su una rivista degli anni Venti, i dipinti di Pechstein costituivano un insieme singolare, poco coerente quanto a stile con il classicismo raffinato e sottile di Mies, ma proprio per questo formavano un efficace contrasto<sup>46</sup>.

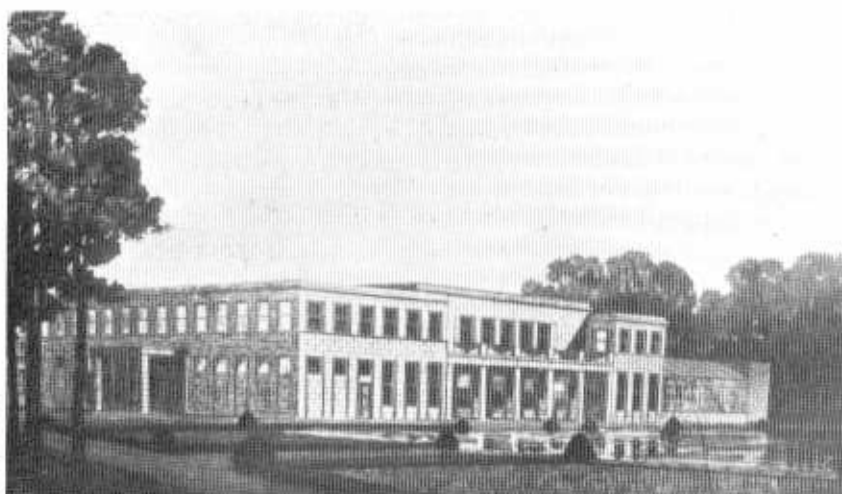
I due progetti di Behrens, in cui Mies giocò il suo ruolo più importante come assistente, portarono però alle sue dimissioni definitive dall'ufficio. La rottura fu tutt'altro che amichevole, un sintomo non soltanto delle divergenze sempre più profonde fra Mies e il suo capo, ma anche della crescente consapevolezza da parte del giovane della sua indipendenza personale e artistica.

Il primo dei due progetti era l'Ambasciata Imperiale Tedesca a Pietroburgo, un edificio monumentale concepito secondo lo stile neoclassico sobriamente opulento di Behrens nel 1912. Mies sovrintese al disegno dei particolari degli interni e si occupò della direzione dei lavori a Pietroburgo fra il 1911 e il 1912<sup>47</sup>. Fu lì che egli suscitò il malcontento di Behrens in due occasioni, la prima quando riuscì a procurarsi offerte d'appalto da parte di imprenditori locali sostanzialmente più basse di quanto aveva fatto Behrens, e la seconda quando permise che a una sua discussione su alcuni progetti d'interni di Behrens fosse presente un giornalista che li pubblicò su un giornale prima che i funzionari tedeschi addetti a ciò fossero stati ufficialmente consultati.

L'impegno di Mies con Casa Kröller-Müller fu più profondo e più lungo, mentre i contrasti con Behrens diventavano sempre più inconciliabili. Nel febbraio del 1911, quando Behrens era occupato con il progetto per l'ambasciata, egli ricevette una visita a Berlino da parte dei coniugi olandesi Kröller, che gli parlarono della loro intenzione di costruire una villa su un vasto terreno a dune, che avevano recentemente acquistato vicino a Wassenaar, un ricco sobborgo di L'Aja. All'incontro cordiale ne seguì un altro, che ebbe luogo il mese successivo, questa volta in casa Kröller a Scheveningen, in cui Behrens fu ufficialmente incaricato del progetto della villa.

I nomi di Kröller e di sua moglie, nata Helene E.L.J. Müller, sono giunti alla posterità soprattutto grazie alla magnifica collezione d'arte che raccolsero e ospitarono nel Museo e Giardino di

37. Behrens, Prospettiva del progetto di Casa Kröller-Müller, Wassenaar, 1911 (Kröller-Müller Museum, Otterlo)



Sculture Kröller-Müller vicino a Otterlo. L'edificio principale del complesso, nella sua forma attuale, non fu costruito prima del 1938, e in questo intervallo di tempo si svolse la storia estremamente complessa sia della villa che del museo, né l'una né l'altro realizzati da Behrens.

Kröller, che apparteneva alla borghesia olandese, sposandosi nel 1888 si era imparentato con una ricca famiglia tedesca, aveva quindi assunto, un anno dopo, la direzione della fabbrica del suo- cero, dopo di che ne trasferì il quartier generale da Düsseldorf a Rotterdam (e successivamente a L'Aja), e la trasformò in un'iniziativa di immenso successo con interessi in tutto il mondo nell'ambito della marina mercantile, di società minerarie e dell'industria pesante. Da consumato imprenditore qual era, egli acconsentì a lasciare gli interessi culturali alla moglie che, negli anni della maturità, sviluppò un grande impegno nei confronti delle arti e di questioni intellettuali affini che uguagliava quanto a intensità la dedizione del marito al commercio. Nel 1907 la signora incontrò il critico d'arte H.P. Bremmer, sotto la cui guida iniziò uno studio informale dell'arte che crebbe rapidamente, trasformandosi ben presto in una struggente passione. Bremmer divenne la sua guida, il suo consigliere, il suo mentore e padre spirituale. Nel 1909 iniziò a comprare le opere ancora controverse di Vincent Van Gogh, sotto l'influenza di Bremmer che continuava a consigliarla in tutto ciò che riguardava l'affinamento del suo gusto, la sua naturale inclinazione a patrocinare gli artisti, l'organizzazione, la cura e la conservazione di un'importante collezione d'arte.

Nel 1910 la signora Kröller-Müller con la figlia fece un viaggio a Firenze, dove rimase colpita non soltanto dalla ricchezza artistica che vide lì, ma anche dal ruolo che i Medici avevano giocato nel crearla. Anche loro erano stati mecenati e collezionisti, così rifletteva, nonché gente di commercio, come lei e suo marito. Di ritorno in Olanda, era decisa a costruire una nuova casa per sé e per Kröller a Ellenwoude, il nome che avevano dato alla proprietà da loro acquistata. Questa avrebbe dovuto essere una residenza di campagna dove passare il tempo libero circondati dai loro quadri. Inoltre, dato che la collezione era improntata alla pittura contemporanea, la villa doveva essere progettata nello stile moderno. «Non voglio alcun abbellimento decorativo», scrisse a Bremmer, e, nella stessa lettera, «preferisco costruire sulla sommità delle dune così da avere uno sfondo di boschi alle mie spalle e un grande spazio davanti a me, un vasto, immenso prato», aggiungendo, nella lettera successiva, «la casa dovrebbe avere un lunga facciata, più lunga che profonda»<sup>48</sup>.

Behrens assunse con grande serietà il nuovo incarico. Egli nominò capo assistente Mies, in quel momento il suo dipendente più capace, sebbene quest'ultimo fosse già occupato col progetto di Pietroburgo. Nel corso dei mesi successivi la concezione del maestro per la villa prese forma. Nella stesura definitiva, essa era composta da due ali asimmetriche alte due piani, collegate da un ingres-

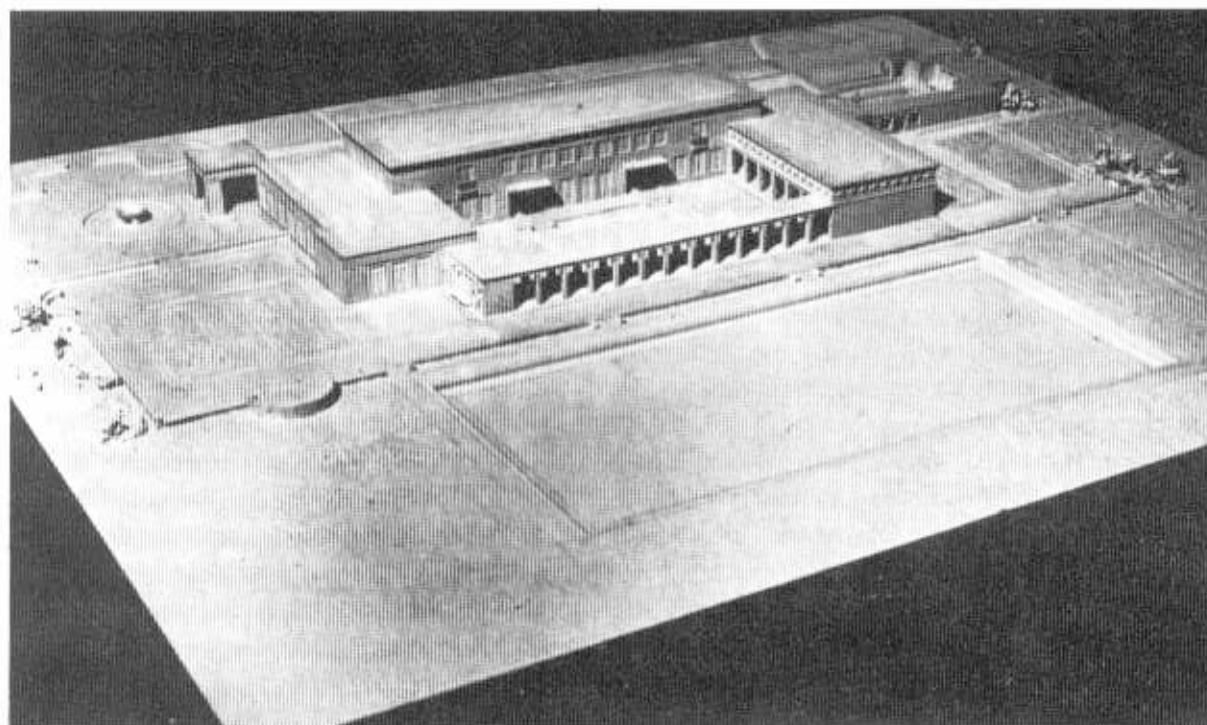
so, sul cui fronte c'era una loggia di spoglie colonne doriche a sezione quadrata<sup>49</sup>. Questo elemento di collegamento era leggermente più alto delle ali<sup>50</sup>. Tutte le coperture erano piane, mentre un sottile cornicione costituiva l'unica decorazione dei muri esterni. Il trattamento dei volumi era nettamente cubico, la maniera astrattamente classica, il risultato espressivo contenuto fino all'*understatement*.

Fedele al desiderio della signora Kröller-Müller, la casa era relativamente bassa, più lunga che profonda. In un'ala c'erano gli spazi di rappresentanza e da cerimonia, nell'altra, i locali per la famiglia, dominati dall'ampio appartamento riservato alla signora Kröller-Müller. I quadri dovevano essere conservati nell'ala destinata alla famiglia; essi non erano cioè semplicemente intesi come un abbellimento sparso qua e là, ma piuttosto come una loro galleria privata, illuminata dall'alto.

Non si è mai saputo appieno e con chiarezza perché la signora Kröller-Müller non rimase soddisfatta del progetto di Behrens. Dimostrò chiaramente il suo disagio a proposito delle intenzioni di Behrens già poche settimane dopo che questi aveva accettato l'incarico. Il 18 marzo 1911 scrisse a Salomon van Deventer: Behrens «ama le lunghe prospettive, e così pensa di dover fare la casa sempre più vasta. Ma io la voglio vedere tutta contro uno sfondo, in modo che sia contenuta, ben racchiusa»<sup>51</sup>. Il signor Kröller con un gesto stravagante, per risolvere i dubbi della moglie, decise di far costruire un plastico di dimensioni reali a Ellenwoude nel gennaio del 1912. Questo fu realizzato in legno e tela di Olona, venne dipinto in modo da illustrare i colori previsti per la casa finita e venne sistemato su rotaie per poter essere spostato. A giudicare dalle foto, la facciata, sebbene comodamente allungata, difficilmente suggerisce le troppo «lunghe prospettive» cui si era opposta la signora Kröller-Müller. Di più, il prato sembra estendersi ben oltre il fronte della casa e i boschi le offrono uno sfondo, proprio come lei desiderava. Eppure, la sua vaga sensazione che Behrens non fosse in sintonia con la «concezione di vita» che lei aveva in mente—qualunque cosa ciò significasse—si rafforzò fino alla più tetra certezza. Il progetto fu respinto.

Nel frattempo, il giovane Mies era sempre più in auge, come lo era stato quasi costantemente

38. Mies, *Plastico del progetto di Casa Kröller-Müller, 1912* (Foto Museum of Modern Art, New York)





39. Prospettiva del progetto di Casa Kröller-Müller, 1912 (Kröller-Müller Museum, Otterlo)

a partire dalla metà del 1911. Durante quei mesi egli si trovò spesso in contatto con la signora Kröller-Müller, cui aveva fatto un'impressione così profonda da farle accarezzare l'idea di trasferire l'incarico del progetto a Mies, man mano che la sua fiducia in Behrens diminuiva. A sua volta lo stesso Behrens aveva cominciato a sospettare il suo assistente di volere per sé l'incarico.

Tensioni sorsero intanto anche nell'ufficio in patria. Nel corso del lavoro per i Kröller, a giudicare dalla lettera di van Deventer alla signora Kröller-Müller, Mies fu costretto a riprendere il dissidio con il collega che lo aveva irritato prima del suo distacco da Behrens, avvenuto nel 1909. (Van Deventer non identifica la persona in questione, salvo il fatto di dire che lui e Mies nel 1911 erano i più in vista nello studio di Behrens; ma questo sarebbe già sufficiente per affermare che si tratta di Jean Krämer)<sup>52</sup>.

In un altro momento nel corso del lavoro per i Kröller, Mies, parlando con Behrens, espresse la sua crescente ammirazione per l'architetto olandese H.P. Berlage, la cui opera aveva visto di recente in Olanda. Behrens rispose che trovava tutto il lavoro di Berlage superato. «Può darsi», disse Mies. Poi aggiunse ironicamente: «Ammetto che tu non ti stia semplicemente sbagliando». Behrens si girò di scatto verso di lui e lo guardò, riferiva Mies più tardi, come se «fosse sul punto di mollarmi una sberla»<sup>53</sup>.

La rottura era ormai inevitabile. Mies lasciò ufficialmente lo studio di Behrens all'inizio del 1912, circa nello stesso momento in cui la signora Kröller-Müller decise di passargli il progetto della villa. Bremmer, d'altra parte, giudicò negativamente la decisione della signora. Non soltanto egli dubitava fortemente che un architetto inesperto di ventisei anni fosse in grado di affrontare un progetto così ambizioso, ma dell'idea che Berlage stesso, di recente ritornato da un viaggio negli Stati Uniti, fosse disponibile a farlo.

Come conseguenza ne derivò una competizione fra il giovane e sconosciuto Mies, che godeva però dell'appoggio convinto della signora Kröller-Müller, e Berlage, preferito da Bremmer, un personaggio affermato, di statura gigantesca nell'architettura europea, trent'anni più vecchio del suo rivale, che sempre più lo venerava anche se si adoperava per sconfiggerlo.

Entro la primavera, la signora Kröller-Müller aveva sistemato Mies in uno studio negli uffici della direzione generale della compagnia a L'Aja, una stanza immensa, come disse una volta lui stesso, tipica delle smisurate ambizioni dei Kröller: «C'erano appesi circa cinquanta Van Gogh. Diventai, mio malgrado, un esperto di Van Gogh: non c'era modo di evitare i quadri»<sup>54</sup>.

Lì Mies lavorò per gran parte dell'estate 1912, nel corso della quale i Kröller, per fargli conoscere l'ambiente, gli fecero girare in macchina tutta la campagna olandese. Ogni giorno la signora Kröller-Müller gli faceva visita nello studio, mentre la sua devozione per lui diventava sempre più profon-



da. Berlage proseguiva il suo lavoro, ma veniva interpellato dalla famiglia soltanto sporadicamente.

A settembre il progetto di Mies era terminato. Nonostante la rottura con Behrens, veniva in gran parte conservato lo spirito classico insito nel precedente progetto del maestro; nei fatti i due progetti appaiono abbastanza simili tanto da esser stati talvolta confusi in successive pubblicazioni<sup>75</sup>. In comune avevano i seguenti aspetti: un lungo e basso profilo con al centro un blocco longitudinale più alto delle due ali laterali, che davano luogo a una pianta a forma di doppio T; masse dal tetto piano, disposte secondo un asse e sistemate attorno a corti in un alternarsi di simmetrie e asimmetrie che richiamavano gli esempi schinkeliani; bacini d'acqua di forma geometrica e viali d'accesso in asse. In modo analogo i particolari comprendevano colonne doriche spoglie a sezione quadrata, pareti lisce in cui le finestre erano nettamente incise, sottili cornicioni subito al di sotto della linea del tetto.

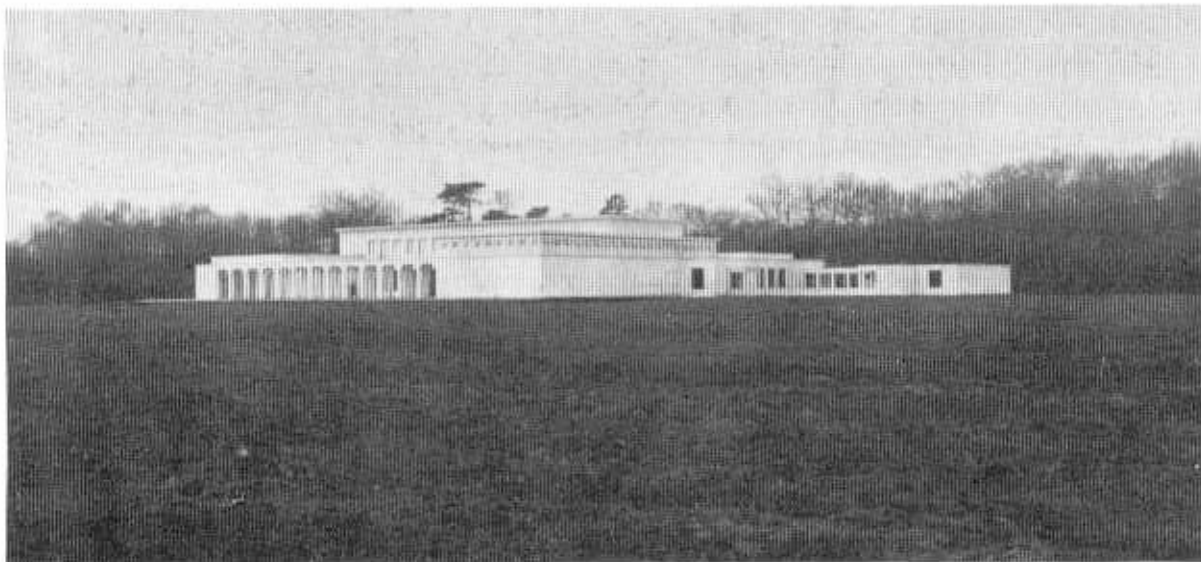
Mies, tuttavia, fece del suo blocco centrale l'elemento assolutamente dominante del progetto. Un pergolato sul lato del giardino collegava le estremità delle due ali e racchiudeva una corte interna. Un altro specchio d'acqua, che occupava tutto lo spazio fra le due facce esterne delle ali, si trovava sul retro della casa. Sul fronte principale si apriva un portale sull'angolo di un'ala, mentre all'estremità dell'altra<sup>76</sup> una massa più bassa si estendeva longitudinalmente verso l'esterno e nascondeva una seconda corte.

Non sembra che esistesse planimetria dello stesso periodo. Mies ne ricostruì una a memoria circa vent'anni più tardi, quando insegnava al Bauhaus di Dessau. Secondo questo disegno posteriore, l'ala in cui si trovava il portale—cioè l'ala nord—conteneva un'entrata, una *Halle* o zona di ricevimento, e una sala da pranzo formale con dietro una galleria verso ovest. Il blocco centrale di due piani ospitava le stanze della famiglia al piano superiore e un corridoio al pianterreno che fungeva da spazio d'esposizione per le porcellane. Quest'ultimo passaggio portava all'ala sud, che comprendeva in successione un'altra *Halle* e numerose gallerie, inclusi lo spazio principale per esposizioni, senza finestre, nonché un locale destinato alle stampe. Ancora più a sud, c'erano una corte delimitata da un pergolato e una serra.

Le masse che Mies progettò avevano tutte una forma rigorosamente prismatica spesso ad incastro e richiamavano le composizioni costruttiviste che tanto lo influenzarono in numerosi progetti di case del periodo successivo alla prima guerra mondiale. Più tardi lo stesso Mies osservò che la villa Kröller, una volta spogliata dei suoi particolari classici, avrebbe presentato una forte somiglianza con le forme cubiche astratte degli architetti moderni degli anni Venti, lui compreso. E come i suoi progetti successivi, la villa, sebbene più compatta al centro della versione di Behrens, si espandeva nel paesaggio in modo più dilatato, dando luogo a un incontro meno brusco. Volumi geometrici digradavano dolcemente dall'edificio principale dapprima nelle ali laterali, poi, sul lato giardino, nella pergola-colonnata e, sul fronte principale, nel padiglione della serra. Sotto tutti gli aspetti le dimensioni di Mies erano generose. Le foto del plastico fanno pensare a una casa di campagna della massima imponenza, con una spinta orizzontale verso l'esterno che implicava prospettive assai più lunghe di quelle che la signora Kröller-Müller aveva deplorato nel progetto di Behrens.

Come abbiamo già notato, fu probabilmente Schinkel a fornire l'esempio per un simile passaggio dall'edificio al paesaggio, dall'artificiale al naturale nel basso profilo cubico-piramidale della sua Casa del Giardiniere a Charlottenhof. «Qui niente è frammentario», scriveva l'autorevole critico Julius Meier-Graefe del progetto di Mies, «tutte le parti si mantengono unite e sono sviluppate in modo coerente; il tutto ben si accorda al piatto terreno al quale è destinato».

Le parole di Meier-Graefe erano rivolte a Mies personalmente in una lettera da Parigi, datata 13 novembre 1912. Egli proseguiva: «Desidero congratularmi con Lei. Questa è una soluzione straordinariamente felice per il progetto di una casa, il cui problema essenziale era quello di unire l'abitabilità



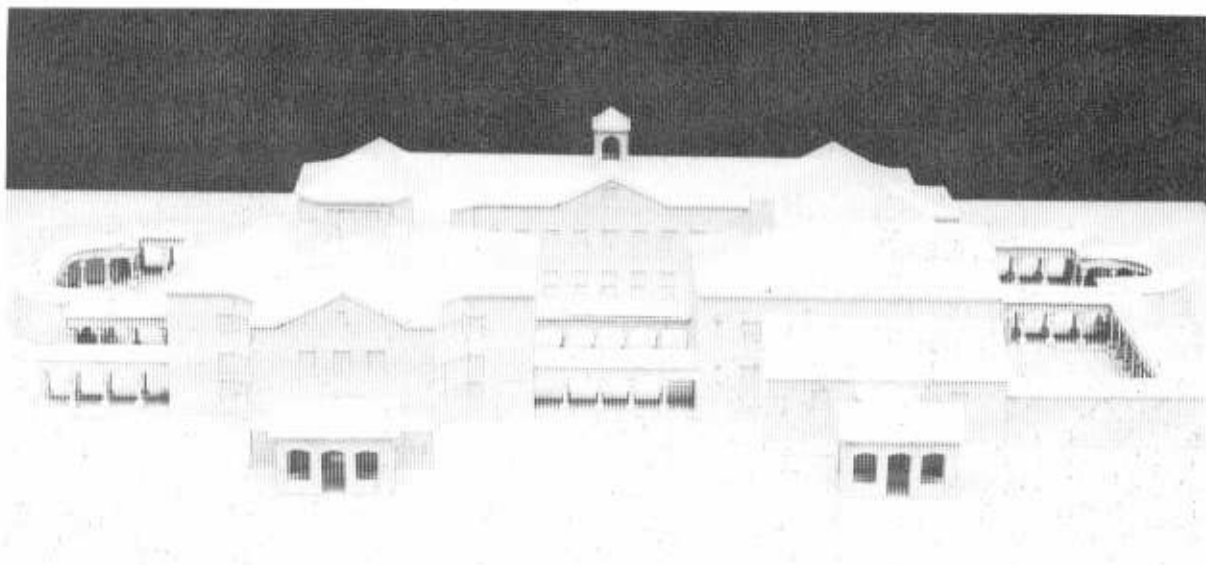
49. Mies, Fotomontaggio del progetto di Casa Kröller-Müller, 1912 (Foto Museum of Modern Art, New York)

all'esposizione razionale di opere artistiche. L'esigenza di conservare l'integrità della galleria avrebbe potuto comportare facilmente il suo isolamento. Il suo progetto lo ha felicemente evitato. La galleria è parte integrante del tutto, soprattutto grazie alla riuscita articolazione asimmetrica»<sup>57</sup>.

Mies si recò appositamente a Parigi per sollecitare questa critica da parte di Meier-Graefe, confidando nel fatto che la dichiarazione di una personalità così illustre lo avrebbe aiutato ad accaparrarsi l'incarico<sup>58</sup>. Ma quest'ipotesi di Mies non poté essere mai verificata; sembra infatti che la lettera di Meier-Graefe sia stata scritta troppo tardi. Per i Kröller era giunto il momento di decidere e questo accadeva in una sera di settembre, quando i disegni e i plastici sia di Mies che di Berlage furono portati negli uffici della compagnia a L'Aja. Bremmer fu invitato ad esprimere un giudizio che, data la costante influenza che egli esercitava nei consigli di famiglia, assunse la forma di un verdetto. Van Deventer, che era presente, così riferiva la situazione: «Bremmer esaminò minuziosamente gli schizzi e i plastici, restando a lungo pensoso. Alla fine, indicando i disegni di Berlage, disse: "Questa è arte", poi rivolto al lavoro di Mies: "Questa non lo è." A ciò fece seguire un profluvio di argomentazioni a sostegno del suo punto di vista»<sup>59</sup>.

La signora Kröller-Müller era distrutta. Bremmer, sicuro tanto della sua autorevolezza quanto della sua opinione, non si scompose. A sua volta, Kröller, avendo già una volta superato una grave impasse, decise di adottare la stessa tattica anche in questo caso. Il progetto di Mies fu tradotto in un plastico in legno e canapa di dimensioni reali, così com'era avvenuto per il progetto di Behrens. Fidandosi della parola di Bremmer, Kröller pensava che i lati deboli che il suo critico aveva ravvisato nel progetto di Mies (che non sono riportati) sarebbero stati più evidenti, una volta ingranditi. Lo stratagemma funzionò un po' come aveva funzionato la prima volta. In ogni caso, la signora Kröller-Müller alla fine cedette. Nel gennaio del 1913 scrisse a suo marito: «Il giudizio di Bremmer era quello giusto»<sup>60</sup>.

La questione di una casa-museo, a quanto sembra turbata da altre angosce, diverse dal carattere indeciso di un ricco cliente, continuò senza trovare una conclusione. Il progetto di Berlage, come quelli di Mies e di Behrens, non fu mai realizzato. Poco dopo averlo presentato, Berlage venne assunto come architetto fisso dei Kröller e gli furono assegnati numerosi incarichi riguardanti sia l'azienda che la famiglia. Una clausola del contratto imponeva che egli non lavorasse per nessun altro. Per sei anni si dedicò esclusivamente ai Kröller, anche se né il suo progetto originale per la loro



41. Hendrick Berlage, *Plastico del progetto di Casa Kröller-Müller, 1912 (Kröller-Müller Museum, Otterlo)*

villa-museo né altre varianti successive furono mai realizzati, in parte perché Berlage e la signora Kröller-Müller non riuscirono a trovare un buon accordo. Egli interruppe il suo rapporto con la famiglia e con la ditta nel 1919.

Nel giro di un anno la signora Kröller-Müller si era rivolta ancora ad un altro architetto, la cui Casa Leuring a L'Aja ironicamente aveva per prima suscitato la sua ossessione di una villa moderna: il famoso belga Henri van de Velde. Anche lui venne ora invitato a produrre un progetto per un museo, che egli presentò ma che giunse soltanto fino allo stadio iniziale di costruzione per essere poi abbandonato nel tormentato periodo della crisi monetaria internazionale del 1922 che minacciò persino la sopravvivenza stessa della ditta Kröller. Alla fine l'edificio fu realizzato nel 1938 a Otterlo, su un ulteriore progetto di van de Velde, e venne definito «provvisorio»<sup>61</sup>, sebbene fino ad oggi esso assolva la funzione di museo, l'ultimo atto di un'avventura sfortunata, piena di delusioni.

E quanto appassionatamente Mies avrebbe voluto farlo lui stesso! Se la sua visita fatta appositamente a Meier-Graefe a Parigi non fosse una prova sufficiente, la sua lettera alla signora Kröller-Müller all'inizio del 1913, dopo che aveva già preso partito contro di lui, indica quanto di se stesso egli avesse investito in questo lavoro, e quanto le fosse grato per averlo appoggiato. «Non c'è bisogno che le dica», scriveva,

«quanto la sua decisione, che pure mi aspettavo e che peraltro accetto, mi abbia colpito come una disgrazia. Credo di aver preso troppo a cuore il fatto di ottenere quest'incarico. Capisco benissimo la necessità della Sua decisione.

I miei sentimenti di ammirazione e di stima, cara signora, sia per Lei che per la Sua famiglia, non sono affatto mutati per il fatto che il mio progetto è stato respinto. In verità il modo in cui Lei ha trattato la faccenda e le premure che mi ha mostrato hanno rafforzato questi sentimenti<sup>62</sup>.»

Nonostante la sua acuta delusione, Mies non fu danneggiato dalla vicenda. Aveva il progetto stesso da mostrare a testimonianza del periodo trascorso in Olanda, il più ambizioso e maturo che egli avesse prodotto fino a quel momento. Nella sua concezione grandiosa e nel disegno raffinato dei particolari, il progetto di Casa Kröller era un'opera che, quanto a puro effetto monumentale, non fu mai superata da nessuno dei successivi progetti per la residenza di Mies.

Inoltre, gliene derivò un'altra e differente forma di vantaggio. Le prime riflessioni sistematiche di Mies sulle dimensioni filosofiche dell'architettura si possono far risalire agli ultimi anni del suo impiego presso Behrens, e il suo pensiero sembra raggiungere l'epicentro durante l'incarico presso i Krölller. Stando a quanto dice lo stesso Mies, colui che contribuì maggiormente a stimolare il suo pensiero fu Berlage, il suo rivale nella professione, insieme a un altro architetto, l'americano Frank Lloyd Wright, divenuto di recente molto famoso in Germania, che giocò un ruolo importante, sia pure da lontano. Nel frattempo Mies incominciò a ripagare il suo grande debito con Peter Behrens.

Rispondendo a un intervistatore che, nel 1964, gli chiedeva che cosa nel metodo di Berlage gli avesse suggerito maggiormente la «modernità», Mies pose la questione in questi termini: «È stata principalmente la costruzione coscienziosa, onesta fino all'osso. Questo è ciò che mi ha interessato di più, insieme a un atteggiamento spirituale che non aveva niente a che fare col classicismo, o con lo storicismo. [La Borsa Valori realizzata ad Amsterdam da Berlage nel 1903] era un edificio veramente moderno»<sup>63</sup>.

Quindi nel 1912 Behrens e non Berlage appare superato agli occhi di Mies. Berlage, nato nel 1856 e formatosi nella tradizione dei teorici del XIX secolo, quali Gottfried Semper e Viollet-le-Duc, era stato fra i primi in Europa, alla svolta del secolo, ad aderire alla *Sachlichkeit* in quanto atteggiamento creativo adeguato dal punto di vista estetico, categorico dal punto di vista morale.<sup>64</sup> Di per se stessa, questa visione non doveva distinguerlo da Behrens e da molti altri dello stesso periodo. Ma per Mies le opinioni di Berlage avevano l'incomparabile virtù della chiarezza e della coerenza e non erano gravate dalla tortuosità tipica del pensiero di Behrens. Berlage era infatti molto più libero di Behrens da qualsiasi residuo di fede simbolista nel *Kunstwollen* o nel *Volksgeist*. Convinto che il cristianesimo fosse una forza ormai esaurita, l'olandese credeva che la scienza offrisse ora lo stimolo per un nuovo livello di moralità, che per di più investiva non una singola nazione ma il mondo intero. Questa visione sovranazionale, con le sue implicazioni di universalità, aveva il suo corollario estetico nell'aspirazione a uno «stile» oggettivo, un'espressione onnicomprensiva che derivava organicamente da una società fondata su principi di ordine e sulla legge. La proporzione geometrica avrebbe fornito gli strumenti formali per rispecchiare un simile ordine in architettura, raggiungendo così la qualità più auspicata nell'arte del costruire, la quiete. Quest'ultima la si poteva conseguire a tutti i livelli, secondo le parole di Berlage, come «una quiete incantevole nelle piccole opere, come una nobile calma nella grande architettura monumentale. Se confrontato con questa (cioè l'architettura antica), il nostro lavoro attuale dà l'impressione di essere molto inquieto. Potrei quasi affermare che le due parole 'stile' e 'quiete' sono sinonimi; che, come la Quietè coincide con lo Stile, così lo Stile coincide con la Quietè»<sup>65</sup>.

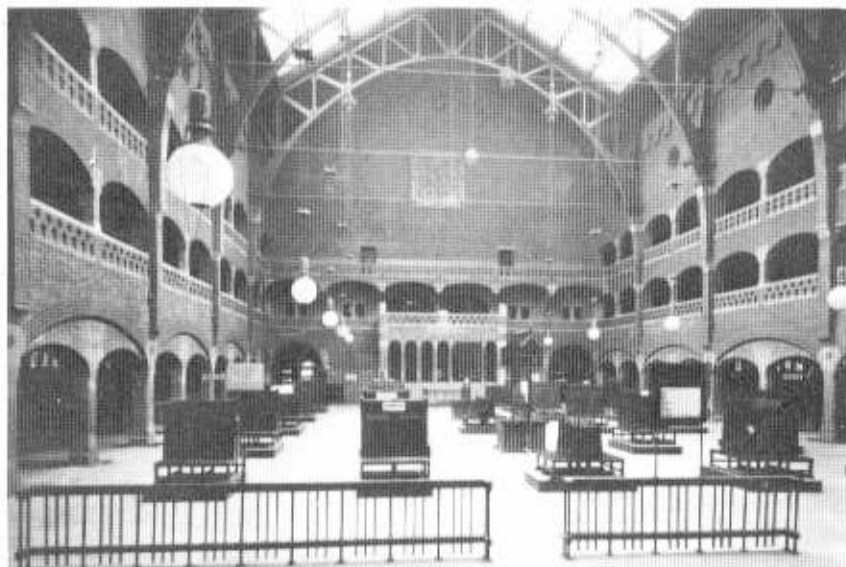
L'ordine che Berlage vedeva come condizione necessaria per lo «stile» non era soltanto presente potenzialmente nella legge umana, ma lo era anche effettivamente in natura. Egli trovò la questione delle norme e dei tipi nel regno naturale illuminata da Semper, che citava:

«Come la natura, nella sua infinita ricchezza, è non di meno estremamente parca nei suoi motivi; come essa presenta una costante ripetizione nelle sue forme fondamentali, che tuttavia si modificano migliaia di volte a seconda degli stadi di formazione dell'essere e delle sue differenti condizioni di esistenza, presentando parti accorciate o allungate, parti sviluppate o soltanto accennate; come la natura ha la sua storia dello sviluppo, all'interno della quale i vecchi motivi penetrano costantemente in ogni nuova forma; così anche in arte esistono soltanto poche forme normali e tipi che, discendendo da un'antichissima tradizione in continuo avanzamento, presentano un'infinita varietà e, come il tipo naturale, hanno la loro storia. Niente è dunque puro arbitrio, bensì tutto è condizionato dalle circostanze e dalle relazioni»<sup>66</sup>.



42. Berlage, Esterno della Borsa Valori di Amsterdam, 1903 (Foto Bart Hofmeester, Royal Netherlands Embassy)

1. 2. 3. 4. 5. 6. 7. 8. 9. 10. 11. 12. 13. 14. 15. 16. 17. 18. 19. 20. 21. 22. 23. 24. 25. 26. 27. 28. 29. 30. 31. 32. 33. 34. 35. 36. 37. 38. 39. 40. 41. 42. 43. 44. 45. 46. 47. 48. 49. 50. 51. 52. 53. 54. 55. 56. 57. 58. 59. 60. 61. 62. 63. 64. 65. 66. 67. 68. 69. 70. 71. 72. 73. 74. 75. 76. 77. 78. 79. 80. 81. 82. 83. 84. 85. 86. 87. 88. 89. 90. 91. 92. 93. 94. 95. 96. 97. 98. 99. 100.



43. Berlage, Interno della Borsa Valori di Amsterdam, 1903 (Historisch-Topographische Atlas, Gemeente Archief, Amsterdam)

Quanto conosciamo del pensiero maturo di Mies trova un accordo pressoché perfetto con questa sintesi della teoria berlagiana. I suoi commenti sbrigativi e sprezzanti fatti a Lohan a proposito dell'esercito tedesco esprimevano, già nel 1905-06, un'indifferenza al patriottismo che avrebbe trovato il sovrnazionalismo di Berlage più accettabile del desiderio di Behrens di un riavvicinamento al *Volksgeist*. E Mies fin da quando era un giovane professionista aveva interrotto qualsiasi rapporto formale con la chiesa. Non si può affermare con certezza se egli fosse altrettanto coinvolto nella scienza quanto lo era Berlage, ma nei primi anni Venti egli era senz'altro uno studioso attento della morfologia e si sarebbe trovato in completo accordo con le idee espresse nella citazione di Semper. Lo attestano i suoi sforzi successivi di ridurre l'architettura al minor numero possibile di tipi strutturali e funzionali. Inoltre il disprezzo di Mies per la fantasia e il capriccio («Noi non inventiamo una nuova architettura ogni lunedì mattina») era certamente tanto saldo quanto la fede di Berlage in un'architettura che derivasse dai principi dell'ordine e della legge. Entrambi si dolevano delle opere dei rispettivi contemporanei. Berlage le definiva «inquiete». Mies parlava di un «caos di direzioni»<sup>67</sup>. Persino la distinzione di Berlage in «piccole opere» e «grande architettura monumentale» fu ripresa in una citazione che Mies fece più tardi della definizione di Sant'Agostino sull'ordine come «distribuzione che assegna cose simili e dissimili ognuna al suo posto, e che integra un insieme di parti in accordo con un fine»<sup>68</sup>.

Tutto questo sembra far pensare che Mies, che aveva ampie possibilità di leggere le dichiarazioni pubblicate di Berlage e di assistere alle sue conferenze, aveva fissato i fondamenti della sua personale filosofia architettonica fin da quando fece ritorno dall'Olanda a Berlino nel 1912. Egli trovava la chiarezza e la coerenza di Berlage preferibili alle complicazioni idealistiche e alle ambiguità storiche del pensiero di Behrens, benché il concetto di *Zeitgeist* sarebbe stato l'unica eredità behrensiana che si dimostrò molto fertile per la visione del mondo che Mies si stava formando.

Ma il fatto principale che mette in dubbio la cronologia fornita da Mies sulla sua maturazione e sul ruolo in essa giocato da Behrens—secondo la versione che ripetutamente fornì nel suo periodo americano—è l'opera che egli fece immediatamente dopo la fine del suo incarico a L'Aja. Da quel momento, addirittura fino al 1921, i suoi progetti non mostrano un'influenza tangibile del pensiero di Berlage, come scarsi sono i cambiamenti nello stile che aveva contrassegnato la sua produzione prima del 1912. Per tutto il secondo decennio del secolo, Mies rimase un convinto sostenitore del classicismo e dello storicismo in architettura, proprio quegli atteggiamenti che Berlage aveva evita-

to e per cui Mies lo applaudiva. Non esiste in realtà alcuna testimonianza che egli abbia mai incontrato personalmente Berlage, sia in un primo tempo in Olanda che dopo in qualsiasi altro paese.

Non abbiamo intenzione di negare l'influenza di Berlage su Mies—anzi il contrario—ma piuttosto di suggerire che Mies, nel riferire dettagliatamente su questa in America, quando era celebrato come uno dei fondatori dell'architettura moderna, cercava di far pensare che egli avesse abbandonato Behrens per accettare la posizione più avanzata, più autenticamente moderna di Berlage prima di quanto fece in realtà e definitivamente.

Questa anticipazione cronologica Mies l'avrebbe applicata anche quando riconosceva l'influenza esercitata su di lui da Frank Lloyd Wright. Rifacendoci a quanto abbiamo detto precedentemente sul febbrile contrasto di opinioni presente nell'architettura europea durante il primo decennio del secolo, sappiamo che Mies ricordava di aver visto per la prima volta l'opera di Wright nel 1911, ma nel 1940, in America, scriveva:

«Noi giovani architetti ci trovavamo in una penosa dissonanza interiore... la vitalità potenziale della concezione architettonica di quel tempo era andata persa...

In un momento così critico per noi la mostra delle opere di Frank Lloyd Wright giunse a Berlino.

L'opera di questo grande maestro presentava un mondo architettonico di inaspettata forza e chiarezza di linguaggio, di sconcertante ricchezza formale...

Qui, dopo una lunga attesa, rifioriva un'architettura genuinamente organica...

Così, dopo questo primo incontro, noi seguimmo lo sviluppo di quest'uomo eccezionale con occhio vigile<sup>69</sup>».

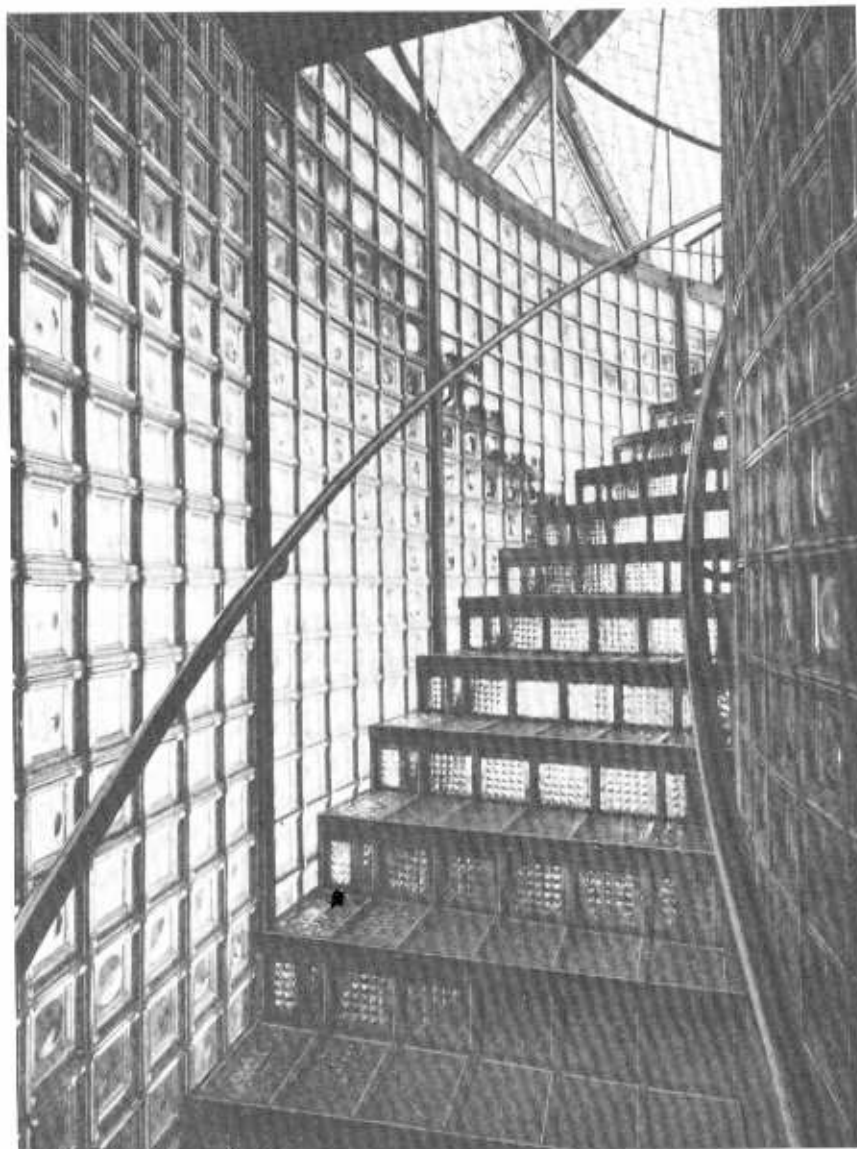
Ma palesemente Mies seguiva sempre tutto con grande circospezione, lasciando passare anni fra stimolo e risposta. La sua architettura del periodo precedente la prima guerra mondiale non offre più indizi di omaggio a Wright che di rispetto per Berlage.

Gli anni Venti sono un'altra questione. C'è un'ampia testimonianza del fatto che le lezioni che Mies aveva tratto da entrambi fossero a quel tempo sufficientemente pressanti da essere espresse nei suoi progetti.

Tuttavia, per quanti debiti egli avesse contratto con tutte e due le fonti, si prese allora un tempo molto lungo per rimborsare il suo debito. Ancora nel 1919, egli era così fiero del progetto Krölller da inviarne il plastico ad un'esposizione organizzata da Walter Gropius, il direttore del Bauhaus, di recente istituito a Weimar<sup>70</sup>. Del tutto coerentemente, il progetto fu respinto da Gropius che si era ormai impegnato in un'architettura moderna anticlassicista nel 1911 con la Faguswerk, e che l'aveva ribadita all'esposizione del Deutscher Werkbund di Colonia nel 1914, dove aveva presentato un nuovo edificio industriale modello, audacemente astratto. Nella stessa occasione il giovane Bruno Taut, con altrettanta coraggia di Gropius, aveva svelato la sua visione espressionista del futuro, la Casa di Vetro.

Mies proseguì con la sua tipica determinazione. Non si associò al Werkbund né andò a Colonia, bensì fece tranquillamente ritorno a Berlino, dove aprì il suo studio privato nel sobborgo di Steglitz, sposò Ada Bruhn, e si dedicò quasi esclusivamente a progetti per case d'abitazione dell'alta borghesia.

Il professore Riehl e sua moglie, sebbene senza figli, avevano una vasta cerchia di nipoti per i quali la loro casa era sempre aperta. Dato che i Bruhn erano amici stretti della famiglia, Ada conosceva bene le ragazze ed era lei stessa un'ospite frequente a Klösterli. Era solo una questione di tempo che incontrasse il giovane e dotato architetto dello studio di Peter Behrens, che aveva pro-



44. Bruno Taut, *Scala interna della Casa di Vetro, Colonia, 1914*. Deutscher Werkbund Jahrbuch 1915

gettato Casa Riehl. Questo primo incontro ebbe probabilmente luogo nel 1911 o nel 1912, durante il secondo periodo di lavoro di Mies a Neubabelsberg.

È del tutto verosimile che i due giovani si siano sentiti profondamente attratti l'uno verso l'altra. A giudicare dalle fotografie del tempo, Mies era bello, leggermente più alto della media, di costituzione solida, quasi tarchiata. Una fronte alta concludeva un volto dai tratti finemente cesellati, dove emergevano gli occhi penetranti color nocciola che erano il fattore principale del suo aspetto imponente, anche se riservato. Ada, nata Adele Auguste Bruhn a Lubeca il 25 gennaio 1885, era di circa un anno maggiore di Mies; avendo infatti ventisei o ventisette anni, era quindi una donna matura quando lo incontrò. Faceva una magnifica figura ed era sotto tutti gli aspetti molto bella: alta, con una lunga capigliatura castana, occhi solenni e un portamento giunonico.

Aveva anche una buona sistemazione. Suo padre, Friedrich Wilhelm Gustav Bruhn che proveniva, come il resto della famiglia, dalla Germania del Nord (essendo nato anche lui a Lubeca, nel 1853), era ispettore delle tasse quando nacque la figlia. Più tardi diventò un industriale di piccoli motori con holding che alla fine comprendevano anche una fabbrica a Londra. Egli inventò il tassa-

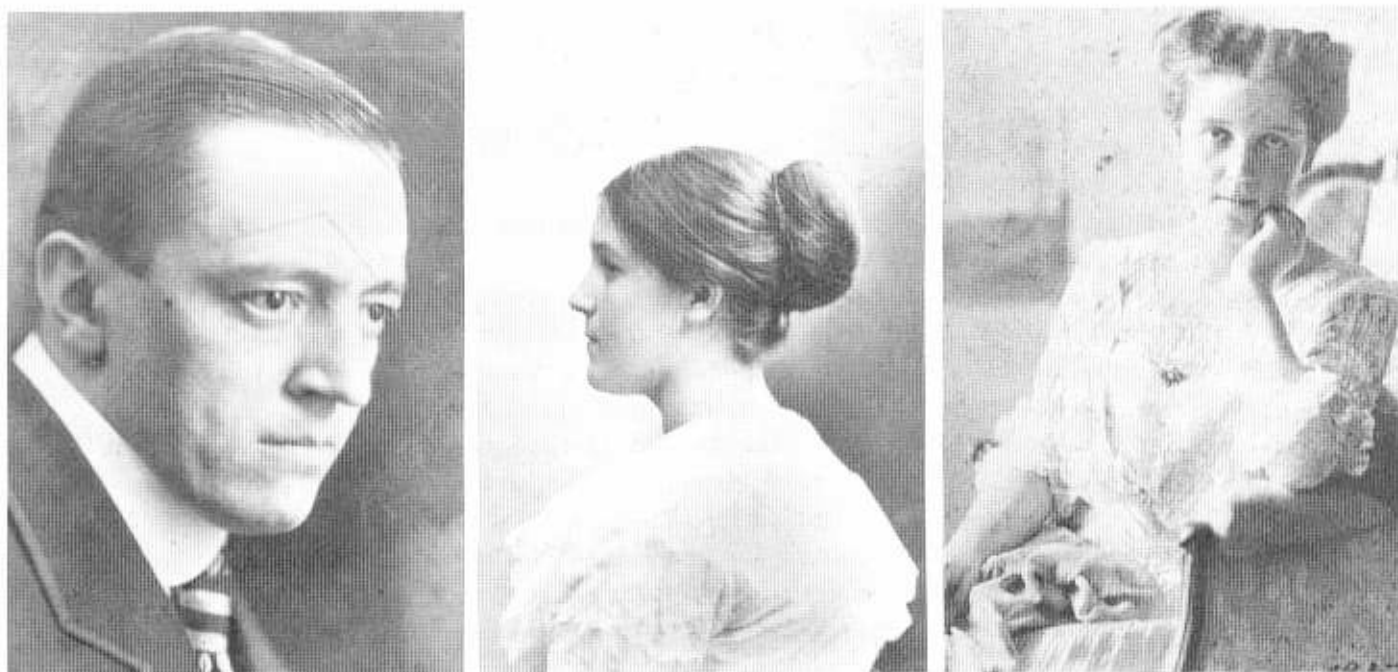


metro comunemente adottato dai tassi di Berlino nell'epoca guglielmina, e un altimetro in uso nell'aviazione militare tedesca. Quanto a personalità egli era esigente e inflessibile, duro fino alla instabilità. Egli è ricordato dalle figlie di Ada e di Mies ancora vive per aver trattato i figli con un piglio autoritario che, del tutto incoerentemente, dava luogo ad attacchi di sensi di colpa, cui seguiva una profusione espiatoria di regali, un modello da manuale per favorire l'insorgere di nevrosi nei figli. Possiamo soltanto fare delle congetture su quanto profondamente questi tratti intaccarono Ada; ma le sue malattie somatiche e gli attacchi di depressione, che durarono tutta la vita, sono fatti comprovati.

Sebbene Mies l'avesse incontrata presso i Riehl, gran parte del corteggiamento si svolse a Hellerau, un sobborgo di Dresda e una città-giardino molto nota all'inizio del xx secolo, progettata e realizzata fra il 1911 e il 1914, principalmente da Heinrich Tessenow, uno dei più importanti architetti del movimento tedesco per la Garden City. La spinta a ritornare alla natura, che contribuì a creare questo tipo di comunità, fece di Hellerau il luogo ideale per l'educatore-compositore svizzero Emile Jaques-Dalcroze dove aprire la sua scuola di euritmica nel 1910. Una forma di danza basata sulla ginnastica con accompagnamento musicale, l'euritmica spartiva con l'idea della città-giardino l'obiettivo di una società di uomini «naturali», spiritualmente liberi. Com'era giusto, fu Tessenow a costruire l'Istituto Jaques-Dalcroze, fra il 1910 e il 1912, nello stile astrattamente classicista del momento, e qui si iscrisse Ada Bruhn, presumibilmente circa nello stesso periodo in cui la scuola iniziò la sua attività.

A Hellerau Ada divideva una piccola casa con altre due giovani donne che erano destinate a giocare un ruolo più o meno centrale nella storia della cultura tedesca all'inizio del xx secolo. Una era Mary Wigman, che divenne la più famosa esponente di danza moderna durante il periodo di Weimar; l'altra, che secondo la Wigman<sup>71</sup> proveniva da un background perfino più agiato di quello di Ada Bruhn, era la svizzera Erna Hoffmann, più tardi moglie dello psichiatra Hans Prinzhorn, il cui *Bildnerci der Geisteskranken* (L'Arte degli Psicotici) era stato uno dei primi e più importanti studi sulle relazioni fra arte e psicopatologia.

45. Mies, 1912 circa (Collezione privata); 46. Ada Bruhn, 1903 (Collezione privata); 47. Ada Bruhn, 1907 (Collezione privata)





48. Prospettiva di Casa Werner, 1912 (Foto Dietrich von Beulwitz)

Il viaggio in treno da Berlino a Dresda era abbastanza rapido da consentire a Mies frequenti visite a Ada durante le quali, col passare del tempo, fece la conoscenza della Wigman, della Hoffmann, di Prinzhorn nonché del pittore Emil Nolde, un amico degli Hoffmann che, di tanto in tanto, li accompagnava a trovare la figlia. Secondo la Wigman, una piacevole cordialità si sviluppò in quella piccola società. Il loro modo di vita era libero, aperto, un po' incerto nella sua modernità—più o meno lo stile di vita che divenne la norma fra i tedeschi liberali degli anni Venti. Nel 1912 tale modo di vita probabilmente era considerato piuttosto avanzato rispetto ai costumi della classe media, ma proprio per questa ragione appariva ancora più attraente ai giovani con ambizioni artistiche e intellettuali. Infatti il contributo che Mies apportava alla sua relazione con Ada era l'equivalente spirituale della sua ricchezza materiale: egli era molto dotato e profondamente impegnato nella sua arte, risorse che ben compensavano la sua istruzione limitata e la mancanza di una posizione sociale ereditata.

E attorno a lui c'era quell'aria di profondità misteriosa, un altro segno dell'ardore creativo per il quale Ada, con la sua stessa presenza all'Istituto Jaques-Dalcroze, aveva dimostrato di provare attrazione. Era già stata fidanzata con il famoso Heinrich Wölfflin, lo storico dell'arte che imperò sulla sua generazione, ma che agli occhi di Ada era un uomo dotato di grandi capacità teoriche e intellettuali più che di forte passione e invenzione. Ada lo aveva respinto: egli aveva ventun anni più di lei, ma soprattutto la annoiava.

Mies, meditabondo e intenso, non l'annojava. Lei, da parte sua, gli offriva, oltre alla ricchezza della famiglia, un'intelligenza sufficiente a destare la sua attenzione nonché grazia, avvenenza, dedizione e relazioni sociali attraverso le quali egli avrebbe potuto avanzare nella sua carriera. Egli la sposò a un anno dall'apertura del suo studio privato.

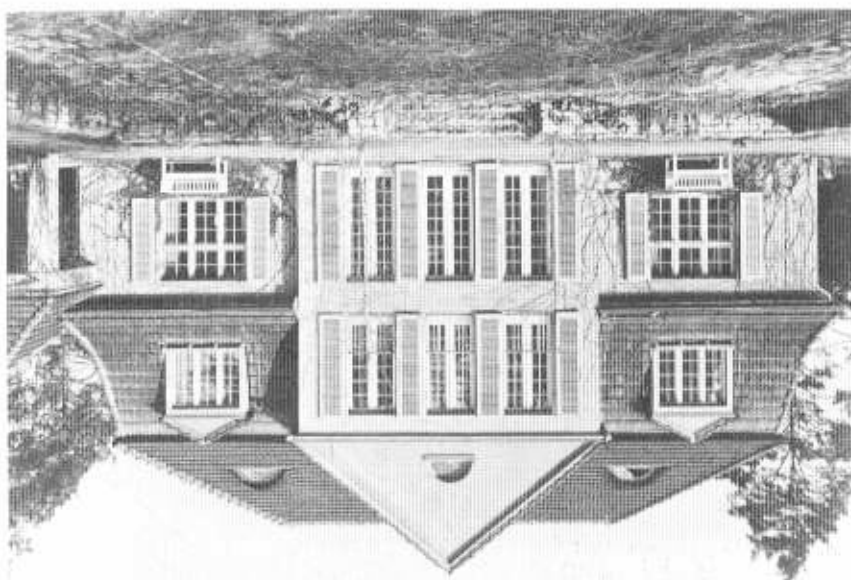
Sembra che i Bruhn lo accettarono per alcune delle stesse ragioni per cui Ada lo trovava meritevole ai suoi occhi: Mies sembrava un uomo con un futuro. La loro unica obiezione riguardava il suo nome poco attraente. In tedesco *mies* significa «disgraziato», «miserabile», «in cattive condizioni di salute». «Il tempo è *mies*», «Mi sento *mies*». Un *Miesmacher* è un eterno scontento. Per i Bruhn, colti e molto attenti a questo genere di cose, «Ludwig Mies» non aveva quel che si dice un suono celestiale; «Ada Mies» strideva ancor di più. «Ada Wölfflin» suonava meglio.

La famiglia Werner restò profondamente impressionata da Mies—«un uomo imponente, energico, vitale», secondo le parole di Renate Werner<sup>74</sup>—e nell'insieme si dimostrò soddisfatta della casa, nonostante il suo conservatorismo. Il suo esterno è persino più fedele ai precedenti prussiani del XVIII secolo di quanto non lo sia quello di Casa Richl: un tetto a mansarda sui quattro lati, ricoperto di tegole alla fiamminga e alto il doppio del muro a stucco, inizia alla sommità del primo piano con un profilo a forma di pagoda, quindi sale a picco oltre gli abbaini ornati di frontone e termina con una pendenza più dolce nell'attico. A parte un'ala di servizio aggettante, la casa ha una pianta rettangolare e affaccia su una terrazza verso la strada. L'entrata principale è posta esat-

nista August Macke.  
da pittori contemporanei di una certa fama, compreso uno del giovane e brillante pittore espressionista storico dell'arte e lei stessa un'impugnata mecenate nonché il soggetto di numerosi ritratti eseguiti da Casa Perls. Il padre della signora Werner era professore di disegno a Dresda, il fratello uno na posizione nel mondo culturale berlinese e la loro casa era aperta ad artisti e musicisti quanto in mente i futuri contatti che i Werner gli avrebbero potuto procurare. Questi occupavano una buona parte di Casa Werner più per procurarsi una forma di sussistenza che per motivi artistici, avendo parati soltanto una cinquantina di metri, sono visibili l'uno dall'altro. Sembrerebbe che Mies non prestò la benché minima attenzione a Casa Werner<sup>75</sup>, anche se i due edifici, essendo separati soltanto una cinquantina di metri, sono visibili l'uno dall'altro. Sembrerebbe che Mies progettasse Casa Werner più per procurarsi una forma di sussistenza che per motivi artistici, avendo in mente i futuri contatti che i Werner gli avrebbero potuto procurare. Questi occupavano una buona parte di Casa Werner e lei stessa un'impugnata mecenate nonché il soggetto di numerosi ritratti eseguiti da pittori contemporanei di una certa fama, compreso uno del giovane e brillante pittore espressionista August Macke.

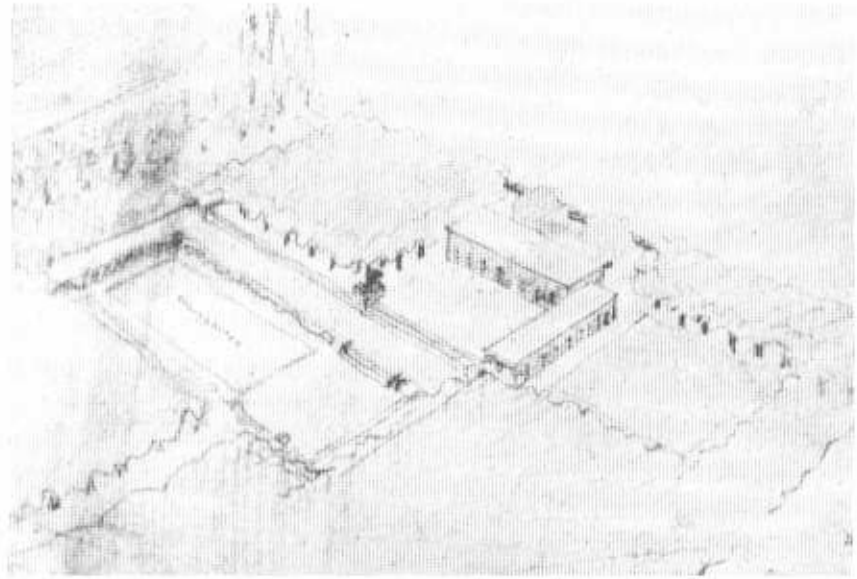
Ciò nonostante, questa ed altre eventuali obiezioni dei genitori cadde nel vuoto. La coppia si sposò secondo il rito luterano a Berlino-Willmersdorf il 10 aprile 1913 e prese dimora a Lichterfeld, un sobborgo della classe medio-alta, a ovest della città e non lontano da Dahlem, Zehlendorf, Potsdam, Neubabelsberg: i luoghi di Schinkel e di Behrens.

49. Facciata sul giardino di Casa Werner, Berlino, 1913 (Akademie der Kunst, Berlino)





50. Sala da pranzo di Casa Werner con l'arredo di Mies, 1913 (Renate Werner)



51. Disegno prospettico della Casa dell'architetto, Werder presso Berlino, 1914

quei due, all'inizio del loro matrimonio. Ricordo Ada, che talvolta nel cuore della notte minacciava di buttarsi dalla finestra della loro casa, per sfuggire al marito, per abbandonarlo»<sup>76</sup>.

Stando così le cose, Mies la lasciò, non ancora per sempre, ma spesso e volentieri dato che passava regolarmente il fine settimana a Werder, dove intrecciò numerose relazioni occasionali, con l'unico motivo di divertirsi il più possibile.

«Aveva una ragazza lì,» ricordava la Wiegman,

«che era conosciuta come 'Il Cavallo', data la forte somiglianza. 'Sì, la conosco', mi diceva Mies, 'non è una bellezza. Ma è una ballerina, stiamo bene insieme e ci divertiamo un mondo. Inoltre, è così aperta e spontanea...!' E continuava per ore a parlare del suo Cavallo. E sorprendente, va detto, questo modo di fare gli andava in un certo senso benissimo. Non sono mai riuscita a dirgli, 'Ludwig, come puoi?!' C'era qualcosa che prosperava nella libertà, che pretendeva l'esonero dalle convenzioni. Era il suo modo di vivere e lui ci sguazzava. E la cara Ada, appena sposata, diceva: 'Voglio soltanto essere un rifugio per lui, dove può fare ritorno e trovar pace.' Fa parte della natura femminile essere così remissiva, così priva di rancore? Non lo so. So soltanto che l'intera faccenda non funzionava».

Tuttavia per un breve periodo dovette funzionare. Ada lo voleva, malgrado o proprio a causa della sofferenza che ciò le causava. Sebbene più tardi se ne andasse, non lo lasciò. Egli rimase nel bene e nel male ben radicato nel suo cuore. Le figlie la ricordano con affetto e stima incondizionati, poiché Ada si fece un punto d'onore di insegnar loro a tollerare e rispettare l'esigenza di libertà del padre. Mies era un artista, Ada ricordava alle figlie, un artista che negli anni diventava sempre più grande e che aveva bisogno di essere libero dalle esigenze meschine e dalle monotone distrazioni della vita borghese. Mies sarebbe stato senz'altro d'accordo con lei.

La nascita di una figlia, il 2 marzo 1914, spinse anche Ada a passare più tempo in campagna, a Werder. La famiglia pensava che il nome della bambina, Dorothea, fosse stato tratto da *Hermann und Dorothea* di Goethe, una fonte curiosa dato che si tratta di un lungo poema d'amore molto sentimentale, un'opera letteraria poco accettata ai giovani tedeschi, disgustati com'erano dal romanticismo. Dorothea era forse il simbolo di una sperata ripresa dell'amore fra Ada e Ludwig? C'è ragione di sospettarlo, se si considerano i taccuini di Ada, scritti fra il 1914 e il 1919, che sono tanto

pieni di riferimenti adoranti a Mies quanto sono privi di qualsiasi accenno alla tensione della coppia notata da Mary Wigman<sup>77</sup>. Nel 1914 Mies stesso dedicò più tempo alla casa che egli concepì per se stesso, e presumibilmente per la sua famiglia, nel terreno di Werder, che a qualsiasi altro progetto del periodo.

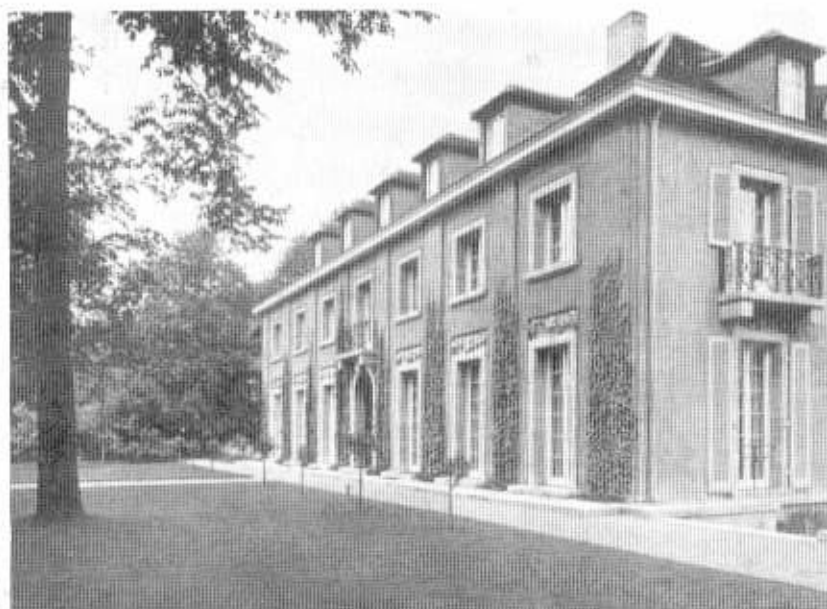
L'unica prova che ci resta di questo lavoro consiste in un paio di disegni, che presentano due diverse alternative della casa, in modo conciso ma sufficientemente chiaro da suggerire qualche interessante conclusione. In entrambi i casi si tratta di schizzi prospettici dall'alto, in cui Mies sembra più interessato a stabilire la relazione dell'edificio con il paesaggio circostante che non a precisarlo nella versione reale e definitiva. I due disegni sono entrambi inconfondibilmente schinkeliani nella loro rigorosa geometria prismatica: entrambi presentano una radicale semplificazione. Il primo consiste di una massa allungata con due ali che si estendono nello spazio ad abbracciare una corte antistante. La copertura della casa è piana così come è liscio il muro che, a sua volta, appare libero da ogni episodio, fatta eccezione per un contenuto cornicione e per le finestre lunghe fino a terra, ampiamente spaziate e nettamente incise. Ritorna alla mente villa Krölller e, con questa, la notazione di Mies che quel progetto, se spogliato dalla decorazione classica, sarebbe stato molto simile ad una casa degli anni Venti. Lo stesso vale per i due progetti della casa a Werder. Il secondo schizzo mostra la casa divisa in due prismi disposti ad angolo retto, di cui uno lievemente spostato in avanti rispetto al piano retrostante dell'altro. Come l'incastro dei blocchi di villa Krölller, questo trattamento preannuncia i progetti costruttivisti di Mies posteriori di un decennio. Una asimmetria più esplicita, che rafforza anche la prima, appare in entrambi i progetti nel giardino che si estende ampiamente davanti alla corte. Una scalinata scende perpendicolarmente fino a un grande viale oltre il quale, accessibile da un'altra scala, c'è un roseto a sinistra dell'asse che attraversa il blocco principale della casa. Il giardino infossato è in realtà un volume negativo che, in rapporto alla massa della casa, viene a creare un'organizzazione geometrica rettilinea, sorprendentemente informale, che di nuovo anticipa un periodo molto più tardo dell'architettura domestica europea.

Entrambi i disegni presentano un terreno solcato da filari di alberi, probabilmente i famosi ciliegi di Werder, che fiancheggiavano la casa: anche qui sono presenti elementi di asimmetria, che rientrano però in una composizione geometrica. Sebbene entrambi gli schizzi siano piuttosto sintetici, appare chiara la concezione di Mies, secondo la quale il problema architettonico andava ben al di là della pura casa. Di per se stesso questo sarebbe irrilevante, specialmente se si tiene conto della lezione di Schinkel sull'armonia di edificio e natura, tuttavia la composizione del Mies è più audacemente semplificata e astratta della Casa del Giardiniere a Charlottenhof. Questo superamento della barriera fra architettura e natura diventerà una forma caratteristica del XX secolo.

Viene allora il sospetto che l'evoluzione di Mies nel senso dell'architettura moderna si sarebbe manifestata prima, se la famiglia Urbig avesse accettato la prima proposta da lui presentata a seguito dell'incarico conferitogli nel 1914 o all'inizio del 1915 per una casa da realizzare a Neubabelsberg. Secondo Renate Petras, la sua idea iniziale «prevedeva una villa neoclassica a un piano, che presentava una forte somiglianza con i progetti per la casa [di Mies], del pari non realizzata»<sup>78</sup>.

Frau Urbig venne a conoscenza di Mies attraverso gli amici Riehl. Le piaceva Casa Riehl, le piaceva Schinkel e le piaceva Mies. Quando lei e il marito Fritz, un importante banchiere berlinese, decisero di costruire una casa sulle rive del Griebnitzsee, a breve distanza da Klösterli, aveva sperato in un progetto schinkeliano. E Mies glielo fece. Ma Herr Urbig rifiutò il tetto piano, dopo di che Mies elaborò una soluzione abbastanza diversa che questa volta fu accettata. I lavori iniziarono alla fine del 1915 e terminarono nel novembre del 1917.

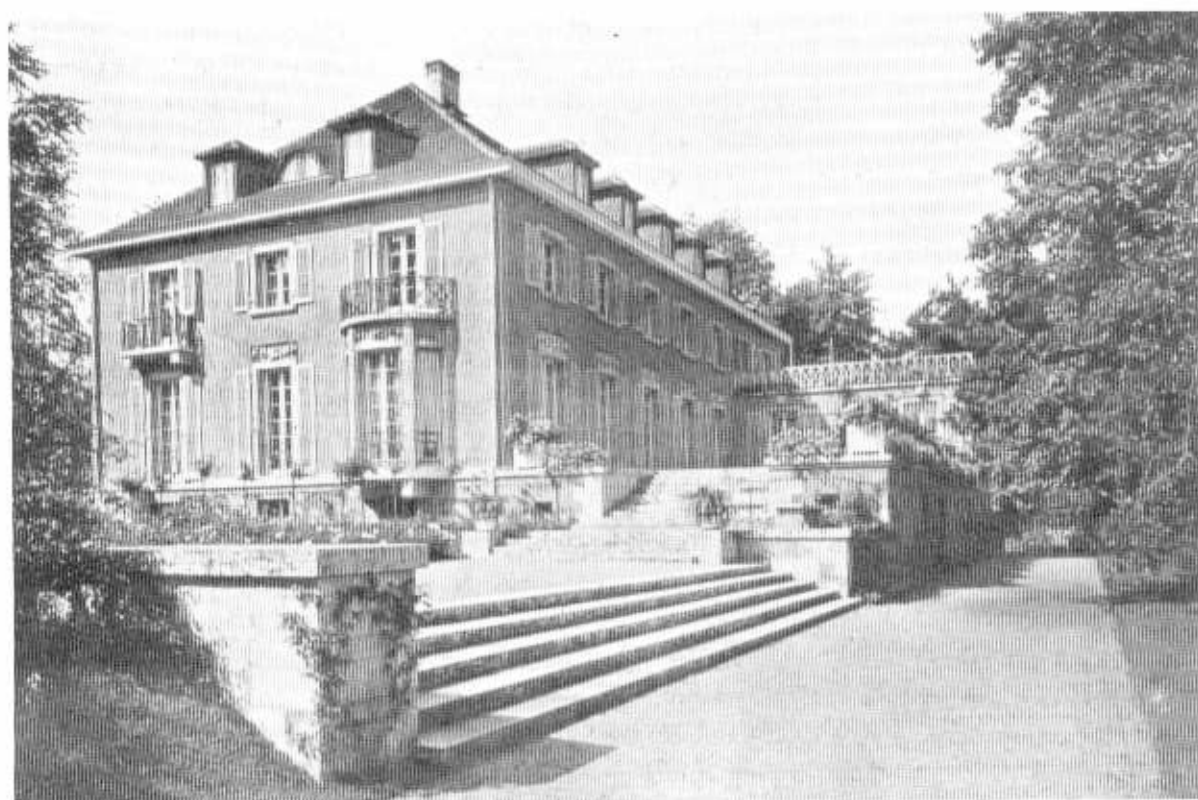
La casa risultò tanto convenzionale ed eclettica nella concezione generale quanto era ricca nell'aspetto esteriore e lussuosa negli arredi interni. La facciata, che ancora una volta riferisce l'iniziale

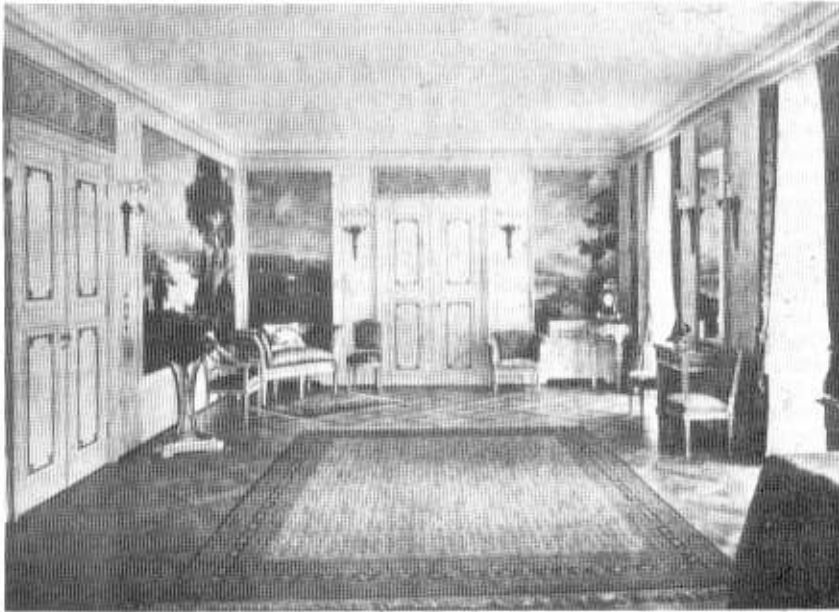


52. Facciata su strada di Casa Urbig, Neubabelsberg (Potsdam), 1914/15-17

53. Veduta di Casa Urbig dal giardino

→ tendenza di Mies a costruire in modo più tradizionale di quanto non teorizzasse, si rifà al XVIII secolo con il suo fronte simmetrico lungo sette campate, che si alza di due piani fino a un attico, sotto un tetto a falde con cinque abbaini. L'arco a tutto sesto sopra l'ingresso principale è letteralmente soffocato da un balcone, la cui balaustra in ferro battuto riccamente decorata accentua al massimo il ritmo degli elaborati medaglioni in rilievo posti sopra le sei porte-finestre che lo affiancano. Pilastri lisci sottolineano le divisioni delle campate. Ancora una volta Mies ricorre all'espedito progettuale, già notato, che si basa su un corpo profondo tra stanze disposte fianco a fianco, attraverso





54. Salone da ricevimento di Casa Urbig. "Wasmuths Monatsbeft für Baukunst", marzo 1927

il quale si giunge al giardino. Tuttavia, proprio come un pergolato aggetta dalla facciata posteriore di Casa Werner abbracciando il giardino, la sala da pranzo di Casa Urbig sporge all'esterno, racchiudendo in parte un terrazzo. Da qui una scalinata in travertino porta al livello di un giardino, dal quale un'altra scala, ad angolo retto rispetto alla precedente e parallela alla facciata posteriore, scende fino a un prato che declina dolcemente verso la riva del lago. Da questo prato la vista della casa è animata da terrazze, balaustrate e da muri di contenimento.

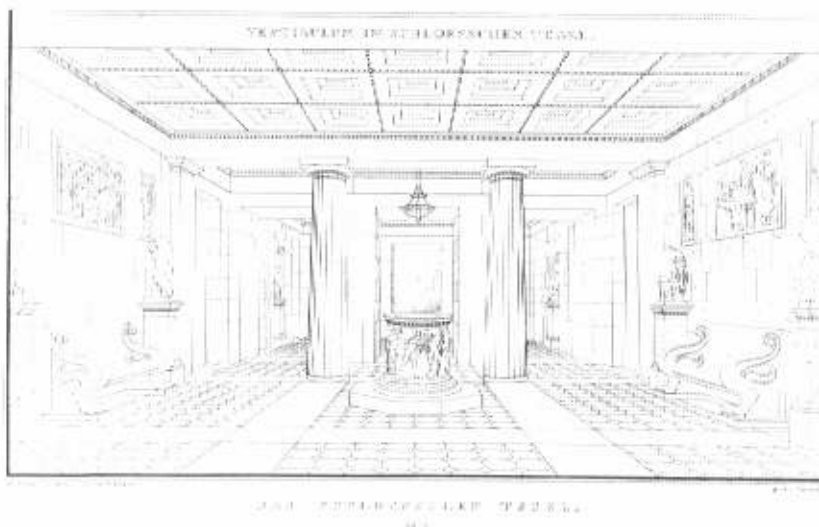
Gli interni sono classici nello stile, freddi nel carattere. Il passaggio dall'entrata spaziosa, lungo l'asse principale attraverso una hall disposta perpendicolarmente, e da qui nella sala da musica, è enfatizzato da due formidabili colonne doriche scanalate, che ricordano quelle usate da Schinkel nello Schloss Tegel. Il corridoio conduce al salone e allo studio, su un lato del piano principale: da qui è visibile attraverso le porte-finestre una statua di bronzo di una figura in piedi posta sul parapetto del giardino. Sull'altro lato ci sono una scala e l'ingresso alla sala da pranzo. Dovunque c'è una grande abbondanza di decorazioni classiche: rilievi a soffitto, medaglioni, modanature, pannelli, archi a tutto sesto: tutto richiama i giorni trascorsi da Mies al tavolo da disegno nel laboratorio di stucchi di Fischer a Aquisgrana.

Casa Urbig, benché enfaticamente elaborata fino all'eccesso, non è un'opera né originale né ispirata. Nondimeno, dal punto di vista tecnico è assolutamente corretta, e testimonia dell'evidente padronanza del processo progettuale, del sistema costruttivo e del disegno delle decorazioni. Probabilmente Mies si guadagnò una generosa ricompensa per questo progetto, che, una volta sommata all'appoggio economico sempre disponibile, se necessario, da parte della famiglia Bruhn, era sufficiente a consentire a lui e a Ada di vivere in modo confortevole, senza dover rincorrere altri incarichi nei primi due anni della Grande Guerra<sup>79</sup>.

Mies non venne subito arruolato nell'esercito. Troppo vecchio per il primo turno di coscrizione del 1914, come padre di famiglia era ancora libero, nell'ottobre del 1915, di trasferirsi con la moglie incinta e la figlioletta in una casa nel distretto del Tiergarten a Berlino: Am Karlsbad 24. Egli mantenne questo domicilio per il resto della sua vita trascorsa in Germania, fino al 1938. Si trattava di un appartamento al secondo piano di una tipica casa del centro di Berlino, costruita probabilmente fra il 1860 e il 1870. Tutti i locali erano collegati da un lungo corridoio centrale: sul lato strada affacciavano: il soggiorno, lo studio, due piccole stanze da letto affiancate (una molto probabilmen-



55. Schinkel, Schloss Tegel, Potsdam, 1820-24. Schinkel, Sammlung architektonischer Entwürfe



te per i figli, l'altra per una cameriera) e un balcone, mentre sul retro c'erano: la camera da letto padronale, il bagno, la cucina e l'ingresso dalle scale.

Ada nel suo diario descrive il periodo che seguì direttamente il trasloco a Am Karlsbad, nonostante il presentarsi di occasionali difficoltà, come il più felice della sua vita coniugale. I tempi cattivi sembravano passati. Dorothea, che aveva allora diciannove mesi, soprannominata Muck, adorava suo padre «ora che è stata portata a Berlino, dopo un'estate in cui lo aveva visto così poco». Il 25 ottobre la madre scriveva che Mies «deve andare nell'esercito e la felice atmosfera della famiglia sarà così interrotta per un certo periodo. Muck guarda dappertutto nell'appartamento alla ricerca del papà ed è sempre più delusa».

Qualche settimana più tardi, il 12 novembre, quando nacque una seconda figlia a Ada, Mies era a Hanau, vicino a Francoforte, assegnato a un distaccamento ferroviario dell'esercito. Non avendo un'istruzione universitaria o un suo equivalente, egli fu costretto a restare nel rango di soldato semplice per il resto della guerra. In dicembre, Ada scriveva: «Il suo primo saluto dopo che gli avevo dato la notizia della nascita della seconda figlia fu: 'Ti sono riconoscente e mi rallegro per la nascita di Marianne!' (fu lui a darle questo nome)».

Se il resoconto di Ada sugli spostamenti di Mies è esatto, egli fece ritorno a Berlino nella primavera del 1916. Ada aveva portato le figlie a Werder per Pasqua e, quando ritornarono in città, trovò Mies sofferente di appendicite. Subito fu sottoposto a una grave appendicectomia e trascorse i due mesi successivi in ospedale. La convalescenza fu lenta e difficile. Il suo servizio militare, che nel frattempo si era trasformato in un lavoro d'ufficio nel quartier generale di stanza a Berlino, fu di nuovo interrotto a settembre. «Non sta affatto bene», scriveva Ada, «i suoi nervi sono ridotti a uno stato pietoso». Affidate le figlie alla governante, raggiunse Mies a Eisenach dove si trovava in licenza per una convalescenza di due settimane, e qui, molto probabilmente, fu concepita la terza figlia. «È ottobre,» suona l'appunto successivo, «e noi siamo tutti insieme, in famiglia a Karlsbad. Pappi sta godendo un momento di grande felicità».

Nel frattempo—probabilmente non prima dell'inizio del 1915—Mies aveva iniziato un rapporto di grande amicizia con lo scultore Wilhelm Lehmbruck, che si era trasferito da Colonia a Berlino nel novembre precedente. Secondo Manfred, figlio di Lehmbruck, i due uomini e le loro rispettive famiglie si frequentarono spesso nel 1915 e nel 1916, scambiandosi visite fra Berlino e Werder.

A quanto si dice, questa amicizia fu una delle più profonde della prima maturità di Mies, e forse di tutta la sua vita. Lehmbruck era nato come Mies in Renania e spartiva con lui un background

familiare operaio (minatori). Egli aveva cinque anni più di Mies quando i due si incontrarono a Parigi, in occasione del viaggio già citato di Mies del 1912. Lehmbruck aveva alle spalle un decennio di esperienza mondana e un notevole successo professionale, compresi alcuni soggiorni in Italia, quattro anni di residenza a Parigi e un viaggio a New York, dove aveva partecipato al famoso Armory Show del 1913, aveva venduto un'opera importante e si era affermato come scultore di fama internazionale.

Lehmbruck rappresentava quel tipo di esteta, la cui compagnia Mies preferiva a quella degli utilitaristi che avrebbe potuto frequentare nell'ambiente architettonico. «Ogni volta che Mies veniva da noi,» ricorda Manfred Lehmbruck, «operava senza indugio il consueto incantesimo: 'Lehmbruck, via con la batteria!' [il bar]. A quell'amore Mies fu eternamente fedele! Naturalmente entrambi conoscevano i loro rispettivi lavori e ne parlavano ininterrottamente fino a tarda notte. Spesso discutevano di argomenti filosofici»<sup>80</sup>.

Se parlavano della guerra, è certo che non esprimevano alcun amore nei suoi confronti. Lehmbruck stesso si oppose alla coscrizione, riuscendo a trovare un lavoro di inserviente in un ospedale di Berlino, prima di riparare a Zurigo alla fine del 1916, nel periodo in cui la Germania, nel suo insieme, era stremata dalla guerra interminabile e debilitante. Sebbene trascorresse gran parte del resto della guerra in Svizzera, egli soffrì di accessi ricorrenti di depressione e alla fine, nella primavera del 1919, alcuni mesi dopo l'armistizio, si suicidò.

Lo stesso Mies non partecipò ad alcun combattimento durante la prima guerra mondiale ma, all'inizio del 1917, gli fu ordinato di lasciare gli uffici del reggimento a Berlino. Fu inviato a un campo di stanza in Romania. «Il viaggio in treno durò quindici giorni», raccontava Ada nel suo diario. «Dodici uomini in una carrozza di quarta classe scarsamente riscaldata. Senza paglia per dormire sopra». All'arrivo nei Balcani, Mies fu assegnato a una compagnia di ingegneri e di tecnici addetti alla costruzione di ponti e strade. Un socio del periodo successivo riferiva che Mies aveva attaccato briglia con un sergente e che era finito in «una zona periferica a sorvegliare i binari di un raccordo ferroviario. A quel tempo aveva una relazione amorosa con una zingara che gli procurava il cibo, che in gran parte veniva inviato alle figlie in Germania»<sup>81</sup>.

Durante l'assenza di Mies, Ada confessava: «siamo malinconici. Qui non c'è carbone, così ci siamo trasferiti dai nonni [i Bruhn], comunque il freddo continua a imperversare. Una vera calamità, quest'inverno spaventoso, così duro per tutti e dappertutto».

Il 15 giugno 1917, Ada partorì la terza figlia nata, come Marianne, durante l'assenza di Mies. Il suo nome, Waltraut, carico di sovrtoni tipici di Wagner e del romanticismo nazionalista tedesco del XIX secolo, sembra altrettanto poco plausibile quanto quello di Dorothea, dati i gusti moderni dei genitori. Pure, si deve notare che Ada trascorse gran parte del suo primo periodo matrimoniale da sola con le figlie o nella casa dei genitori, dai quali non ci si poteva aspettare che incoraggiassero i suoi atteggiamenti progressisti. Durante gli ultimi mesi di guerra, Ada trovò forse un qualche conforto nelle usanze tradizionali<sup>82</sup>.

Allora, in occasione dell'ultimo congedo di Mies, così esultava:

«21 Luglio: Quando Waltraut aveva cinque settimane, l'amato padre fece ritorno, nel bel mezzo di un tremendo temporale, fresco e allegro, come un vero soldato. Ha passato dodici giorni nella nostra casetta al sole.

Il 27, il battesimo di Waltraut. Una processione paesana, che passava sotto una bella e antica porta in pietra, sempre sotto la luce del sole. Le nostre due figlie maggiori anche loro presenti, col vestito della festa, amate, fiere, così bene educate. Seguì un'ora o due a un caffè, poi una lunga passeggiata. Soddisfazione per il battesimo della figlia. Cena e un giretto al chiaro di luna sul lago».

La nuova buona disposizione di Ada sopravvisse ad una appendicectomia e ad una successiva malattia intestinale all'inizio del 1918, nonché a una prolungata infezione polmonare di cui soffrì Marianne durante un'epidemia che in primavera colpì tutta l'Europa.

Il 22 novembre, a guerra finita, Mies fece ritorno dalla Romania, e all'inizio del gennaio 1919 era di nuovo con la sua famiglia a Berlino. Ada non fornisce alcuna testimonianza sulla reazione di Mies alla catastrofe della Germania. Lei stessa era preoccupata di altre cose, compresi i suoi disturbi di stomaco. In primavera scriveva della «grave malattia di mia madre, seguita da un'operazione. Dovetti aver cura di lei fino a metà maggio. Ma poi finalmente tutti noi ci spostammo in Karlsbad. Ora è un momento indescrivibilmente bello, armonioso; i castagni in fiore riempiono la nostra stanza di luce, e nel loro cantuccio le bambine si perdono nel loro piccolo mondo felice».

# L'Europa risorge dalle ceneri: la risposta alla sfida moderna

## 1919-1925

Proprio durante il periodo di massimo fermento nelle arti tedesche del xx secolo abbiamo il minimo di informazioni sull'attività professionale e sul pensiero di Mies, né sappiamo molto di più sulla sua vita personale. La concentrazione di forze con la quale gli artisti tedeschi risposero alla disfatta del loro paese contrastava singolarmente con la demoralizzazione che si impadronì del resto della cittadinanza. Fra il 1918 e il 1923 l'economia nazionale era quasi costantemente in condizioni disperate, mentre l'apparato centrale di governo balbettava confuse futilità. Non di meno pittori, scrittori, architetti e critici si misero al lavoro con una tale energia inventiva che le loro opere determinarono il corso della cultura moderna che dominò la Repubblica di Weimar, finché, nel 1933, fu abbattuta dai Nazisti.

La ragione principale della differenza fra la qualità della vita in Germania dopo l'armistizio e il vigore espressivo e creativo consisteva nel fatto che legioni di artisti e di intellettuali furono trascinate dallo spirito di rivolta che si impose come reazione a una guerra sanguinosa e terribile. Gli atteggiamenti rivoluzionari andavano dalla rabbia e dal disinganno all'ottimismo per il futuro, uniti però in due punti: la convinzione che un sistema imperialista e repressivo era responsabile della guerra e delle sofferenze della Germania e la fede che i moderni modi di espressione erano lo strumento più adeguato per diffondere sentimenti antiistituzionali.

Per fare delle ipotesi sulla reazione di Mies a questo stato d'animo postbellico, siamo obbligati a trarre il massimo da prove frammentarie. Molti dei suoi archivi degli anni 1918-21 sono andati perduti, ed è possibile che egli stesso più tardi ne abbia distrutti una parte—come ha affermato un suo assistente—nello sforzo di semplificare l'interpretazione storica della sua adesione all'architettura moderna<sup>1</sup>. Ma egli non doveva darsi alla rivoluzione né così prontamente né con tutto il cuore come fecero altri attorno a lui. Ancora alla metà degli anni Venti, egli progettò e realizzò edifici in stili altrettanto tradizionali di qualsiasi opera del suo repertorio prebellico. Eppure proprio nello stesso momento in cui propinava questi intrugli a ricchi clienti del tipo che si era coltivato precedentemente, si stava anche occupando di una serie di progetti radicali la cui importanza sarebbe stata fondamentale per lo sviluppo dell'architettura moderna.

In una certa misura Mies deve aver sentito la necessità di lasciarsi aperte alcune strade in un periodo di agitazione economica e politica. Aveva una famiglia da mantenere, sebbene questa necessità pratica fosse in parte alleviata dal prolungato ricorso al sostanzioso patrimonio dei genitori

tamente al centro della facciata su strada e la sua forma e le imposte sono riprese nelle due porte-finestre adiacenti, mentre una finestra sagomata a sopracciglio illumina l'attico.

Perpendicolare all'ala di servizio sul retro, c'è un pergolato coperto che guarda su un giardino classico, accessibile anche dalla casa attraverso tre porte-finestre a filo col terreno. Dal momento che la facciata sul giardino non presenta lo stesso andamento a L del fronte principale e quindi è piana, fatta eccezione per un corpo leggermente aggettante, di due piani con timpano, la sua simmetria, accentuata dal giardino geometrico su cui guarda, le conferisce un aspetto più formale di quello del fronte su strada.

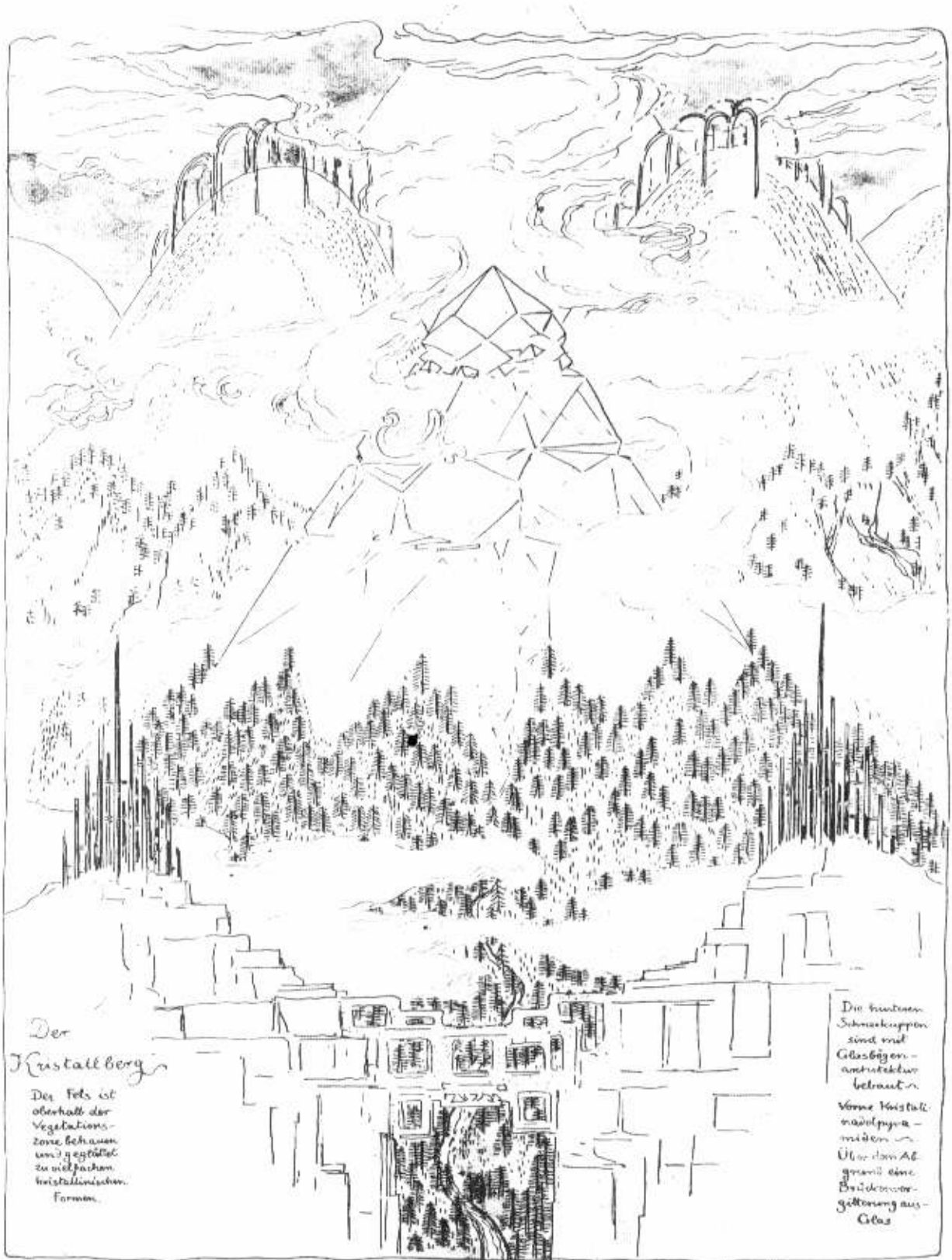
A parte forse la precisione dei rapporti fra i vari elementi, i prospetti di Casa Werner richiamano alla mente più un lavoro di repertorio che Mies stesso. Così pure il pergolato e il giardino sono entrambi elementi di derivazione, riferibili direttamente a Behrens e indirettamente a Schinkel. La pianta è quasi identica a quella di Behrens per Casa Wiegand, che sul fronte verso strada presenta lo stesso oggetto dell'ala di servizio e un'entrata alla sua destra. Casa Werner non ha niente della maestosità del peristilio dei Wiegand; d'altra parte l'asse principale del pianterreno, sull'esempio di Behrens, porta, attraverso un vestibolo, nel soggiorno e da qui nel giardino. Un asse secondario perpendicolare sviluppa a sinistra del vestibolo verso una scala e, a destra, verso un salone. A sinistra del soggiorno c'è una sala da pranzo—che si apre sul pergolato—e a destra uno studio. Questa è esattamente la pianta di Behrens per Casa Wiegand, salvo leggere differenze nei nomi attribuiti alle funzioni di locali sostanzialmente dello stesso tipo. Inoltre, questa è la caratteristica che lega maggiormente Casa Werner a Casa Perls, per altri versi differente, nonché all'ultima casa d'abitazione che Mies progettò nel periodo antecedente la fine della prima guerra mondiale, Casa Urbig a Neubabelsberg (vedi pp. 87-89): una composizione basata sulla profondità di tre stanze disposte in parallelo, dominate da un asse principale perpendicolare che si sviluppava dal fronte su strada al giardino di concezione geometrica. Un impianto fondamentalmente schinkeliano e genericamente classico, quanto di più vicino a una formula che si possa trovare nelle planimetrie di case del Mies protomoderno.

Più interessante dell'architettura di Casa Werner è l'arredo che Mies progettò per questa. La sala da pranzo contiene un tavolo centrale rotondo con sedie e poltrone, un divano e una credenza per le porcellane. Questi pezzi, più una scrivania, esistono ancora. La maniera neoclassica, tipica degli arredi di Schinkel e di Behrens, veniva qui scrupolosamente adottata da Mies che tuttavia dimostrò una sicurezza eccezionale nel fluido andamento delle linee e nel proporzionamento delle parti nonché un'assoluta padronanza dei particolari.

I primi disegni rimastici di Casa Werner datano della fine del 1912, gli ultimi della metà del 1913, l'anno in cui la casa fu terminata<sup>75</sup>. Il matrimonio Mies-Bruhn ebbe luogo durante questo lasso di tempo. Subito dopo la coppia acquistò un vasto appezzamento di terreno a Werder, un luogo di villeggiatura nei sobborghi occidentali di Berlino. La proprietà abbondava di alberi di ciliegio i cui frutti erano famosi in tutta la regione. Su questo terreno Mies forse trovò o costruì una modesta casa per week-end.

Durante la prima guerra mondiale, Mies e Ada furono però costretti ad abbandonare questo rifugio, soprattutto perché non potevano permettersi un custode. Tuttavia prima della guerra ne fecero un largo uso. Mies fu il primo a scovarlo, dato che frequentava da solo le osterie sulle rive del lago di Werder, dove si trovava a suo agio e beveva, così ci disse Mary Wigman, quasi si trattasse di un nettare che sgorgava dalle prime incrinature del suo matrimonio.

Tutti quelli che lo conobbero concordano nel dire che Mies non era fatto per essere né un buon marito né un padre attento, anche dopo che Ada partorì tre figlie nel giro di tre anni. «Come uomo sposato», ricordava la Wigman, «egli era una caricatura... Ho assistito a momenti burrascosi fra



Der  
Kristallberg

Der Fels ist  
oberhalb der  
Vegetations-  
zone behauen  
und gestaltet  
zu vielfachen  
kristallinen  
Formen.

Die heutigen  
Schneeschuppen  
sind mit  
Glasbögen-  
architektur  
behaunt.  
Vorne Kristall-  
mautpfeiler-  
maiden.  
Über dem Ab-  
grunde eine  
Bildungs-  
gitterung aus  
Glas

56. Taut, La Montagna di Cristallo. Alpine Architecture, 1919 (Museum of Modern Art, New York)

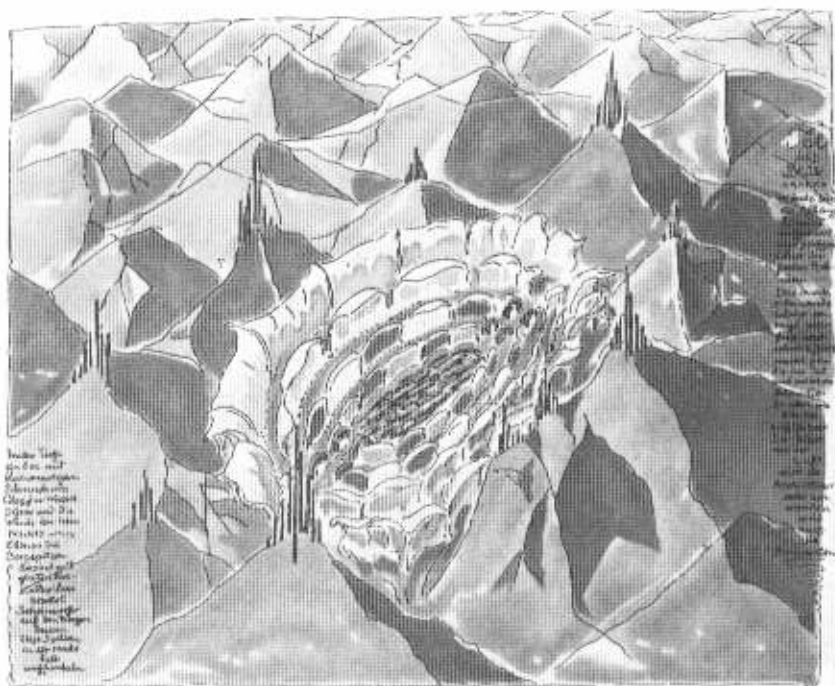
Un tale ottimismo sociale, con la sua enfasi sull'azione collettiva, era più spesso associato alle arti sociali: l'architettura, l'artigianato, e le discipline affini. Nello stesso tempo, dato che il carattere pubblico dell'architettura la lasciava alla mercé di un'economia troppo spesso moribonda, era l'arte nella quale veniva prodotta la minor quantità di lavoro effettivo. Durante i primi anni del dopoguerra, architetti e progettisti erano lasciati a marcire fra le rovine, di giorno e di notte a speculare e fantasticare oppure a radunarsi e parlare. I principali risultati dell'architettura tedesca del 1919 presero la forma di progetti immaginari e di associazioni organizzate. Lo stato d'animo prevalente era incerto, in attesa: al posto di incarichi e di impegni pratici, ispirava sogni e proclami, le cui proposte erano più retoriche che reali. Mies non era l'unico membro della sua professione che passava molte ore a pensare all'inizio degli anni Venti.

C'era molto su cui riflettere al di là della scelta fra speranza e disperazione. Anche la forma in cui questi due stati d'animo venivano espressi era importante; di conseguenza l'estetica era in discussione tanto quanto la visione del mondo, sebbene i due aspetti fossero strettamente intrecciati. Quando Mies fece ritorno a Berlino, in Germania lo stile dominante nelle arti era l'espressionismo, che si era affermato fra pittori, scultori e scrittori d'avanguardia negli anni immediatamente precedenti il 1914. Non fosse altro che per inerzia ci si poteva aspettare che l'espressionismo avrebbe avuto un forte seguito dopo l'armistizio, in modo particolare perché i contatti con altri paesi e con stili alternativi erano in larga misura andati persi.

Forse ancora più importante era però l'enfasi che l'espressionismo poneva su stati d'animo soggettivi, altamente emotivi e sul ruolo dell'artista inteso come colui che, misticamente privilegiato, trasmette e media questi stati; tutto ciò si intonava perfettamente con l'atteggiamento mentale di molti artisti tedeschi dopo la guerra. Nessun artista produsse una maggior quantità di visioni fantastiche che Bruno Taut<sup>3</sup>. Già prima della fine del 1918, egli aveva ideato una serie di disegni, pubblicati nella sua *Alpine Architektur* (1919), in cui proponeva la trasformazione di vasti paesaggi montani praticando delle fenditure sulle cime esistenti, disseminandole di enormi cuspidi di vetro colorato, decorando i ghiacciai con pietre preziose e lastre di vetro che dovevano riflettere ed esaltare i raggi del sole, abbellendo i laghi alpini con elementi fluttuanti ancora più cristallini. Nella loro splendente trasparenza e nella loro forma astrattamente geometrica, queste montagne di vetro erano metafore della trasfigurazione del mondo e dell'uomo.

Parallelamente a queste grandiose visioni di Taut, si svilupparono numerose tendenze analoghe. Il nietzchianesimo riprendeva vigore, com'era avvenuto nel periodo dello Jugendstil. Gli espressionisti spesso identificavano la loro personalità creativa e la loro visione filosofica con l'immagine del saggio Zarathustra, che non nutriva alcun amore per la vita urbana, percependo la città come un concentrato di meschinità e marciume. Una folla di persone smaniose di far ritorno alla terra si risvegliò alla fine del conflitto bellico. L'elementare, il primitivo, l'organico furono ancora una volta esaltati in astratto, mentre fu data loro espressione concreta ricorrendo a una rinnovata enfasi dell'artigianato. Taut ideò i suoi insediamenti ideali, facendo ricorso non soltanto al concetto di decentramento insito nella Garden City, ma anche a simboli e significati tratti da fonti arcaiche ed esotiche: ad esempio l'architettura indiana e gotica. Al centro della più famosa delle sue città divise in zone c'era la *Stadtkrone*, cioè la corona della città, il centro della vita culturale e spirituale, nel cui mezzo si innalzava il *Kristallhaus*, la casa di cristallo, che, come scrisse Taut, «non contiene nient'altro che uno splendido spazio» i cui pannelli di vetro colorato riflettevano uno splendore su ogni cosa, «come un diamante scintillante»<sup>4</sup>.

Il cristallo era la metafora principale dell'architettura espressionista. Sembrava infatti un'unità ideale di iconografia e forma: la sua trinità di solidità, trasparenza e riflessione suggeriva un'universalità di significati, una concentrazione di tutte le cose in una sola, che di nuovo confinava col misti-



57. Taut, *La Valle come un fiore*. Alpine Architecture, 1919 (Museum of Modern Art, New York)

co, mentre quella stessa molteplicità di proprietà già di per sé si imponeva in termini rigorosamente architettonici. Infatti il cristallo era simile al vetro e il vetro, come materiale da costruzione, si era conquistato una sua propria mistica fin dal tempo della Faguswerk di Gropius e della Casa di Vetro di Taut a Colonia.

La potenza dell'estetica espressionista testimonia il fervore diffuso con il quale la generazione postbellica cercava di evocare l'utopia. Persino presso la vecchia Kunstgewerbeschule a Weimar, ribattezzata Staatliche Bauhaus e riaperta nell'aprile del 1919 sotto la direzione di quel primo funzionalista *sachlich* che era Gropius, lo spirito era più passionale che non razionale. La frase finale del programma di Gropius per la scuola era: «Impegniamo insieme la nostra volontà, la nostra inventiva, la nostra creatività nella nuova attività edilizia del futuro, la quale sarà tutta in una nuova forma: architettura, scultura e pittura, e da milioni di mani di artigiani si innalzerà verso il cielo come un simbolo cristallino di una nuova fede che sta sorgendo»<sup>5</sup>.

Dato il fervore romantico dell'espressionismo, appare logico l'affermarsi di movimenti opposti negli anni successivi all'armistizio. I dadaisti, che avevano guadagnato in vigore con la loro intuizione che la guerra costituisse il fallimento definitivo della civiltà occidentale, non sopportavano nessun tipo di estetica, in modo particolare quella degli espressionisti. Georg Grosz parlava con disprezzo dell'artista che «vive in uno studio sordido e sogna le cose più alte»<sup>6</sup>. Ciononostante Dada, non offrendo di per sé alcun programma positivo per il futuro, giocava un ruolo sempre più marginale man mano che gli anni Venti avanzavano. Gran parte della sua energia fu trasferita in altri tentativi collettivi che, sebbene non fossero millenaristi nella loro fede, si sforzavano di far fronte al mondo piuttosto che respingerlo del tutto. Questi movimenti avevano in comune la convinzione che non era possibile commuovere il mondo, tanto meno trasformarlo, con gli struggimenti mistici dell'espressionismo. La realtà postbellica era brutale, questo è certo, ma la sostanza di questa realtà aveva più peso di qualsiasi risposta idealistica. Di conseguenza qualsiasi forma d'arte o di azione di fronte al fatto quotidiano doveva basarsi sulla più equilibrata accettazione di questo fatto.

In un certo senso si era di nuovo al 1905. Come nel primo decennio del secolo l'estetica misticizzante del simbolismo dette luogo alla *Sachlichkeit*, così le fantasticherie espressioniste veniva-





no ora sfidate da una <sup>nuova, rivolta</sup> *neue Sachlichkeit*. Questa «nuova fattualità» ispirò climi e tendenze artistiche estremamente differenziate: la feroce critica sociale di Grosz e Dix da una parte, dall'altra un'architettura fiduciosamente socializzante che, traendo il massimo dalla moderna tecnologia della macchina, alla metà degli anni Venti cominciò a produrre residenze di massa in Germania. Eppure il «realismo» era il punto di partenza che queste due correnti della *neue Sachlichkeit* avevano in comune, proprio come, in termini formali, tendevano entrambe a una precisione impersonale dei loro rispettivi mezzi espressivi. Grosz e Dix dipingevano in maniera secca, lineare, spogliata del gesto pittorico espressionista, mentre i nuovi architetti depuravano le loro opere dall'ornamento o da altri riferimenti storici idealistici, cercando di essere schiettamente funzionalisti e riducendo il loro vocabolario a forme, la cui precisione geometrica richiamava alla mente le tecniche di produzione della macchina.

La *neue Sachlichkeit* in Germania era destinata alla vittoria, anche se nei fatti era legata a un movimento più vasto che si affermò in tutta l'Europa continentale, una tendenza lontana dalla rivolta dadaista, dalla contro-arte dei futuristi e dal compiacimento soggettivo dell'espressionismo; una tendenza che si orientava invece verso uno stato d'animo più freddo, più preciso e consapevole in tutte le arti. Già nel 1923 Igor Stravinsky componeva in stile rigorosamente neoclassico, e Arnold Schönberg aveva prodotto le sue prime partiture dodecafoniche. Picasso aveva abbandonato i suoi esperimenti cubisti della metà degli anni Dieci per giungere a una figurazione classicheggiante. Movimenti attivamente antiromantici, quali de Stijl in Olanda e il costruttivismo in Russia, stavano cercando ancora una volta di raggiungere una tregua fra arte e macchina, basata sul dominio della ragione; mentre a Parigi Charles Jeanneret (ora col nome di Le Corbusier), l'architetto svizzero che Mies aveva incrociato sulla soglia dello studio di Behrens a Neubabelsberg più di dieci anni prima, stava promuovendo un *rappel à l'ordre* sulle pagine della rivista *L'Esprit nouveau*.

Ludwig Mies, figlio di uno scalpellino, assistente di Bruno Paul e di Peter Behrens, discepolo di Schinkel e ammiratore di Hendrik Berlage, sia per formazione che per carattere, non era tagliato né per l'espressionismo né per il dadaismo. Inoltre, aveva forse capito che in fin dei conti continuare a servire clienti conservatori poteva solo portarlo in un vicolo cieco. Il futuro apparteneva alla sinistra estetica dove, fra le possibili scelte teoriche, la *Sachlichkeit* <sup>era</sup> per lui la più congeniale. Quali che fossero le conclusioni tratte da queste riflessioni, Mies le tradusse in azione nel 1921, l'anno più importante della sua vita dopo il trasferimento a Berlino, avvenuto all'età di diciannove anni. La ripresa di un'intensa attività progettuale e lo scioglimento, nei fatti, del suo matrimonio si verificarono nel giro di pochi mesi l'uno dall'altro, nella seconda metà di quell'anno, benché entrambi gli avvenimenti presupponessero altre decisioni, che si possono far risalire ad alcune relazioni personali di importanza determinante iniziate circa nello stesso periodo o poco prima.

Fra queste, l'amicizia che ebbe il maggior effetto catalizzatore fu quella con Hans Richter, un artista dai molteplici interessi e talenti che ben personificava il gusto per l'avventura diffuso nelle arti tedesche sulla scia della guerra. Richter aveva fatto parte del gruppo dada a Zurigo prima di far ritorno, alla fine del 1919, a Berlino dove era nato. Qui collaborò con l'artista svedese Viking Eggeling alla creazione di «immagini in rotoli», che sfociarono l'anno successivo nella produzione di film astratti. I due entrarono a far parte della Novembergruppe, una nuova associazione radicale, con il fine di promuovere la causa rivoluzionaria attraverso le arti. Richter ebbe un rapporto particolarmente stretto con quei membri che, per ora, chiameremo semplicemente antiespressionisti dal momento che in Germania, alla svolta del decennio, de Stijl, il costruttivismo e Die neue Sachlichkeit non erano ancora movimenti organizzati con un loro preciso programma.

Questa situazione doveva ben presto cambiare. Con la fine del 1920 Theo van Doesburg, il principale rappresentante di de Stijl, era giunto a Berlino. Meno di un anno più tardi fu raggiunto dal

costruttivista El Lissitzky, che si mise in contatto con van Doesburg. Così i più accesi portavoce dei due movimenti più vivaci nel nuovo quadro artistico europeo convergevano nella capitale tedesca a pochi mesi di distanza l'uno dall'altro.

Fu attraverso Richter che Mies conobbe van Doesburg e Lissitzky, entrambi frequentatori abituali dell'atelier di Richter, un luogo privilegiato di incontro e di discussione per un gruppo di artisti, di poeti e di critici internazionali che si erano recati a Berlino per godere di quell'atmosfera di libertà intellettuale, unica fra le capitali europee della cultura.

«Questo circolo», scriveva Richter, «includeva [Hans] Arp, [Tristan] Tzara, [Ludwig] Hilberseimer, [Theo van] Doesburg, e ben presto anche Mies van der Rohe, [El] Lissitzky, [Naum] Gabo, [Anton] Pevszner [sic], [Frederick] Kiesler, Man Ray, [Philippe] Soupault, [Walter] Benjamin, [Raoul] Hausmann, ecc.»<sup>8</sup>. Il tonificante cosmopolitismo della nuova Berlino appare evidente anche sulla base dei pochi nomi elencati da Richter. Gli appartenenti a de Stijl si riunivano regolarmente con i costruttivisti, gli ex neoclassici con i dadaisti, i russi con i tedeschi, gli olandesi con i rumeni, pittori e scrittori con scultori e architetti.

Van Doesburg, Lissitzky, Richter e Mies si frequentarono moltissimo nei due o tre anni successivi. All'inizio Mies restò molto impressionato dal coraggio con il quale van Doesburg, Lissitzky e i membri di altri movimenti avevano proseguito gli sforzi della generazione prebellica, il tentativo cioè di eliminare i riferimenti naturalistici dalla pittura e dalla scultura e quelli storicisti dall'architettura. Tale processo di astrazione, che consisteva nell'eliminare gli aspetti superficiali al fine di rivelare l'essenza, colpì Mies quale metodo fondamentale per giungere a una nuova forma artistica vitale; l'evidente purezza della forma geometrica sia di de Stijl che del costruttivismo lo attrassero più delle ruvide e capricciose angolosità dei cristalli espressionisti. Infatti la geometria sembrava il prodotto più razionale dell'astrazione, essendo già di per sé un mezzo razionale di espressione creativa. Di più, nessun tedesco era ancora giunto, quanto ad astrazione geometrica, ai livelli tanto sofisticati e razionali dei membri di de Stijl e del costruttivismo, dal momento che entrambi i movimenti, iniziati prima della fine della guerra, nel frattempo avevano avuto modo di affinare il loro pensiero e la loro opera.

Ciononostante questo pensiero non era monolitico: le differenze d'opinione fra i membri di tutti e due i movimenti erano qualche volta molto nette. Ancora, Mies trovò molto di accettabile nelle dichiarazioni pubblicate di van Doesburg, e moltissimo da imparare. Il titolo stesso della conferenza di van Doesburg, «La Volontà di Stile», tenuta a Berlino e in altre città nel 1921 e nel 1922, rispecchiava il suo debito con Berlage, e i sentimenti lì espressi erano tanto contrari all'espressionismo quanto erano favorevoli ad alcuni aspetti della *Sachlichkeit*: «Tutto quanto noi eravamo abituati a designare come Magia, Spirito e Amore, ecc. sarà ora compiuto con efficienza. L'idea del Miracolo, con la quale l'uomo primitivo si prese tante libertà, ora sarà realizzato semplicemente con la corrente elettrica, il controllo meccanico della luce e dell'acqua, la conquista tecnologica dello spazio e del tempo»<sup>9</sup>. Per contro, l'atteggiamento cordiale di van Doesburg nei confronti dei costruttivisti lo si può dedurre da un aforisma costruttivista di Alexander Rodchenko: «Consapevolezza, esperimento... funzione, costruzione, tecnologia, matematica—questi sono i fratelli dell'arte della nostra epoca»<sup>10</sup>.

L'«epoca» era oggetto di particolare preoccupazione per gli artisti moderni di quasi tutti gli stili e le convinzioni nel terzo decennio di un secolo giovane e impacciato. Nessuno era così ossessionato da quest'idea quanto i costruttivisti e i membri di de Stijl, in particolare van Doesburg. Entrambi i movimenti in prospettiva furono più utopici della *neue Sachlichkeit*, convinti com'erano che le arti fossero componenti vitali della necessità di rifare il mondo. Tuttavia una ricostruzione di tale portata richiedeva il rifiuto puro e semplice—*sachlich* appunto—di tutti gli oggetti della passata

fedele, che apparivano incompatibili con gli strumenti della modernità, con i quali de Stijl e il costruttivismo li misuravano. L'atteggiamento materialista della nuova intelligenza sovietica rafforzò il Manifesto di Fondazione dell'Internazionale Costruttivista del 1922, il quale affermava che «quest'Internazionale non è il risultato di qualche sentimento umanitario idealistico o politico, ma di quel principio amorale ed elementare, sul quale si basano scienza e tecnologia»<sup>11</sup>. Per quanto van Doesburg fosse da sempre un esteta troppo consapevole per accettare la posizione altamente socializzata e meccanicista dei costruttivisti, egli aveva già scritto nel primo manifesto di de Stijl del 1918:

«1. Vi è una vecchia coscienza del tempo e ve n'è una nuova. La vecchia tende all'individuale. La nuova tende all'universale.

[...]

3. L'arte nuova ha posto in luce il contenuto della nuova coscienza del tempo: un equilibrio di rapporti tra l'universale e l'individuale.

4. La nuova coscienza è pronta a realizzarsi sia nella vita interiore che nella vita esterna»<sup>12</sup>.

La reazione positiva di Mies a questi punti di vista intenzionalmente *sachlich*, così come erano stati dibattuti fra van Doesburg, Lissitzky, Richter e Mies stesso, negli anni che seguirono al 1921, appare evidente nella sua famosa dichiarazione del 1924: «Oggi siamo interessati a questioni di natura generale. L'individuo sta perdendo di significato, il suo destino non ci interessa più»<sup>13</sup>.

Nel 1923 i quattro avevano opinioni così affini tanto da collaborare alla pubblicazione di una rivista che si chiamava *G*. Mies scrisse numerosi articoli, tutti molto rappresentativi di quella *Sachlichkeit* senza compromessi con la quale successivamente *G* verrà identificata. Né le lezioni che egli aveva appreso da de Stijl e dal costruttivismo si limitarono al campo delle idee. Affinità formali con la produzione di entrambi i movimenti erano palesi nei progetti di Mies, durante tutti gli anni Venti e, come vedremo, in misura più limitata anche dopo questa data.

Nello stesso tempo, sebbene frequentasse van Doesburg, Lissitzky e Richter e sembrasse loro molto vicino, Mies si stava formando la sua personale visione del mondo, che alla fine lo separò da questi sia in senso teorico che formale. Alla luce di quanto progettò e scrisse successivamente, siamo obbligati a cercare gli stimoli che agirono su di lui, che avevano poco a che fare con tutti quelli che abbiamo menzionato finora.

Fu Arthur Drexler a suggerire una possibile influenza, a cui gli studiosi avevano precedentemente prestato scarsa, per non dire nessuna, attenzione<sup>14</sup>. Durante una conversazione degli anni Sessanta, che verteva sulla questione dello *Zeitgeist* in architettura, Drexler chiese a Mies se avesse mai letto Oswald Spengler. La sua prima reazione fu un ampio sorriso, seguito da un momento di riflessione e da una risposta negativa. Egli ammise però di conoscere molte cose della visione di Spengler, e con tanta abilità parafrasò alcune delle sue tesi principali che Drexler sospettò che le avesse apprese non di seconda mano, ma nella versione originale.

Come abbiamo già detto, Mies diventò un attento lettore prima della prima guerra mondiale, quando il suo particolare interesse per la filosofia era stato rafforzato dal suo primo cliente, il professor Alois Riehl. Raccolse così una notevole biblioteca privata, di cui restano circa 700 volumi<sup>15</sup>, che rivelano una presenza molto maggiore di titoli pubblicati alla fine degli anni Dieci e all'inizio degli anni Venti rispetto agli anni precedenti. Questo induce a pensare che egli incrementò notevolmente le sue letture dopo il ritorno dalla guerra.

Di fatto, possedeva la prima edizione di *Il Declino dell'Occidente*, che era stato pubblicato in due volumi, rispettivamente nel 1918 e nel 1922. Le note a margine fatte da Mies dimostrano che egli lesse gran parte se non addirittura tutto il libro, e i suoi scritti successivi fanno pensare che

egli prese molto a cuore Spengler, certamente molto più di ogni altro grande architetto della sua generazione.

Naturalmente, non era l'unico fra i suoi compatrioti ad avere familiarità con la tetra visione di Spengler<sup>16</sup>. *Il Declino dell'Occidente* esercitò immediatamente un'influenza straordinaria nei circoli intellettuali tedeschi: fino al 1926 erano state vendute 100.000 copie. Parte del fascino di Spengler risiedeva nel tono profetico e nella forza di persuasione con cui comunicava il suo cupo messaggio, nel più cupo dei tempi a un pubblico sospeso fra una guerra rovinosa e una pace inquietante.

Spengler sosteneva che, secondo la natura stessa delle cose, le grandi culture del mondo attraversano dei cicli vitali: di conseguenza, la storia è entro certi limiti prevedibile, come lo è la morfologia degli esseri viventi e il ritmo delle stagioni. La prima fase di una data cultura è vista come una fase eroica nella sua esplosione allo stato nascente, che si esprime sotto forma di miti e di opere epiche. Nel mondo occidentale—cioè la cultura «Faustiana»—questa fase corrisponderebbe all'Alto Medioevo; nel mondo greco-romano—la cultura «Apollinea»—essa corrisponde al periodo omerico. L'arte visiva Faustiana si basa sul movimento dinamico nello spazio, realizzato nella sua quintessenza nella cattedrale gotica, mentre la controparte Apollinea è la forma statica, in se stessa compiuta, del tempio greco.

Un'«estate» culturale avrebbe fatto seguito a questa fase germinale, producendo un'aristocrazia secolare e una ristretta compagine di individui di grande genio, che avrebbero preso il posto dei loro anonimi antenati del periodo primaverile. Fra questi Spengler elenca Galileo, Michelangelo, Shakespeare. Poi l'autunno avrebbe portato la maturità, il dorato compimento della cultura che, sempre in Occidente, sarebbe stata più eloquentemente rappresentata dalla poesia di Goethe e dalla musica di Mozart. Nello stesso tempo la filosofia avrebbe minacciato la religione: si manifestano i primi segni di declino. È l'Illuminismo, il XVIII secolo.

Nel lungo inverno, le città da molto tempo separate dalla terra vivificante si espandono in megapoli estese e disordinate, i «deserti di pietra», come le chiama Spengler; l'arte si ripiega su se stessa e diventa astrusa; si afferma il materialismo insieme con la tirannia politica a una scala globale, l'imperialismo e un costante stato di guerra. Lo spirito vitale della cultura viene meno, per essere sostituito dalla «civiltizzazione», in cui i ruoli amministrativi diventano più importanti di quelli altamente creativi, e la tecnologia prende il posto della scienza.

Tutto questo, secondo Spengler, era irreversibile. Il tempo stava scadendo per l'Occidente, e per quanto apocalittica potesse suonare questa sua prospettiva, egli la descrisse come una questione incontrovertibile, assolutamente reale:

«Noi siamo civilizzati, non apparteniamo né al Gotico, né al Rococò; dobbiamo fare i conti con i freddi e duri fatti di una vita successiva; e con questa il parallelo va trovato non nell'Atene di Pericle, ma nella Roma di Cesare. Per il mondo occidentale non può più esistere alcuna questione di grande pittura o di grande musica... Gli restano aperte soltanto delle possibilità estensive.

...non possiamo farci niente se siamo nati all'inizio dell'inverno... Ogni cosa dipende dalla nostra capacità di vedere chiaramente la nostra posizione, il nostro destino, nonché dalla nostra capacità di renderci conto che, per quanto possiamo mentire a noi stessi, non possiamo comunque sottrarci. [...]

Per me la prova della validità di un pensatore è la sua sensibilità ai grandi fatti della sua epoca. Solo questo può stabilire se egli è soltanto un intelligente creatore di sistemi e di principi, versato in definizioni e in analisi, o se invece è proprio l'anima del suo tempo che parla attraverso le sue opere e le sue intuizioni<sup>17</sup>».

L'affinità di molte famose affermazioni di Mies con i concetti spengleriani, persino nel modo di esprimersi, è così evidente che, unita alla presenza nella sua biblioteca dei due volumi molto consultati, ci induce a credere che il malinconico storico e filosofo fosse nella mente di Mies, anche quando quest'ultimo era in contatto con i membri del gruppo che faceva capo all'atelier di Richter.

N.B. } Un anno dopo la pubblicazione del secondo volume di *Il Declino dell'Occidente*, Mies scriveva: «L'architettura è la volontà dell'epoca concepita spazialmente»; «non l'ieri, né il domani, solo l'oggi è plasmabile»; e: «Plasmare la forma in base all'essenza del compito e con i mezzi della nostra epoca. Questo è il nostro lavoro»<sup>18</sup>. Nel 1930 aggiungeva: «La nuova epoca è un dato di fatto; essa esiste in maniera del tutto indipendente dal nostro 'sì' o 'no'»<sup>19</sup>. E nel 1964: «La mia definizione di civiltà è l'ordine nel regno materiale, mentre la cultura è l'ordine nel regno spirituale—o piuttosto l'espressione armoniosa dell'ordine nel regno spirituale... Noi parliamo di *Civiltà* romana e di *Cultura* greca: questa è la mia maniera di vedere le cose»<sup>20</sup>.

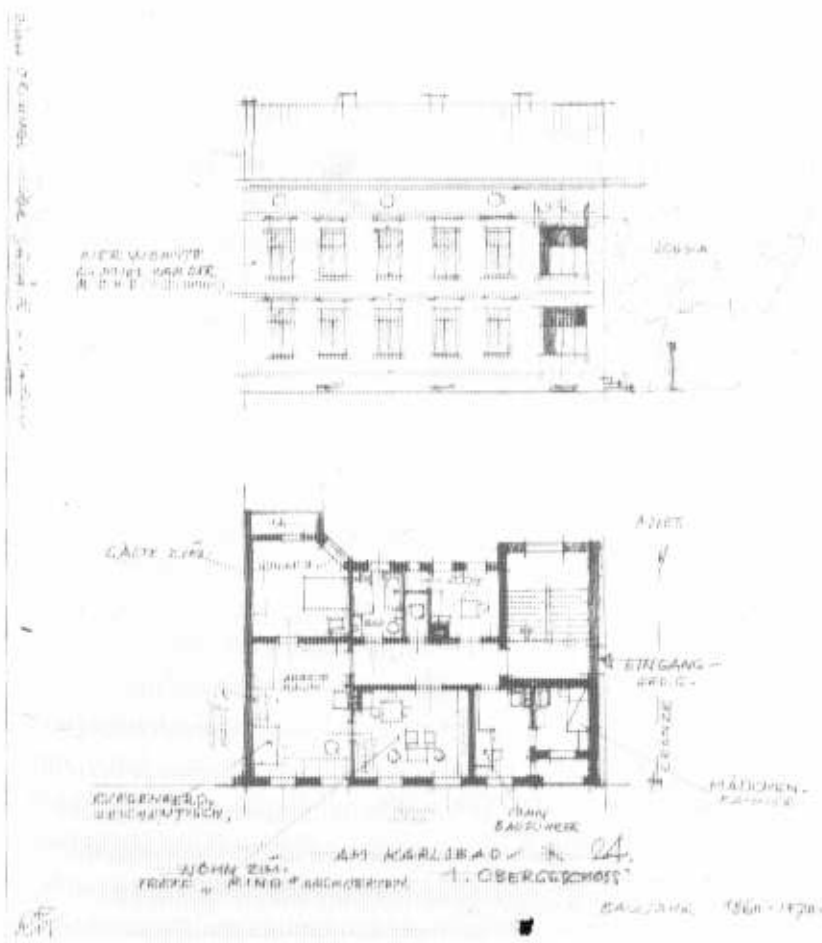
Il riferimento di quest'affermazione, fatta da Mies negli anni tardi, alla «civiltà» e alla «cultura» è sicuramente riconducibile a Spengler, sebbene il tono freddo delle sue precedenti affermazioni riecheggiasse ancor più da vicino le idee di *Il Declino dell'Occidente*, anche se questo prova il suo definitivo distacco da de Stijl e dai costruttivisti.

Invero l'interesse di Mies riguardo allo *Zeitgeist* suggerisce non soltanto il suo iniziale debito con Peter Behrens, ma anche i motivi successivi della sua rottura. Abbiamo detto che Mies si allontanò dal *Kunstwollen* di Behrens, viziato di simbolismo, perché era maggiormente attratto dallo scientismo positivista di Berlage. È degno di nota il fatto che Spengler stesso, nel suo profondo fatalismo, dava scarso peso nella sua visione del mondo al *Kunstwollen*, pensando che l'attività creativa nell'epoca moderna fosse strettamente circoscritta ai fatti della storia moderna. Mies non era molto sensibile al potere dell'arte di trasformare la vita moderna. Sotto questo aspetto non era l'utopista o l'esteta, che era invece van Doesburg, né riteneva che le ideologie sociopolitiche potessero fornire delle vie d'uscita ai dilemmi moderni, come invece credevano i costruttivisti. La visione matura di Mies era più vicina a quella di Spengler che non a quella di ogni altro artista che egli conobbe personalmente. Nei fatti le sue divergenze con de Stijl e con i costruttivisti divennero sempre più evidenti, man mano che passavano gli anni Venti.

Ancora prima del loro scadere, egli iniziò una seria reinterpretazione della lezione di Spengler, e qui va richiamata un'altra influenza filosofica che agiva su di lui quando proclamava la distinzione fra implicazioni «materiali» della «civiltà» e dimensioni «spirituali» della «cultura». Nei primi anni Venti, Mies stava già leggendo fra gli altri, nell'ambito della filosofia antica, San Tommaso d'Aquino, e gli scritti del grande scolastico, il cui nome aveva preso a venerare fin dall'infanzia, gli rivelarono i segni di un sistema che avrebbe potuto far proprio.

San Tommaso vedeva l'ordine divino trascendente e nello stesso tempo riflesso nel mondo materiale, sul quale Spengler concentrava la sua attenzione. Mies, secondo le nostre ipotesi, concordava con l'interpretazione morfologica della storia di Spengler, aderendo pienamente all'opinione che un grande pensatore—o un grande architetto—fosse colui e soltanto colui attraverso le cui opere e intuizioni parlava l'autentico spirito di un'epoca. Per quanto oscura fosse l'epoca, essa era una realtà: non c'era modo di evitarla. Tutto ciò che una persona poteva fare era sforzarsi di chiarire le proprie intuizioni e—secondo San Tommaso—elearle dal fatto materiale all'espressione spirituale all'interno di una disciplina di ordine ideale. Per Mies, Spengler confermava l'irrefutabilità dei fatti del mondo materiale, mentre l'Aquinate enunciava l'esistenza di un regno spirituale—di cui il fatto era una manifestazione terrena—e attraverso il quale si poteva raggiungere una verità superiore, che l'artista comunicava.

Alla fine degli anni Venti, la posizione funzionalista associata in architettura con *Die neue Sach-*



58. Alzato e pianta dello studio-appartamento di Mies, Am Karlsbad 24. Disegno di Sergius Riegenberg.

*lichkeit*, come il materialismo dei costruttivisti, sembrava a Mies arida e priva di finalità spirituali. D'altra parte, l'insistenza di van Doesburg sul fatto che l'estetica doveva avere alla fine il sopravvento sulla logica della dura realtà, era per lui altrettanto inaccettabile quanto lo era stato, quindici anni prima, il residuo estetismo simbolista di Behrens. Quindi per Mies la *Sachlichkeit* era una condizione necessaria, ma non sufficiente, in quanto mancava di spiritualità. Resta da vedere come questi vari aspetti del pensiero di Mies si precisarono, e quale riferimento abbiano avuto con i suoi edifici. Nel decisivo 1921, essi erano ancora a uno stadio iniziale.

Restano poche testimonianze sull'esatta cronologia degli eventi che si svolsero nel 1921, ma quasi certamente nell'autunno la vita di Mies aveva preso un nuovo corso. Si è già parlato dei suoi contatti con il circolo di Richter; inoltre sappiamo che all'inizio dell'inverno divideva il suo studio Am Karlsbad con un altro architetto, lo svevo Hugo Häring.

Non si sa esattamente quando e come, in questo contesto, si disgregò il suo matrimonio con Ada. A un certo punto, nella seconda parte del 1921, lei e le figlie si trasferirono in un appartamento nel sobborgo di Bornstedt, vicino a Potsdam. Ada e Mies non divorziarono, né la loro separazione fu drammatica. L'assoluta freddezza con cui presero la decisione di separarsi sembra sintomatica sia della crescente enfasi che lo spirito moderno e diffuso nella Repubblica di Weimar poneva sulla libertà individuale a spese di antiquate costrizioni matrimoniali che di non conciliabili divergenze personali. E sicuramente di queste ultime ce n'erano a sufficienza, se teniamo per buoni i ricordi delle figlie, o anche se ci affidiamo alle nostre deduzioni. Infatti, leggendo i taccuini di Ada, ci riesce

difficile credere che un uomo così freddamente assorto in se stesso, qual era Mies, potesse vivere sia a lungo che in pace con una donna che gli prestava infinite attenzioni, ma che si dimostrava sempre insicura in sua presenza.

Le figlie tuttavia insistono a dire che i loro genitori si erano allontanati poco per volta anziché arrivare a una brusca rottura. Di tanto in tanto Mies faceva visita a Bornstedt, all'inizio per i fine settimana, successivamente con crescente irregolarità. Egli ricominciò a lavorare, mettendo sempre più da parte la famiglia ed escludendola dalla sua mente. Trasformò l'appartamento di Berlino in un atelier da scapolo, facendo della camera da letto una stanza per gli ospiti, della sala da pranzo uno studio dove disegnare, e trasferendo il suo letto nel bagno—un'idea non tanto bizzarra come potrebbe sembrare, dal momento che nei tipici appartamenti berlinesi del XIX secolo il bagno aveva la dimensione di un boudoir, circa tre metri per quattro, e il water closet si trovava in un locale separato.

«Muck» e Marianne, le due figlie maggiori, alternavano periodi di studio con insegnanti privati ad altri presso la scuola pubblica di Bornstedt. A un certo punto, nel 1922, la ballerina americana

59. *Ada Mies, 1921 (Collezione privata); 60. Marianne, Dorothea e Waltraut, 1920 circa;*

61. *Ada con le bambine, Marianne (seduta), Waltraut e Dorothea (a destra), Montana, Svizzera, 1924*



Isadora Duncan aprì la sua scuola in un *Kavalierhaus* nel parco del sontuoso Neues Palais vicino a Sanssouci, a Potsdam. Ada, che considerava la libertà espressiva della danza della Duncan come la quintessenza della modernità, peraltro molto simile a quanto lei stessa aveva studiato a Hellerau, iscrisse tutte e tre le figlie alla nuova scuola. Queste avevano trascorso meno di un anno lì, quando la madre cominciò a dar segni di nervosismo. Ada lasciò Bornstedt e con le ragazze iniziò un lungo e solitario viaggio, interrotto da soste irregolari in Svizzera, in Tirolo e in Baviera, che doveva concludersi soltanto negli anni Trenta, quando le figlie erano ormai quasi adulte.

Mies ora aveva fatto ordine nelle sue priorità. Sarebbe rimasto sposato ma a prudente distanza: ogni altra alternativa avrebbe significato sia una limitazione della sua libertà personale che la perdita di gran parte dei suoi mezzi di sussistenza. Una volta presa questa decisione, egli continuò a lavorare con quella volontà e quello spirito d'iniziativa che sembravano spariti negli anni precedenti. Nei fatti il suo primo lavoro importante del periodo postbellico, elaborato per un concorso architettonico, faceva parte di una serie di cinque progetti, tutti eccezionali, che lo fecero balzare in prima linea all'interno dell'avanguardia tedesca entro il 1924. Nel giro di tre anni Mies, come progettista, passò dalla moderazione al radicalismo divenendo uno dei punti di riferimento dell'architettura del XX secolo.

Fin dal 1912 il *Berliner Morgenpost* aveva pubblicato una lettera aperta indirizzata al sindaco della città, che proponeva di costruire edifici alti in centro per dare una maggiore vivacità visiva e una più efficace concentrazione di attività commerciali alle zone centrali della città. La guerra ritardò ma non cancellò quest'idea: nonostante le difficoltà economiche che seguirono all'armistizio, essa fu ripresa con entusiasmo nel 1921. I tedeschi erano molto impressionati dall'esempio dei grattacieli americani, per non parlare dell'America stessa. «Il paese dalle possibilità illimitate», come veniva comunemente chiamata, offriva un'intensa rappresentazione del nuovo mondo al quale tendevano con tutte le loro forze molti intellettuali del periodo weimariano, e il grattacielo era uno dei più efficaci simboli dell'America. «Secondo me», diceva Walter Rathenau, già dell'AEG e per un periodo nel dopoguerra ministro degli Esteri tedesco, «niente, dopo il Medioevo, è stato tanto imponente dal punto di vista dell'architettura quanto la città di New York»<sup>21</sup>.

Alla fine del 1921 la Berlin Turmbaugesellschaft indisse un concorso per un edificio alto per uffici, da costruire in centro su un lotto triangolare delimitato dalla Friedrichstrasse, da un'enorme stazione ferroviaria e dal fiume Sprea. Il bando di concorso imponeva condizioni molto rigide ai partecipanti<sup>22</sup>. La massima priorità era attribuita al fatto che la zona circostante fosse valorizzata, non violentata, da un edificio la cui altezza non avrebbe dovuto superare gli ottanta metri. Funzioni differenziate in tutto l'edificio (uffici, studios, istituzioni pubbliche) richiedevano uno studio planimetrico dettagliato e specifico. Il pianterreno doveva comprendere una varietà di negozi, nonché garage, un caffè e un cinema.

Gran parte dei 145 progetti proposero soluzioni nelle quali una torre principale era arretrata rispetto a due ali laterali o ad elementi bassi. Com'era prevedibile, lo stile dominante era l'espressionismo: si faceva un vasto uso di angoli acuti, di forme aguzze e di blocchi massicci contrapposti gli uni agli altri. (Il lotto triangolare favoriva queste scelte.) Non di meno la *Sachlichkeit* come motivo dominante era evidente in più di un progetto. Il critico Adolf Behne si dichiarò soddisfatto del fatto che «i nostri architetti sapevano molto bene che le antiche colonne non servono a niente nel grattacielo», poi, commentando un progetto in particolare, aggiungeva questa notazione antiespressionista: «È trattato come un luogo per uffici e affari... e non fa nulla per evocare una qualche emozione particolare»<sup>23</sup>. E Max Berg, lodando un progetto noto col nome in codice di «Alveare», notava che esso «si sforza di raggiungere la massima semplicità... La concezione più ampia... è un ten-



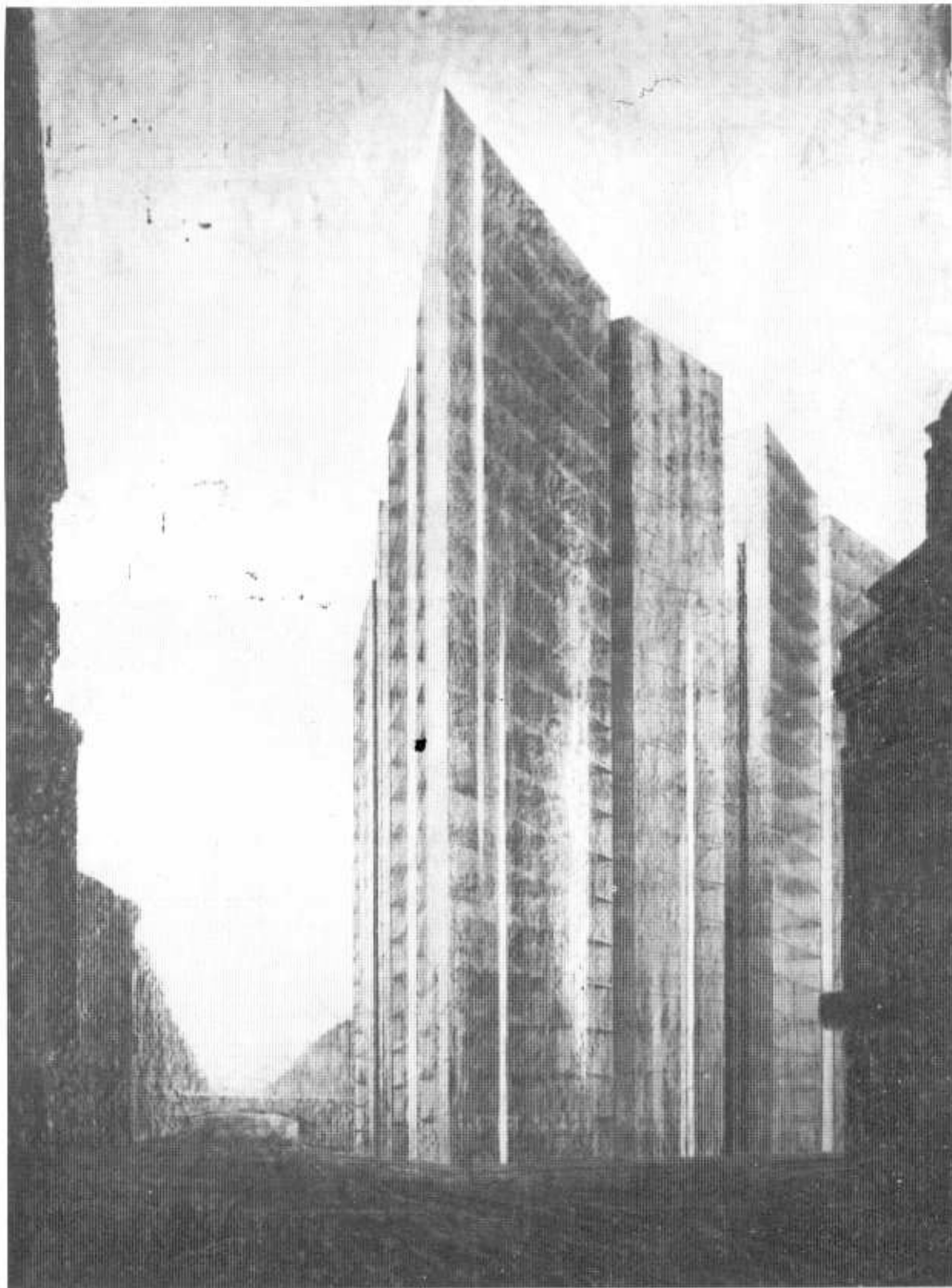


62. Pianta dell'Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse

tativo fecondo di risolvere il problema fondamentale di un edificio alto»<sup>24</sup>.

Alveare era il progetto di Mies, e Berg aveva ragione. Ma aveva anche ragione quando criticava il progetto per quelle caratteristiche che consentono di capire perché la giuria rifiutò di assegnargli una menzione ufficiale. Mies ignorò quasi completamente le regole del bando riguardanti la funzione e la disposizione dell'edificio. Egli non propose piante differenziate, a parte il pianterreno, dal momento che concepì tutti i piani identici. Progettò un accostamento quasi simmetrico di tre torri prismatiche disposte ad angoli obliqui, alte venti piani, che dalla strada al tetto non presentavano alcun arretramento. Poste agli angoli del triangolo, le torri erano collegate da corridoi che portavano a un nucleo circolare comune, dove si trovavano gli ascensori, le scale e i servizi. In questo modo l'intera massa era orientata verso l'esterno, e veniva evitata la corte interna circondata da muri, che sarebbe stata molto più simile al tipico grattacielo americano. Uno scheletro in acciaio con solai a sbalzo era completamente rivestito in vetro. Su ogni lato del lotto triangolare affacciavano due lati delle masse prismatiche separati da una profonda rientranza verticale e ulteriormente suddivisi da un taglio meno profondo in due superfici leggermente inclinate verso l'interno l'una rispetto all'altra. «La pianta», si doleva Berg, «non corrisponde affatto all'immagine di un edificio con funzioni molteplici. Soltanto se l'edificio fosse destinato a magazzino, ci sarebbe una qualche giustificazione per la grande profondità dei locali e per la quantità eccezionale di luce fornita da una parete di vetro così ampia»<sup>25</sup>.

Di nuovo Berg aveva ragione, sebbene evidentemente non accettasse o non volesse accettare i motivi per cui Mies aveva fatto così. Sospettando a ragione che l'economia nazionale avrebbe impedito la realizzazione del suo progetto, anche se avesse vinto il primo premio, Mies lo presentò più come un manifesto che non come un'architettura realizzabile. Esso voleva essere né più né meno ciò che l'aveva definito Berg: «un tentativo fecondo di risolvere il problema fondamentale di un edificio alto» (corsivo mio). Fin dal suo primo progetto importante del periodo postbellico, Mies cercò quindi di ridurre un problema edilizio a quella che considerava la sua essenza morfologica e di dotare la sua soluzione di un'applicabilità e di un significato universale. Non c'è niente di più fondamentale in tutti i successivi tentativi di Mies di quanto raggiunse nella sua prima opera moderna.



63. Prospettiva del progetto dell'Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse, Berlino, 1921 (Collezione Mies van der Rohe Archive, the Museum of Modern Art, New York. Donazione Ludwig Mies van der Rohe)

Né meno notevoli, e ancora una volta indicativi della risolutezza di pensiero che doveva aver riempito i suoi due anni e mezzo di ostinata inattività dopo la guerra, erano l'imponenza visiva di Alveare e la sua fedeltà ai principi teorici di Mies. L'astrattezza formale gli conferiva una monumentalità senza precedenti. Erto come una scogliera, con le sue variazioni volumetriche in pianta più che in facciata, l'edificio si elevava con una spinta verso l'alto radicalmente semplificata, che non aveva precedenti negli edifici alti, fatta eccezione per le opere di Louis Sullivan e dei suoi colleghi della prima scuola di Chicago. Ma il progetto le superava persino nella sua massa riduttivista, dal momento che ogni accenno di apertura secondo la tradizionale incorniciatura delle finestre—per non parlare della divisione tripartita della facciata che troviamo in Sullivan—era sommerso dalla grande uniformità liscia e reticolare delle superfici vetrate. Nello stesso tempo, l'uso che Mies faceva del vetro non soltanto garantiva la semplicità formale dell'edificio ma anche traeva il massimo vantaggio proprio da quel materiale stesso, che guadagnava in riflessione grazie a una raffinata e vivace giustapposizione di angoli acuti e di angoli ottusi sulle superfici di facciata e di spigoli vivi taglienti come rasoi nelle tre torri.

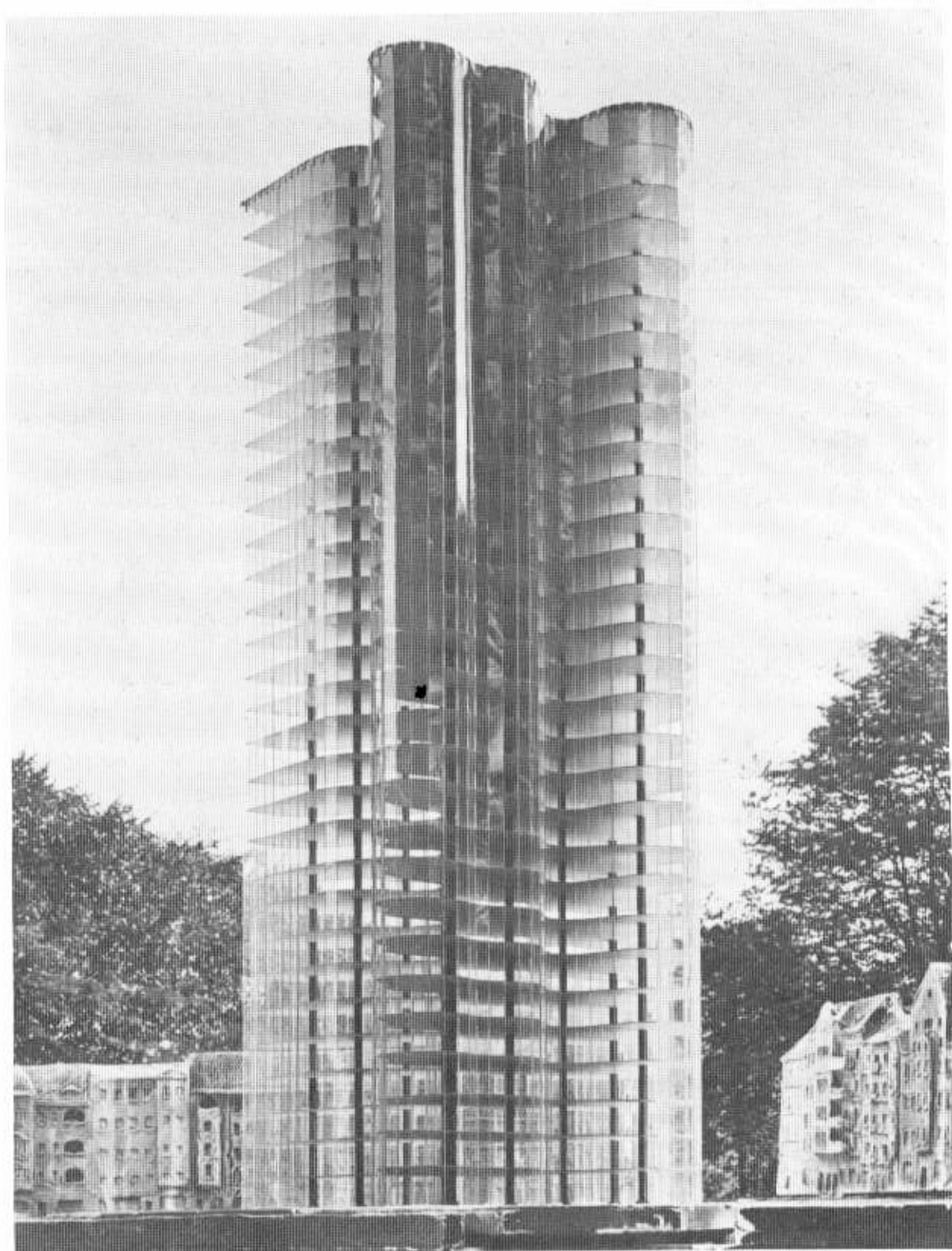
La disposizione d'angolo dell'Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse, e l'esuberanza con la quale Mies sfruttò le potenzialità del vetro, fanno pensare all'influenza dell'espressionismo e della venerazione per il cristallo. Quantunque sembri innegabile che egli fosse almeno in parte pronto a recepire i lumi provenienti da entrambe le fonti, tuttavia quando descriveva Alveare nel fascicolo estivo di *Frühlicht*, una rivista pubblicata da Bruno Taut, le sue parole suonavano diverse da quelle di un espressionista:

«Solo i grattacieli in costruzione mostrano le ardite idee costruttive, e l'effetto di questi scheletri d'acciaio che si stagliano contro il cielo è travolgente. Con il rivestimento delle facciate tale effetto scompare completamente, l'idea costruttiva che sta alla base della creazione artistica è annientata e soffocata per lo più da un caos di forme prive di senso e banali. Nel migliore dei casi, oggi, risaltano esclusivamente le dimensioni grandiose, eppure queste costruzioni avrebbero potuto essere qualcosa di più di una semplice manifestazione delle nostre possibilità tecniche. In ogni caso, si dovrebbe rinunciare a risolvere queste nuove costruzioni con le forme tradizionali, poiché la configurazione formale non può che derivare dalla loro essenziale caratteristica.

Il nuovo principio costruttivo di tali edifici emerge chiaramente se ci si pone nell'ottica di rivestire queste superfici, che non sono più portanti, con il vetro. L'impiego del vetro conduce necessariamente su nuove vie»<sup>26</sup>.

L'atteggiamento antiespressionista sembra implicito nel suo rifiuto di «un caos di forme prive di senso e banali», e ci fa supporre che quel tanto di influenza che egli subì da parte dell'espressionismo fu in larga misura inconscio. Ciò che Mies ricercava consciamente era un metodo razionale e, nella misura in cui esigeva che un edificio derivasse dalla sua «natura», egli stabiliva quella che sarebbe stata la sua teoria per tutta la vita. Tuttavia, per quanto ponesse l'accento sul «carattere strutturale» e razionalizzasse il suo uso del vetro—che «conduce necessariamente su nuove vie»—era evidentemente così preso da quel materiale in sé che, nel disegnare le prospettive e le piante di Alveare, egli mise in evidenza la risplendente superficie del muro a scapito di qualsiasi istruttiva rappresentazione della struttura dell'edificio.

Quasi le stesse caratteristiche presenta il progetto che seguì subito dopo, un edificio alto, altrettanto antitradizionale, noto come il Grattacielo di Vetro—in parte per distinguerlo dal progetto di concorso di cui era il pendant, in parte perché era un'immagine ancora più emblematica di svettante trasparenza, una vera e propria apoteosi del vetro.



64. *Modello del progetto del Grattacielo di Vetro, Berlino, 1922*

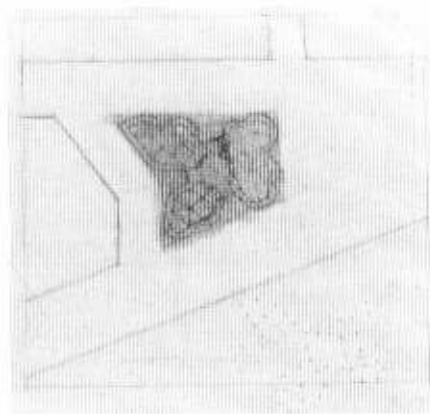
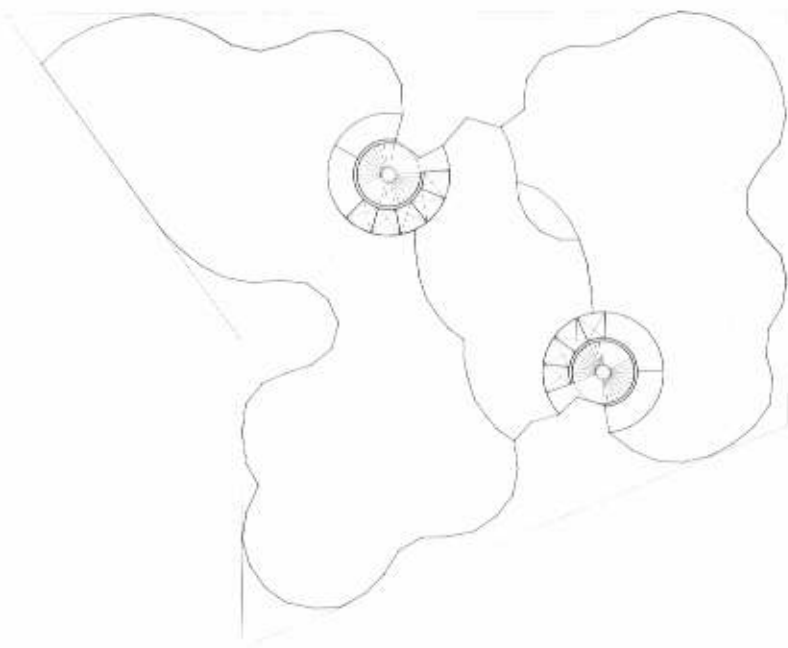
Né il cliente, né una funzione specifica o una localizzazione precisa sono stati individuati per il Grattacielo di Vetro, il che ci fa presumere che Mies, avendo già elaborato un progetto che prescindeva dalle norme di concorso per la Friedrichstrasse, ora ne progettasse un altro, un'astrazione persino più audace, essenzialmente per imparare a suo uso e consumo quanto lontano e quanto liberamente poteva spingere l'idea di una torre rivestita di vetro.

E di una torre si trattava: con i suoi trenta piani, una volta e mezzo l'altezza di Alveare e tangibilmente più sottile, questa era prevista per un isolato irregolare a cinque lati, posto alla convergenza di due ampi viali. Mies elaborò una pianta estremamente libera che consisteva di tre figure curvilinee, ognuna ritagliata a festoni da lobi di dimensioni diverse. La pianta sembra una pozza di latte versato, a parte l'estremità di una delle figure che si risolve in una linea retta e in un angolo acuto. Le tre figure sono separate le une dalle altre da profonde fenditure, in due delle quali si annidano gli accessi che portano a un grande atrio, di nuovo sfacciatamente irregolare in pianta, nonché a due nuclei circolari che contengono gli ascensori, le scale e i servizi (invece del blocco unico del progetto per la Friedrichstrasse) e l'appartamento del custode. La pianta non presenta ulteriori, più precise indicazioni funzionali: per deduzione, tutti i piani sono identici, sebbene un curioso disegno di un piano, con tre ingressi che portano a un atrio circolare circondato da ascensori, indichi la posizione delle colonne strutturali.

Quest'ultimo è un tentativo tutt'altro che convincente di forzare un sistema geometrico di pilastri a radicarsi in una planimetria ameboide. La stessa geometria scade nell'irregolarità e va persa ogni traccia di ordine razionale. Lo schizzo altro non sembra che un pretesto occasionale, che conferisce maggior credito all'ipotesi che Mies, a questo punto della sua carriera, non fosse tanto interessato ad elaborare la struttura quanto a dichiararne l'importanza teorica. Inoltre, la bellezza del plastico che egli costruì di questo progetto si basa su caratteristiche che avrebbero reso praticamente impossibile la realizzazione dell'opera. I solai sono inaccettabilmente sottili, e non c'è alcun tentativo di risolvere il problema della ventilazione. (I sistemi di aria condizionata difficilmente nel 1921 sarebbero stati all'altezza del compito.) Nel Grattacielo di Vetro Mies era meno preoccupato della struttura che della forma.

Più precisamente egli era affascinato dalle possibilità puramente estetiche del vetro. Durante tutta la sua vita sarebbe stato sempre pronto a caratterizzare il suo fondamentale impegno nella razionalità, la sua ammirazione per la tecnologia, la sua costante fede nella filosofia con una semplice eppur forte passione per i materiali—una sensibilità che possiamo far risalire agli anni passati nel laboratorio di uno scalpellino. Nel suo articolo su *Frühlicht* egli dedicava tutte le sue ulteriori osservazioni all'effetto che il vetro produceva all'esterno: «I miei studi su un modellino di vetro mi mostrarono la via, e ben presto mi accorsi che con il vetro non si tratta di creare effetti di luci e ombre, bensì un ricco gioco di riflessi luminosi». Ma poi aggiungeva, quasi a minimizzare ancora una volta ogni connessione con l'espressionismo: «A un'osservazione superficiale il contorno della pianta può sembrare arbitrario, eppure è il risultato di molte ricerche effettuate sul plastico di vetro. Per la linea curva sono stati determinanti l'illuminazione dell'interno dell'edificio, l'effetto della massa costruttiva nell'ambito della strada e, infine, il gioco dei riflessi di luce. [...] Gli unici punti fissi della pianta sono le scale e gli ascensori. Tutte le altre suddivisioni della pianta devono essere stabilite secondo le varie necessità dell'edificio, e saranno realizzate in vetro».

Non si sente il bisogno di contestare queste osservazioni; d'altra parte, la libertà rapsodica della pianta fa pensare che Mies avesse dato briglia sciolta a motivi soggettivi. L'atrio, per non parlare di tutto il contorno esterno, in pianta è quasi altrettanto informale quanto gli schizzi fantastici espressionisti che Hermann Finsterlin disegnò nel 1919-20. Inoltre è stata spesso notata l'influenza della scultura ameboide di Hans Arp—membro del circolo di Richter nel 1921/22—anche se è più proba-



65. Pianta del Grattacielo di Vetro  
66. Schizzo preliminare della pianta del Grattacielo di Vetro (Collezione Mies van der Rohe Archive, the Museum of Modern Art, New York. Donazione Ludwig Mies van der Rohe)

bile che Mies fosse influenzato, persino più che per Alveare, dall'amicizia con Hugo Häring. Il progetto di Häring per il concorso della Friedrichstrasse, che probabilmente fu elaborato contemporaneamente a quello di Mies, è degno di nota per la presenza di curve esterne ricche e abbondanti, che richiamano alla mente i volumi ondulati del secondo progetto di Mies. Häring era un sostenitore della forma organica in architettura, una generalizzazione difficilmente applicabile a Mies negli anni successivi; non di meno nel repertorio di quest'ultimo non c'è niente di più vicino al biomorfismo della pianta del Grattacielo di Vetro.

Pur aderendo nel 1922 al movimento moderno, almeno nei suoi indirizzi teorici, Mies van der Rohe stava ancora lavorando per trovare una sua via personale all'interno di questo. Comunque tutto ciò non gli impedì di progettare brillantemente nel corso di tale sviluppo. Il suo Grattacielo di Vetro è nello stesso tempo più audace e più discreto del progetto di Häring per la Friedrichstrasse, ed è particolarmente ammirevole per la maniera disciplinata in cui la ricca proliferazione delle masse all'esterno si unisce all'ascesa verso l'alto, severa e regolare, di tutta la costruzione. Quanto a pura rarefazione questo progetto supera persino Alveare. È dubbio se sia l'uno che l'altro progetto avrebbero potuto essere realizzati o se, una volta realizzati, avrebbero potuto raggiungere la trasparenza che Mies infuse nei disegni. Entrambi restano superbi concetti sulla carta, più vicini alla forma platonica di ogni altra proposta architettonica del XX secolo. Molto probabilmente Mies stava leggendo Platone quando fece questi due progetti<sup>27</sup>, il che ci porta a congetturare che il vetro, se aveva una grande importanza per lui come materiale, paradossalmente non era meno importante per le sue qualità smaterializzanti. Ancora una volta ci torna alla mente la relazione fondamentale che, man mano che passavano gli anni, Mies vedeva tra fatto materiale e spirito immateriale, fra la cosa e la sua essenza<sup>28</sup>.

Una volta ripresa la sua attività nel campo della progettazione, Mies ampliò la sfera delle sue relazioni sociali. Egli coltivava amicizie all'interno del circolo dada berlinese, in particolare con Hannah Höch, Raoul Hausmann e Kurt Schwitters. Aderì alla Novembergruppe, sebbene le sue ragioni sembrano essere state essenzialmente artistiche, dato che molte delle motivazioni politiche iniziali dell'organizzazione erano già venute meno nel 1922 ed essa fungeva principalmente da agenzia per esposizioni<sup>29</sup>. Appunto nell'ambito della sezione della Novembergruppe alla Grande Esibizione

d'Arte di Berlino del 1922 venne esposto per la prima volta il Grattacielo di Vetro. Poco dopo Mies fu incaricato di dirigere la sezione architettonica di tutte le mostre della Novembergruppe. I suoi pezzi da esporre erano immensi—uno dei suoi ultimi disegni per la Novembergruppe (vedi fig. 67) misurava quasi 3 metri—non ultimo perché gli edifici che essi rappresentavano erano di solito fatti per essere esposti più che realizzati. L'architettura sulla carta era allora la regola del giorno, essendo l'economia quella che era; di conseguenza gli architetti avevano come interlocutori soltanto altri architetti e altri artisti. Come Dornröschen [la bella addormentata nel bosco], i clienti dormivano.

In questa atmosfera Mies trovò giusto assumere un nome professionale. Non si sa esattamente quando iniziò a farsi chiamare Ludwig Mies van der Rohe, sebbene in modo che gli era tipico non si dette mai la pena di legalizzare questo cambiamento, o di renderlo in qualche modo ufficiale. Si presume che decise per questo pseudonimo nel 1921, l'anno della sua separazione coniugale e della partecipazione al concorso della Friedrichstrasse. (La decisione di Charles Jeanneret di diventare Le Corbusier era stata presa l'anno precedente). La prima apparizione sulla stampa di «Mies van der Rohe» sembra essere stata la recensione già citata di Alveare, fatta da Max Berg su *Die Bauwelt* del maggio 1922.

Così Mies accoppiò il cognome del padre con quello da ragazza della madre unendoli con un fittizio «van der». Provenendo da Aquisgrana, da lungo tempo era un ammiratore di cose olandesi, e la fama popolare che in Olanda si conduceva una vita metodica e ci fosse un sano buon senso si confaceva ai tedeschi degli anni di Weimar. Non avrebbe mai osato assumere un titolo vero e proprio della nobiltà tedesca, come «von», ma «van der» era ammissibile; questo suonava come una vaga finezza all'orecchio tedesco, quantunque fosse piuttosto comune in Olanda. Nello sforzo di attenuare ulteriormente la sgradevole connotazione di *Mies*, cominciò a mettere una dièresi sopra la *e*: Miës, da pronunciarsi *myess*, di una sola sillaba. Insistette con questa invenzione artificiosa fino agli anni Trenta, sebbene con crescente discontinuità, né questa funzionò mai bene. La maggior parte delle persone continuavano ad apostrofarlo Herr Mies, oppure Herr Mies van der Rohe o, se erano amici intimi, semplicemente Mies. «Ludwig» e le sue varianti, compreso «Louis», cadde completamente in disuso, tranne che per la famiglia e qualche amico d'infanzia o del periodo prebellico.

Nel frattempo in tutta Europa, mentre l'attività edilizia languiva per la crisi postbellica, gli sforzi teorici raddoppiavano e fornivano lo sbocco principale alle energie creative represses. Giunto a Berlino alla fine del 1921, il romanziere russo Ilya Ehrenburg unì le sue forze con il compatriota, l'onnipotente El Lissitzky, per pubblicare il periodico *Veshch*, che avrebbe «informato i lavoratori creativi in Russia sull'arte occidentale più recente, mentre avrebbe fatto conoscere all'Europa occidentale l'arte e la letteratura russa». Esso avrebbe sostenuto «l'arte costruttivista, il cui compito», secondo le parole di Lissitzky, «non è quello di abbellire la nostra vita, ma di organizzarla». Sentimenti analoghi venivano espressi sulla rivista ungherese *Ma* nelle parole di László Moholy-Nagy, anche lui a quel tempo a Berlino: «Il costruttivismo è pura sostanza. Esso non si limita alla cornice del quadro e al piedistallo, ma si estende all'industria e all'architettura, agli oggetti e alle loro relazioni. Il costruttivismo è il socialismo della saggezza»<sup>30</sup>.

A Parigi la nuova tendenza verso un'architettura sobria, espressa in forme rettilinee e astratte si manifestava non soltanto sulle pagine di *L'Esprit nouveau* ma anche nel libro di Le Corbusier che fece epoca, *Vers une architecture*. Pubblicato nel 1923, questo divenne ben presto la più significativa dichiarazione che sintetizzava la posizione moderna fra tutte quelle apparse dopo la guerra. Mentre la visione costruttivista—*Sachlichkeit*—acquistava importanza in tutto il Continente, l'instancabile van Doesburg ora dava battaglia al Bauhaus di Weimar. Senza essere invitato da Gropius e tutt'altro che ben visto nella cerchia ufficiale della scuola, van Doesburg tenne una serie di conferenze

libere nel 1921 e nel 1922, ogni volta inveendo contro l'enfasi artigianal-espressionista che—testimone il primo manifesto di Gropius—aveva concettualmente dominato il pensiero della scuola fin dalla sua inaugurazione nel 1919 e aveva ispirato l'insegnamento del suo docente più influente, Johannes Itten.

Dato che la spinta dei tempi era dalla parte di van Doesburg, probabilmente Weimar avrebbe subito dei cambiamenti, sia che egli si trovasse lì o no. Alla fine del 1923 Itten se ne andò, e fu poi sostituito da Moholy-Nagy, che divenne il principale fautore degli ideali costruttivisti, che furono alla guida della scuola per gran parte del decennio. Nei fatti Gropius aveva iniziato il suo personale distacco dall'espressionismo, anche prima dell'arrivo di Moholy-Nagy, come appare evidente dal progetto costruttivista che lui e Adolf Meyer inviarono al concorso per il grattacielo del *Chicago Tribune*. I magici sogni di Bruno Taut si volatilizzarono non appena l'incarico alla direzione dell'edilizia municipale a Magdeburgo lo costrinse ad accostarsi a soluzioni pratiche e alla posizione della *Sachlichkeit*. Nel giro di pochi anni egli si sarebbe espresso in favore del rapporto fra architettura, macchina e produzione industriale.

Lo stesso Mies, che non era mai stato portato per i dibattiti, si trovò alla fine costretto ad entrare nella mischia della polemica. L'ideologia era all'ordine del giorno: non c'era altra strada per essere accettato nel mondo al quale aveva aderito. Nel decennio successivo egli si preoccupò di assicurare sempre uno sbocco sulla stampa ai suoi pensieri.

Secondo Richter, la rivista *G* era stata concepita già nel 1920, quando van Doesburg, durante la sua prima visita a Berlino, esortò Richter e Eggeling a mettere insieme una rivista d'opinione sulle arti<sup>31</sup>. «All'inizio del 1922», scriveva Richter,

«avevamo finalmente materiale sufficiente per due numeri. Ma a quel punto i soldi erano ormai finiti e, oltre a questo, Eggeling ed io avevamo rotto; soltanto verso la fine del 1922 mi ero procurato una piccola quantità di denaro che mi consentì almeno di iniziare...

Il titolo 'G' le fu dato nel 1922 da Lissitzky, un'abbreviazione di *G-estaltung* [grosso modo 'formazione', 'dar forma' o 'organizzazione creativa'], e per questo egli divenne membro della redazione. Per far onore al co-fondatore Doesburg mettemmo un quadrato dopo la lettera G [*G □*]<sup>32</sup>.

Il primo numero di *G*, che appare nel luglio del 1923 sotto la direzione di Richter, Lissitzky e del giovane e deluso ex studente del Bauhaus, Werner Graeff, proclamava la sua ostilità nei confronti delle romantiche e della soggettività nell'arte con un'asprezza di termini come non si era mai sentita in Europa. Di sentimenti più vicini al costruttivismo di Lissitzky che non a de Stijl di van Doesburg, le dichiarazioni in prima pagina suonavano inflessibilmente materialiste e intolleranti di ogni tipo di estetica individuale, sebbene fossero espresse nei termini esaltati e astratti di un manifesto da caffè:

«Il requisito fondamentale dell'organizzazione creativa [*Gestaltung*] è l'economia. Pura relazione di potenza e di materiale. Questo dipende da mezzi fondamentali [*elementare*] e da una padronanza totale dei mezzi. Ordine fondamentale [*elementare*]. Regolarità.

Noi non abbiamo bisogno di quel tipo di bellezza che si attacca come un orpello alla nostra stessa esistenza; abbiamo invece bisogno di realizzare l'ordine interno della nostra esistenza».

Gli autori di queste parole, che definiscono meglio i fini che non i mezzi, sono Richter e Graeff. Mies contribuì allo stesso numero con una dichiarazione. Nei contenuti essa era coerente con le



opinioni espresse in *Frühlicht*, ma ora egli non sprecava più tempo in discussioni. Il suo stile era brusco, pronto allo scontro:

«Noi rifiutiamo ogni speculazione estetica, ogni dottrina, e ogni formalismo...  
Creare la forma in base all'essenza del compito con i mezzi della nostra epoca.  
Questo è il nostro compito».

Né era meno provocatorio nel secondo numero di *G*, pubblicato alla fine del 1923:

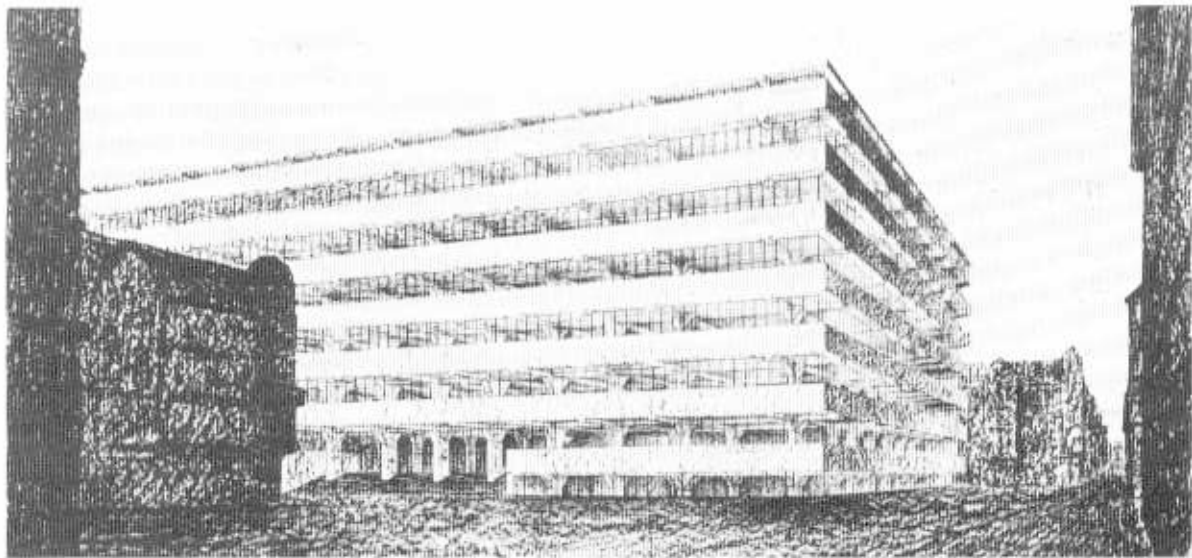
«Ci rifiutiamo di riconoscere alcun problema di forma, bensì soltanto i problemi costruttivi.  
La forma non è il fine del nostro lavoro, bensì il risultato.  
La forma, di per se stessa, non esiste.  
La forma come fine è formalismo, e noi lo rifiutiamo...  
Sostanzialmente nostro compito è quello di liberare la pratica del costruire dal controllo della speculazione estetica e di restituirla a ciò che essa dovrebbe esclusivamente essere: Costruire».

*G* pubblicò altri tre numeri, e Mies si spinse così in là nella sua linea dura da finanziare personalmente il terzo numero nel 1924, ovviamente ad un costo notevole, dato che egli adottò una serie completa di caratteri tipografici *sans serif* che, secondo le parole di Graeff, «è elementare, semplicemente perché rivela con chiarezza il processo costruttivo, mentre i tipi correnti di stampa, benché costruiti meccanicamente, imitano i caratteri della scrittura a mano»<sup>33</sup>.

Mies progettò un'opera importante, l'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, tra la fine del 1922 e l'inizio del 1923, il periodo in cui veniva elaborato il primo numero di *G*. Fra i cinque famosi progetti concepiti fra il 1921 e il 1924, questo presenta il carattere più neutrale, il minimo di concessioni a sfumature soggettive e la massima adesione al tono *sachlich* degli scritti su *G*. Si trattava di un blocco per uffici ad angoli retti con copertura piana, dell'altezza di otto piani (compreso un pianterreno ribassato) e di notevole lunghezza, per quanto, a giudicare dal disegno, indeterminata, ma con un effetto complessivo di orizzontalità. I solai, a sbalzo rispetto a un sistema reticolare di travi sostenute da pilastri rastremati (verso l'alto), risvoltano sugli spigoli esterni a formare fasce continue di parapetti. Questi hanno una profondità e un'altezza sufficiente per contenere degli armadietti, una soluzione che lascia libera gran parte delle superfici più interne utilizzabili, mentre le finestre, nastri continui di vetro arretrati rispetto agli ampi parapetti, si alternano alle parti piene in un forte contrasto di luci e di ombre che anima la facciata e sottolinea il fatto che i muri esterni non portano alcun carico strutturale. All'edificio si accede grazie a un'interruzione del primo parapetto, dove una maestosa rampa di scale porta al primo piano. È stato raramente notato in precedenti analisi che ogni piano aggetta, seppur leggermente, rispetto al piano sottostante. La massa complessiva che ne risulta è un prisma trapezoidale ingegnosamente rovesciato.

Come il Grattacielo di Vetro, l'Edificio per Uffici in Calcestruzzo sembra essere stato una produzione visionaria. Tutto ciò che ne sappiamo deriva dallo spettacolare disegno di circa due metri e 75 esposto alla Grande Esposizione d'Arte di Berlino del 1923, e da una dichiarazione a firma di Mies, pubblicata sul secondo numero di *G* del settembre 1923, scritta nello stile aspro, fattuale di *G*:

«L'ufficio è un edificio / di lavoro / di organizzazione / di chiarezza / di economia.  
Ambienti di lavoro luminosi, distinti ma continui, articolati come l'organismo dell'azienda stessa. Massimo effetto con il minimo di mezzi.



67. Prospettiva dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, 1923

I materiali sono / Calcestruzzo / Acciaio / Vetro.

Gli edifici in calcestruzzo armato sono per loro natura strutture a scheletro. Né "pasticci" [*Teigwaren*], né torri blindate. Con colonne e travi, niente muri portanti. Cioè a dire, un'edilizia pelle ed ossa».

Mies procedeva discutendo la pianta, le dimensioni, e altre caratteristiche specifiche dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, lasciando a noi ulteriori interpretazioni. La sua unica chiara notazione redazionale—un secco rifiuto di «pasticci» e di «torri blindate»—prende di mira, rispettivamente, la decorazione storicistica e le guglie expressionistiche. La motivazione positiva, d'altra parte, si limita agli obiettivi apertamente costruttivisti di produrre il tipo funzionalista più riduttivo possibile del moderno edificio per uffici, una costruzione razionale spoglia di ogni lusinga, di ogni svoltazzo soggettivo.

Sebbene esso sia palesemente un'esercitazione di ingegneria funzionalista, non di meno è un pezzo molto calibrato di architettura, le cui sottili ricercatezze lo innalzano ad un livello molto superiore a quello del puro e semplice assemblaggio di parti. Qui c'è altrettanta arte che fredda realtà; c'è molta più storia di quella di cui si sarebbe accontentato un funzionalista dottrinario e incompetente.

La soluzione di Mies sia per il muro esterno che per l'entrata illustra tutto ciò. Arretrando la finestratura dietro i parapetti, egli creava un vigoroso ritmo tridimensionale in facciata ed evitava la piatta monotonia, cui la finestra a nastro continuo ha troppo spesso portato nelle applicazioni successive. Interrompendo il parapetto più basso e facendo arrivare un'ampia scala nello spazio risultante con i suoi quattro pilastri ben in evidenza, Mies otteneva una soluzione diretta e semplice del problema dell'accesso, sottolineando nello stesso tempo l'esperienza di accostarsi all'edificio. Le possenti colonne in calcestruzzo sono elementi inconfondibilmente moderni, ma la scala sale al primo piano con la stessa gravità e l'accentuata assialità delle migliori opere di Schinkel. Nell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, la *Sachlichkeit* di Mies non era quindi priva di suggestioni classiche; per quanto liberamente egli le esprimesse nel linguaggio dell'astrazione moderna. Disse infatti a un intervistatore in un'occasione molto più tarda che il suo progetto «si ispirava un po' a Palazzo Pitti, perché volevo vedere se potevamo fare qualcosa di altrettanto forte con i nostri mezzi e i nostri obiettivi»<sup>34</sup>.



68. Interno degli uffici generali del Larkin Administration Building Buffalo, 1904 (Museum of Modern Art, New York)

D'altra parte, sempre in retrospettiva, il progetto richiama alla mente la Borsa Valori di Berlage ad Amsterdam con il suo interno grandioso, che Mies ricordava tanto e ammirava, ma anche un'opera precedente, che aveva impressionato lo stesso Berlage e che di conseguenza Mies doveva conoscere: il Larkin Building del 1904 a Buffalo di Frank Lloyd Wright, che non solo presentava uno spazio interno per uffici vasto, profondo e alto, ma anche forniva il precedente dei ripostigli inseriti nei muri esterni.

Mies si distaccava da entrambi questi edifici che lo avevano preceduto, perché apriva l'esterno dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo e perché ne segnalava il sistema strutturale molto più esplicitamente di quanto aveva fatto nei grattacieli del 1921/22. Fin dai tempi di Berlage e della giovinezza di Wright, il vetro aveva acquisito le potenzialità di un materiale edilizio fondamentale, e la predilezione di Mies nei suoi confronti, che si evidenzia per la prima volta negli effetti drammatici evocati dai suoi grattacieli, non è in alcun modo diminuita dal carattere neutrale che il vetro assume all'interno della indeterminatezza rettilinea dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo.

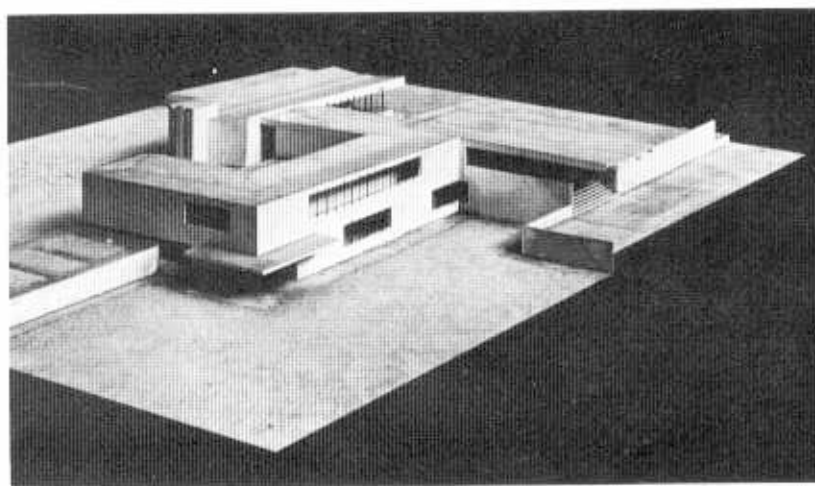
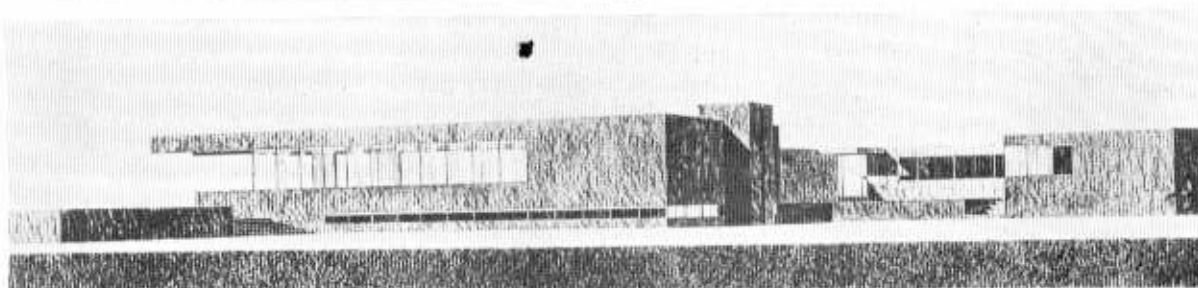
Lo spazio interno, pur richiamando il passato, punta con altrettanta forza al futuro. Anche se Mies non lesse mai la lettera che Peter Behrens inviò a un giornale di Berlino nel 1912, egli aveva comunque familiarità coi sentimenti dell'autore.

Rispondendo ad un invito del *Berliner Morgenpost* a commentare la qualità dell'edilizia commerciale in quegli anni di crescita smisurata della città, Behrens iniziava col lamentare una diffusa inclinazione verso l'«ostentazione romantica». Quindi invitava gli architetti a «considerare l'edificio per uffici come una sfida artistica» e, quando se ne progettava uno, a fornire «il massimo apporto di luce negli spazi interni, l'adattabilità a futuri cambiamenti dimensionali, una libera comunicazione fra tutte le superfici calpestabili e il loro pieno utilizzo»<sup>35</sup>. Questa è la più semplice e probabilmente la prima dichiarazione dei vantaggi offerti dallo «spazio universale», un concetto che Mies più tardi—dopo essere emigrato negli Stati Uniti negli anni Trenta—sviluppò in uno degli obiettivi centrali della sua architettura. Il progetto dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, unito a ciò che Max Berg aveva definito in Alveare come «la grande profondità dei locali e la quantità eccezionale di luce fornita da una parete di vetro così ampia», fa pensare che Mies trattasse consapevolmente lo spazio come un elemento generalizzato nella sua architettura già all'inizio degli anni Venti. Così egli discu-

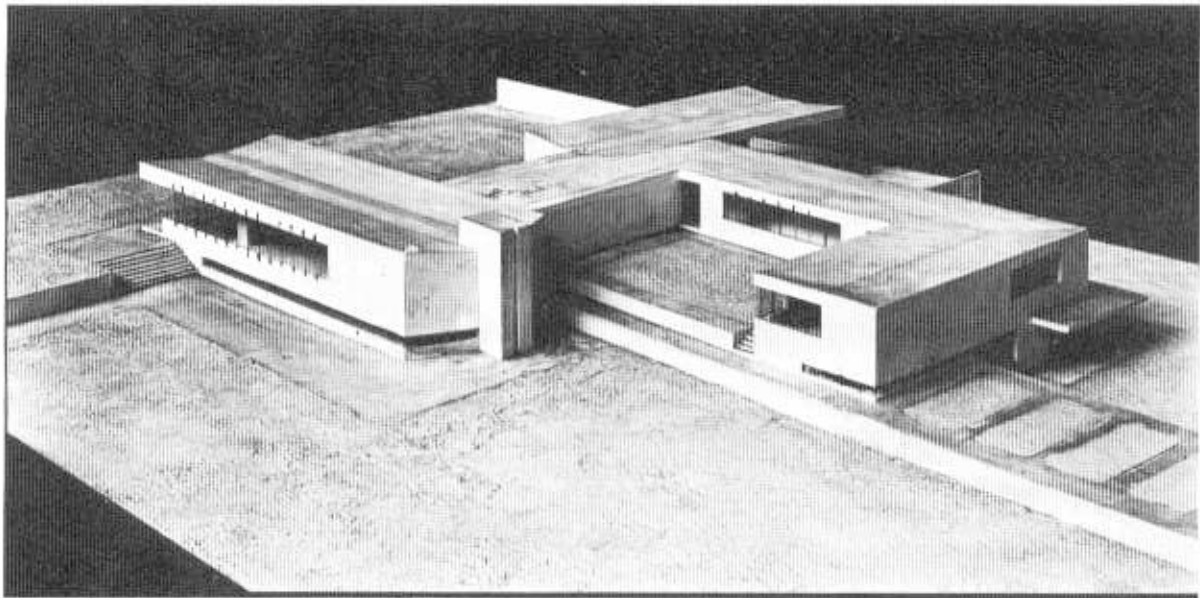
teva spesso con Hugo Häring, che cercava faticosamente una soluzione alle più specifiche esigenze nei suoi edifici. «Fa' degli spazi abbastanza grandi, vecchio mio», Mies era solito esortare Häring, «in modo da potercisi muovere dentro liberamente e non in una sola direzione predeterminata! Oppure sei sicuro del modo in cui questi spazi saranno usati? Noi non sappiamo affatto se la gente li userà nel modo in cui noi ci aspettiamo da loro. Le funzioni non sono né così chiare né così costanti, esse cambiano più rapidamente dell'edificio»<sup>36</sup>.

Circa nello stesso periodo in cui Mies progettava l'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, faceva ritorno a un tema che fino al 1921 aveva occupato quasi esclusivamente la sua attenzione creativa: la residenza privata. Gli ultimi due dei cinque progetti sopramenzionati dell'inizio degli anni Venti erano case di campagna, una in calcestruzzo, l'altra in mattoni. Entrambe si dimostrarono importanti quanto i suoi precedenti grandi edifici commerciali sia per originalità—con le loro implicazioni per il futuro—che per qualità intrinseca.

È stato osservato che, fin dalla Rivoluzione Industriale, fra tutte le forme architettoniche in America e in Europa la villa aveva avuto un'influenza decisiva sulla teoria generale dell'architettura<sup>37</sup>. Mentre il XIX e il XX secolo hanno richiesto una varietà molto più ampia di forme edilizie e di funzioni di quanto non abbiano fatto le epoche precedenti, quasi tutti i più brillanti e geniali architetti dell'epoca moderna si sono seriamente dedicati alla questione dell'abitazione, in modo particolare a quel genere di case che la ricca borghesia poteva costruirsi in una piacevole località di campagna. Alcuni dei concetti e delle forme architettoniche sono emersi da progetti per la residenza: in questo secolo è sufficiente richiamare le invenzioni di Wright, di Le Corbusier e di Mies, come quest'ultimo ha dimostrato nel modo più convincente nei suoi due grandi progetti di ville degli anni di Weimar. Di nuovo, proprio come abbiamo visto per l'Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse e per il Grattacielo di Vetro, queste case di campagna fanno pensare che Mies nel 1923 e nel 1924, nonostante il suo famoso articolo su *Frühlicht*—per non parlare della successiva



69. Prospettiva della Villa di Campagna in Calcestruzzo, 1923  
70. Plastico della Villa di Campagna in Calcestruzzo vista dalla strada



71. *Plastico della Villa di Campagna in Calcestruzzo vista dal giardino*

fama in America—non fosse propenso o forse non fosse ancora in grado di dedicarsi alla questione della struttura, che egli sembrava tenere in una considerazione teorica così alta. Lo straordinario contributo delle due case in questione fu invece un approccio rivoluzionario allo spazio.

Della Villa di Campagna in Calcestruzzo, che probabilmente risale ai primi mesi del 1923, non si ha notizia dell'esistenza di alcuna pianta dei piani. Esistono alcuni disegni in prospettiva, tutti presi da uno stesso punto di vista favorevole. Due fotografie di un plastico oggi perduto lasciano un intero lato nascosto—per quanto si possa parlare di lato in questa casa molto articolata.

Un numero ancora più esiguo di documenti sopravvive della Villa di Campagna in Mattoni, che Mies sembra avere progettato o alla fine del 1923 o all'inizio del 1924. Un disegno in prospettiva e la pianta del pianterreno esistono ancora—ma soltanto in fotografia, mentre non c'è traccia della sistemazione del piano superiore<sup>38</sup>.

Nella Grande Esposizione d'Arte di Berlino del 1923, che comprendeva il disegno di Mies per la Villa di Campagna in Calcestruzzo, El Lissitzky presentava un ambiente detto *Proun*: un locale circondato da pareti su tre lati, sulle cui superfici verticali si estendeva una composizione integrata di elementi geometrici dipinti in rilievo<sup>39</sup>. Nonostante le evidenti differenze dei mezzi espressivi, le due opere presentavano alcune importanti affinità formali. Entrambi si basavano sul gioco reciproco di ampie unità rettilinee e di forme subordinate e geometriche che le intersecavano o si ancoravano ad esse. Gran parte delle forme dipinte da Lissitzky erano bidimensionali, mentre i prismi di Mies erano tridimensionali, ma gli elementi costitutivi intervenivano penetrando nello spazio-ambiente. Al posto della forma compatta della casa tradizionale, la Villa di Mies si espandeva asimmetricamente, a partire da un nucleo centrale, in tre masse prismatiche incastrate l'una nell'altra, ricoperte da un tetto piano, che presumibilmente dovevano contenere un'ala per il soggiorno, una per la sala da pranzo-entrata, e un'altra per la camera da letto e i servizi. La composizione di Lissitzky, i cui colori brillanti risentivano dell'influenza di de Stijl, accerchiava letteralmente lo spettatore in modo tale che poteva percepire l'insieme soltanto nel momento in cui si muoveva. Anche la casa di Mies la si poteva comprendere soltanto guardandola da un gran numero di punti di vista favorevoli. Se il Cubismo aveva distrutto l'autorità del punto di fuga, le opere di Lissitzky e di Mies, ognuna alla propria maniera, suggerivano l'idea di uno spazio libero senza un centro o un'unica pro-

spettiva privilegiata, cioè senza un ordine gerarchico. Non meno evidenti, in particolare nella composizione a girandola della Villa in Calcestruzzo, erano le lezioni tratte dal modo tipico di Frank Lloyd Wright di estendere le ali all'esterno a partire dal nucleo centrale delle sue *prairie houses*. L'edificio di Mies penetrava nello spazio così come lo spazio fluiva attraverso le sue masse asimmetriche, creando un gioco di pieni e di vuoti reciprocamente vincolati. C'è motivo di supporre che egli stesse coscientemente perseguendo un progetto architettonico che esprimesse tale relazione fluida e dinamica, tipicamente moderna, fra uomo e mondo? Le sue osservazioni personali non incoraggiano supposizioni di questo tipo. Coerente con le implicazioni ostinatamente funzionaliste dei suoi scritti del 1923, egli si limitava a considerazioni pratiche:

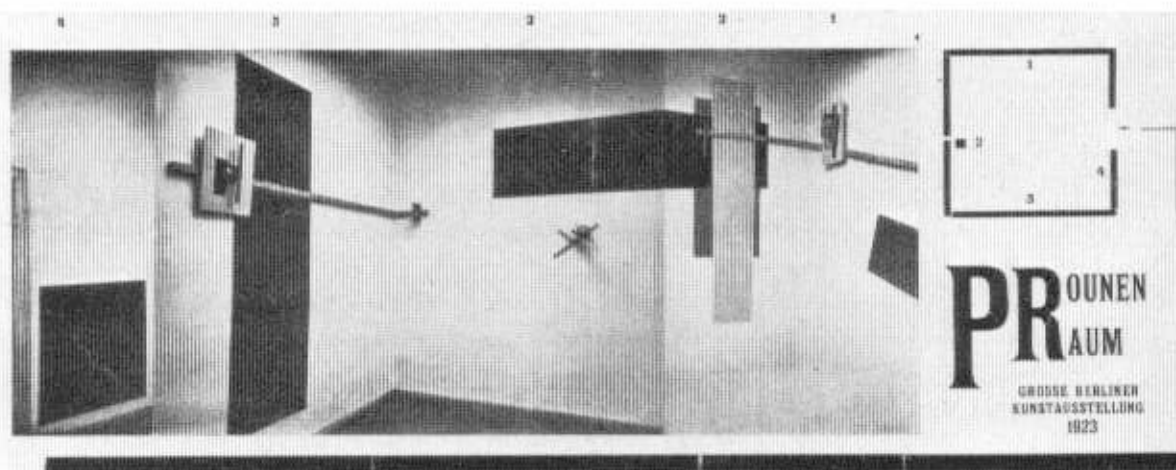
«alone  
così da  
Tillich»

«Il principale vantaggio che offre l'uso del calcestruzzo armato, come la vedo io, è la possibilità di risparmiare una grande quantità di materiale. Per ottenere questo in un'abitazione è necessario concentrare gli elementi portanti soltanto in pochi punti della struttura. Lo svantaggio del calcestruzzo armato è la sua inadeguatezza come isolante e il fatto di essere un grande conduttore del suono. Di conseguenza è necessario prevedere un isolamento speciale che funga da barriera contro le temperature esterne. Il metodo più semplice per ovviare al fastidio dovuto alla conduzione dei suoni mi sembra l'eliminazione di qualsiasi cosa che generi rumore. Sto pensando soprattutto a pavimenti in gomma, a finestre e porte scorrevoli, e altre simili precauzioni, ma anche alla spaziosità del pianterreno»<sup>40</sup>.

A queste considerazioni pratiche Mies non aggiungeva niente sul significato espressivo. Eppure non c'è alcuna contraddizione fra i suoi tentativi dichiarati di risolvere problemi tecnici e quelli, non dichiarati, di creare un'articolazione spaziale singolarmente moderna fra ambiente costruito e naturale. Dato che la Villa di Campagna in Calcestruzzo poggiava su pilastri isolati, le finestre potevano essere grandi e seguire, nella loro disposizione, quella voluta dall'architetto, offrendo così le più ampie visuali esterne e il più libero afflusso di luce naturale. Il rapporto visivo con l'esterno risultava di conseguenza estremamente aperto, mentre lo stesso spazio interno raggiungeva una pari libertà e fluidità. La pianta libera, uno dei risultati più prestigiosi dell'architettura moderna, esiste già chiaramente in forma germinale nella Villa di Campagna in Calcestruzzo.

Questi vari effetti altro non erano che i sottoprodotti della tecnica? «Non è piuttosto», scrive Wolf Tegethoff, «la trasformazione delle esigenze personali ed artistiche a richiedere la valorizzazione dei materiali e dei metodi esistenti e l'applicazione di nuovi?»<sup>41</sup>.

72. El Lissitzky, Proun, 1923 (Stedelijk Van Abbemuseum, Eindhoven)



Certamente non era tanto la nuova tecnologia del calcestruzzo armato quanto l'intento espressivo peculiare di Mies a spiegare l'estensione nello spazio in forma di girandola delle tre ali della casa. Se confrontata con i volumi relativamente chiusi utilizzati da architetti così avanzati quali Le Corbusier, Mendelsohn e Gropius ancora nel 1923, la villa di Mies non ha precedenti nell'architettura europea. Persino i piani sfalsati del più famoso progetto de Stijl del periodo, la Casa Schroeder di Gerrit Rietveld del 1923, non affrontano la ricerca spaziale in modo così aggressivo. Con la Villa di Campagna in Calcestruzzo, la casa moderna diventa più un filtro che una fortezza, con il meglio dell'esterno introdotto all'interno, mentre il peggio viene chiuso fuori. Si intuisce una prefigurazione della dedizione tedesca degli anni Venti e dei primi anni Trenta all'igiene e allo sport, una tendenza la cui risonanza in architettura si doveva esprimere nelle finestre panoramiche, che assicuravano la luce naturale del sole, il ricambio d'aria e una buona salute, garantendo nello stesso tempo la fluidità fra ambiente interno ed esterno.

Sebbene radicale sotto questi aspetti, la Villa di Campagna in Calcestruzzo ancora una volta illustra il debito di Mies verso la storia. Come la Villa Kröller-Müller, il cui profilo piacevolmente orizzontale sembra averlo tradotto nel linguaggio moderno, essa ricorda Schinkel anche sotto un altro aspetto: il tentativo classico-romantico del maestro del XIX secolo di creare un'armonia fra uomo e natura. L'interazione reciproca tra la Villa di Campagna in Calcestruzzo e lo spazio verde attorno ad essa è a pieno diritto molto romantico.

Ma in questo caso il cliente di Mies era forse Mies stesso? È difficile immaginare che, nonostante il suo relativo benessere economico, egli si sarebbe fatto carico di un lavoro così costoso nel difficile periodo del 1923. D'altra parte, se ricordiamo con quanta cura Mies tentò di creare una relazione fra il progetto del 1914 per la sua casa a Werder e l'ambiente naturale, e se teniamo presente la sua incorreggibile abitudine di vivere al di sopra dei propri mezzi, è ragionevole pensare che avesse concepito la villa per se stesso.

Fra tutte le lettere del 1923-24 nelle quali egli si faceva propaganda con clienti potenziali, ce n'è una che fa pensare che stava cercando di comprare un terreno negli eleganti dintorni di Potsdam-Neubabelsberg, con l'intenzione di costruirsi una casa<sup>42</sup>.

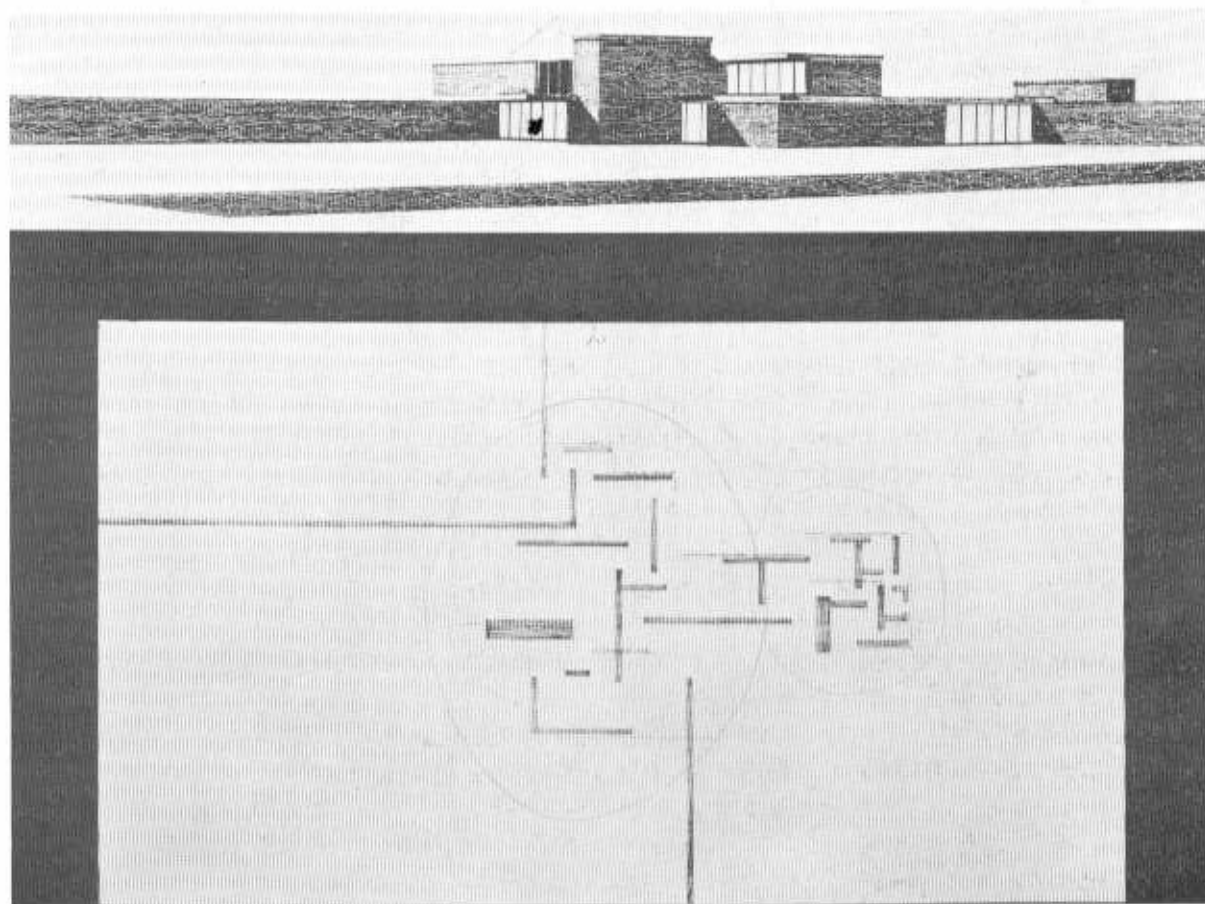
• Ultima dei cinque famosi progetti, la Villa di Campagna in Mattoni era una sintesi delle influenze che trasformarono Mies in un architetto moderno nei primi anni Venti, e nello stesso tempo prefigurava alcuni dei suoi più importanti concetti sia spaziali che organizzativo-funzionali. Nel periodo in cui Mies terminava questo progetto, poco prima o poco dopo del 1923, stava applicando ciò che aveva precedentemente imparato—da Berlage e da Wright—ma che non aveva ancora messo in pratica. Se la villa fosse stata realizzata, sarebbe stata costruita in mattoni, un materiale impopolare fra i sostenitori dell'estetica macchinista del tempo, ma con il quale Mies si sentiva a suo agio, quando era ancora apprendista a Aquisgrana, e che ammirò sempre più profondamente quando vide l'uso che Berlage ne aveva fatto nella Borsa Valori di Amsterdam. Adesso Mies aveva acquisito una sufficiente fiducia in se stesso per usare questo materiale in un progetto autenticamente moderno, come anche aver preparato a superare gli stessi limiti che Wright si era imposto nel trattare lo spazio, cosa che fece probabilmente con l'aiuto di modelli tratti da van Doesburg. Il risultato di tutto questo, visto dall'esterno, era una combinazione asimmetrica di masse rettangolari prismatiche chiaramente derivante dalle sculture a incastro dei costruttivisti.

La pianta della Villa di Campagna in Mattoni ne è l'elemento più sorprendente. Assomiglia a un quadro de Stijl e una delle ragioni per cui si guadagnò una grande fama fin da quando il disegno fu esposto per la prima volta alla Grande Esposizione d'Arte di Berlino del 1924 è il fatto che possiede un'efficacia pittorica quasi pari al significato architettonico. Molto si è detto della sua affinità in particolare con un'opera di van Doesburg, *Ritmo di una danza russa*, eseguita intorno al 1918.

Nel dipinto strisce di colore, sottili, diritte, tutte dello stesso spessore, disposte in senso rettilineo e organizzate in modo asimmetrico, attivano un movimento non soltanto fra di loro ma anche negli spazi che fluiscono incessantemente attraverso e attorno ad esse quasi a formare un labirinto. È più che possibile che Mies, avendo familiarità con l'opera di van Doesburg, abbia associato questa configurazione a una pianta, tanto più che le estremità delle campiture color pastello, dove confluiscono anche le estremità corte e lunghe delle fasce scure, potrebbero richiamare alla mente delle divisioni in vetro. Il quadro può anche ricordare un vero e proprio antecedente architettonico: gli spazi interni di Wright non più suddivisi in cellule, che Mies aveva studiato già nel 1911, all'esposizione Wasmuth di Berlino e coi quali, secondo noi, era ormai pronto a confrontarsi. Già nel 1889 il maestro americano aveva iniziato la sua famosa alterazione in pianta della casa tradizionale eliminando le pareti che delimitavano i locali in modo che lo spazio fluisse liberamente dall'uno all'altro.

Intorno al 1904 Wright abbandonò quest'idea pressappoco allo stadio al quale l'aveva portata in quel momento: per quanto fluidi fossero i suoi locali, restavano pur sempre locali. Nella Villa di Campagna in Mattoni Mies portò avanti in maniera radicale la nozione wrightiana della pianta libera. Costruendo pareti isolate che non racchiudevano delle stanze e neanche suggerivano una simile suddivisione, ma che soltanto guidavano il movimento fra gli spazi che si fondevano gli uni negli altri, egli trasformò l'interno in un'unità spaziale dinamica. Mies stesso identificava le parti della sua pianta con indicazioni generiche del tipo «spazi per vivere» (*Wohnräume*) e «spazi di servizio» (*Wirtschaftsräume*). La forte tensione di Mies verso l'universalità aveva prodotto una pianta libera e generalizzata, che non aveva precedenti.

73. Prospettiva e pianta della Villa di Campagna in Mattoni





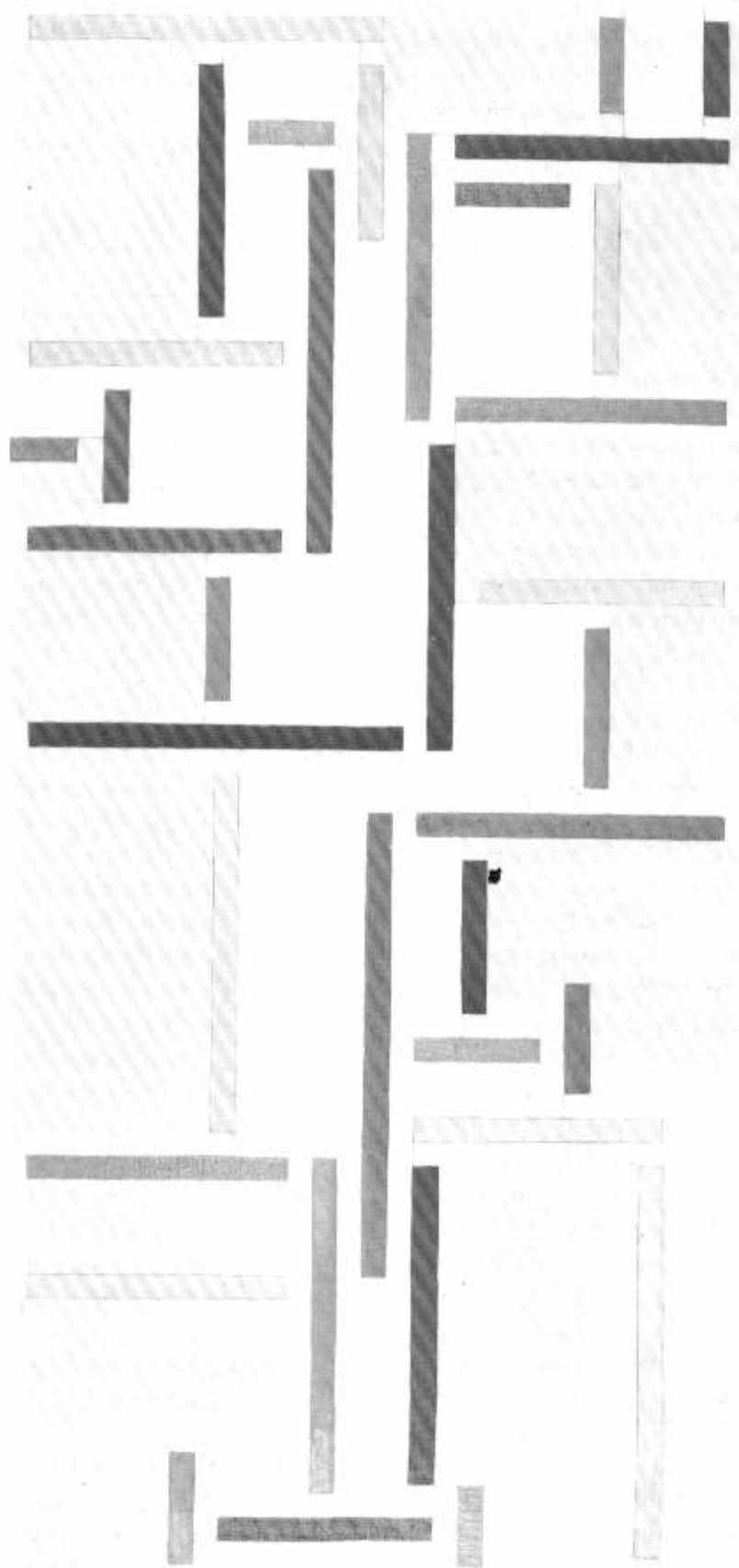
Egli fece di più: non si limitò ad usare i muri per organizzare gli interni, ma prolungò tre di essi nello spazio che circondava la casa, seguendo per ognuno una lunga linea che usciva ampiamente dalla pagina del disegno, come a voler significare che l'entità architettonica si estendeva all'infinito. Così facendo, perfezionò il processo di integrazione fra ambiente interno e esterno che aveva iniziato nella Villa di Campagna in Calcestruzzo. Ora i due elementi erano così compenetrati che, se studiamo la pianta, la casa non ha più la funzione tradizionale di contenitore di spazio.

Giungiamo a una diversa nozione di ciò a partire dal disegno in prospettiva. Vista dall'esterno, la casa non assomiglia alla delicata sequenza di membrane che suggerisce la pianta. È piuttosto una combinazione di masse cubiche, e anche là dove i muri esterni in mattone sono interrotti da pareti di vetro da pavimento a soffitto, il vetro appare opaco quanto il mattone. Naturalmente, viste dall'interno, quelle stesse pareti di vetro scompaiono contro la vivida luce del giorno, e la distinzione fra interno ed esterno sembra dissolversi. Così Mies sembra aver fatto assegnamento sul prolungamento dei muri per scivolare dal tetto nel paesaggio, e sulle lastre del tetto per proiettarsi all'esterno in modo da renderle visibili attraverso le pareti a vetro, ottenendo così una mediazione all'interno fra sensazione di chiusura e di libertà<sup>43</sup>.

Muri e lastre visti come elementi piani che agiscono su tre dimensioni erano destinati a giocare un ruolo sempre più importante nel suo successivo modo di trattare il rapporto fra struttura e spazio. Lo spazio doveva lasciare gradualmente posto alla struttura, come nel Padiglione di Barcellona del 1929, dove una griglia di colonne portanti fa da contrappunto al libero flusso delle zone interne. Nella Villa di Campagna in Mattoni, i cui muri, oltre a sostenere la copertura, definiscono lo spazio interno, un movimento organizzato soggettivamente è ancora virtualmente libero. Questo primo progetto è dunque un'opera sia di transizione che rivoluzionaria. Di più esso richiama il passato così come anticipa il futuro. È stato detto che si tratta di una versione semplificata della Villa di Campagna in Calcestruzzo, con i suoi «spazi per vivere» e gli «spazi di servizio» che si sviluppano rispettivamente nell'ala del soggiorno, della sala da pranzo e dell'ingresso e nell'ala stanza da letto-servizio. Insieme alla Villa in Calcestruzzo esso richiama ancora una volta Spengler, in modo particolare la sua contrapposizione fra concetto Apollineo di spazio—finito, delimitato, localizzato—e concetto Faustiano—penetrante, ricco di prospettive lontane, sempre alla ricerca di interagire con esse. Nella copia di Mies di *Il Declino dell'Occidente* egli aveva sottolineato questa frase: «Nell'adeguare l'orizzonte al futuro, la nostra epoca si identifica con la 'terza dimensione' dello spazio sperimentato»<sup>44</sup>.

Il rapido susseguirsi degli avvenimenti all'inizio degli anni Venti in Germania lo si può misurare sulla base delle relazioni personali di Mies nonché delle trasformazioni delle sue opere e della sua concezione. Questi furono anni densi di polemiche e di politica, di individualismo e di ideali, un periodo in cui singole personalità e gruppi cercavano di attrarre l'attenzione, si battevano per emergere, si scontravano e cospiravano. Fra i membri del gruppo G, van Doesburg fu per un certo periodo il compagno più vicino al pensiero di Mies<sup>45</sup>. Mai completamente a proprio agio nel rapporto con il collega di un tempo, il soave e aristocratico Gropius, Mies si schierò con van Doesburg quando questi attaccò il Bauhaus. Mies infatti percepiva Gropius—e razionalizzò questa sua percezione, dal momento che era alquanto geloso—come una banderuola più che come un uomo dalle forti convinzioni. Non restò quindi impressionato quando Gropius nel 1922-23 passò da una posizione espressionista ad una costruttivista. La riforma post-Itten, scriveva Mies a van Doesburg, non aveva portato ad un approccio progettuale «autenticamente costruttivo», ma a un formalismo con pretese artistiche, a un «gioco di prestigio della forma costruttivista [nel senso di pseudo-costruttivista]»<sup>46</sup>.

Tuttavia, proprio nel momento in cui Mies criticava Gropius con van Doesburg, egli intratteneva una cordiale corrispondenza con il direttore del Bauhaus. Gropius, che aveva rifiutato il progetto



74. Theo van Doesburg, Ritmo di danza russa, 1919. Olio su tela 135,9 x 61,6 cm (Collezione del Museum of Modern Art, New York. Acquisito da Lillie P. Bliss Bequest)

Kröller-Müller di Mies per un'esposizione da tenersi nel 1919, ora gli chiedeva di partecipare a una mostra al Bauhaus—una rassegna delle opere migliori della nuova architettura in Europa. Mies aderì immediatamente e inviò alcuni progetti del dopoguerra<sup>47</sup>.

L'ambivalenza contrassegnò anche la relazione di Mies con lo stesso van Doesburg. Nel numero del marzo 1923 di *De Stijl*—pubblicato nel periodo d'oro di *G*, di cui van Doesburg era uno dei fondatori—questi si riferiva alla pittura come alla «forma d'arte più avanzata», che «indica la via che porta all'architettura moderna»<sup>48</sup>. Probabilmente quest'affermazione voleva essere una critica all'ideologia antiestetica di *G*. Sicuramente Mies, nella sua indifferenza di lunga data verso la pittura, difficilmente poteva condividere il tentativo di van Doesburg di innalzare l'estetica al di sopra della logica costruttiva. A dire il vero, l'affermazione di Mies su *G* del maggio 1923, «Noi rifiutiamo ogni speculazione estetica, ogni dottrina e ogni formalismo», era intesa a contestare van Doesburg<sup>49</sup>.

Eppure, due mesi più tardi, van Doesburg invitava Mies a presentare la sua opera all'esposizione d'autunno della galleria d'arte l'Effort Moderne di Leonce Rosenberg a Parigi, e Mies accettava con entusiasmo. Un ulteriore segno delle eterogenee alleanze del periodo era costituito dalla curiosa composizione di questa mostra. Questa era dedicata all'architettura di *de Stijl* e solo Mies, fra quanti esponevano, non era membro del movimento. Van Doesburg espressamente lo incitò a presentare un plastico del Grattacielo di Vetro, un'opera che illustrava la forma espressionista più che i principi di *de Stijl*.

Lissitzky lasciò Berlino nel 1923 e si recò a Locarno per ristabilirsi dalla tubercolosi. Quasi subito Mies cominciò a mitigare le spigolosità del materialismo costruttivista che era stato la forza trainante di *G*. Sempre più, man mano che gli anni Venti avanzavano, egli si limitava a ricercare la sua linea ideologica sulle pagine dei libri di filosofia che si trovavano nella sua biblioteca sempre più vasta. Col 1924 egli aveva terminato la sua formazione professionale.

Era il momento buono. Nel 1924 e nel 1925 la Repubblica di Weimar godeva di una promettente inversione di tendenza nei destini politici ed economici. Alla fine del 1923 l'occupazione francese della Ruhr, iniziata dopo che la Germania non aveva ottemperato al pagamento dei danni di guerra, ebbe termine quando il Cancelliere Gustav Stresemann pose fine alla resistenza passiva dei suoi compatrioti nei confronti delle forze francesi. In Germania violenti tentativi rivoluzionari sia di destra che di sinistra, provocati dalle prolungate avversità interne di natura socioeconomica, furono repressi col risultato che il governo centrale di Berlino ne emerse più forte di prima. All'inizio del 1924 il Piano Dawes divenne operativo, e con questo la Germania poté garantirsi un forte prestito dagli ex nemici per pagare loro i danni. La feroce spirale dell'inflazione diminuì gradualmente. Sulla scia di questi sviluppi la nazione iniziò una fase ascendente verso una prosperità e una stabilità che non aveva conosciuto fin dai tempi degli Hohenzollern.

Le conseguenze sull'architettura furono immediate, dal momento che quest'arte doveva trarre maggior profitto delle sue consorelle dai sussidi erogati dalle amministrazioni pubbliche a livello nazionale, provinciale e municipale. Finalmente, dopo una lunga attesa, l'architettura moderna divenne realizzabile, per di più a una scala destinata ad aumentare nei successivi quattro anni. Un'acuta carenza di alloggi, unita all'appoggio attivo di un governo socialista e progressivo, provocò una serie di circostanze nelle quali la visione della Nuova Architettura poteva realisticamente sperare di essere tradotta in realtà collettiva.

Non c'è da sorprendersi se, mentre da una parte veniva data l'opportunità di far avanzare la causa moderna, dall'altra cresceva anche la resistenza a questa, messa in atto da gruppi o singoli di tendenze conservatrici che si opponevano a un cambiamento così radicale nell'architettura tradizionale tedesca. Mies reagì buttandosi con entusiasmo nel dibattito che ne seguì. Ora che aveva

pienamente aderito alla posizione modernista ne divenne uno dei più efficaci ed instancabili portavoce<sup>50</sup>. Egli teneva conferenze, dibattiti e corrispondenze, organizzava e partecipava a mostre, promuoveva e giudicava concorsi. Mentre prima aveva esitato a far parte di associazioni progressiste, ora egli entrò con determinazione nei loro consigli. A seguito delle mostre tenutesi nel 1923 presso l'Effort Moderne a Parigi e il Bauhaus di Weimar, Mies fu invitato ad esposizioni a Jena, Gera, Mannheim, Düsseldorf e Wiesbaden, e persino in Polonia, in Italia e in Russia—tuttavia soltanto quando tali esposizioni sostenevano espressamente la causa della Nuova Architettura. Inoltre egli restrinse ulteriormente i lavori presentati ai suoi più importanti progetti recenti: il Grattacielo di Vetro, l'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, la Villa di Campagna in Calcestruzzo, e di tanto in tanto la Villa di Campagna in Mattoni. Gli faceva piacere la pubblicazione di queste opere, per quanto preferiva che apparissero in riviste di avanguardia: *Die Baugilde* e *Die Form*, organi rispettivamente del Bund deutscher Architekten e del Deutscher Werkbund, inoltre *Querschnitt*, *Qualität* e *Merz* in Germania, *L'Esprit nouveau* in Francia. Sempre più egli frequentava architetti impegnati nella professione, sempre meno i teorici. Membro del Bund deutscher Architekten fin dall'estate del 1923, egli si unì ben presto ai giovani appartenenti all'avanguardia di questa organizzazione per costituire una sezione detta il Ring, che si dimostrò uno dei gruppi più attivi di Berlino a favore della Nuova Architettura per il resto degli anni Venti.

All'inizio soltanto nove persone costituivano il Ring, che più tardi assunse i nomi di Zwölferring o di Zehnerring, a seconda del numero di membri in un dato momento. Esso fu fondato il 14 aprile 1924, proprio due settimane dopo che il settantaduenne Ludwig Hoffmann si era dimesso da assessore all'edilizia di Berlino. Il ritiro di Hoffmann, secondo l'opinione degli architetti più giovani, era avvenuto in un momento critico. La sua era una posizione nevralgica sia nell'urbanistica in generale che nell'approvazione delle singole licenze edilizie in particolare. Un veterano del mestiere, le cui radici affondavano nell'epoca guglielmina, Hoffmann era un conservatore per gli standard degli anni Venti e gli architetti più giovani lo disprezzavano. Rendendosi conto che le sue dimissioni, che coincidevano con le nuove promettenti condizioni economiche, davano adito all'opportunità di riformare la politica municipale in merito all'architettura, prontamente il Ring fece una dichiarazione alla stampa che avanzava quattro richieste di riforma nelle funzioni di assessore: una maggior libertà creativa per i singoli architetti, l'eliminazione dei favoritismi politici nella valutazione di nuovi progetti, una più rapida approvazione dei progetti, giudici e membri di giuria più qualificati<sup>51</sup>.

Ne seguì un conflitto lungo e agitato nel quale i conservatori del Bund deutscher Architekten (BdA) cercarono di dissociarsi dal Ring e viceversa. I mesi passavano senza che si trovasse un sostituto a Hoffmann. Mies, il cui atelier era servito da regolare luogo di incontro per il Ring e che era uno dei più energici rappresentanti dell'avanguardia, dette definitivamente le dimissioni dal BdA nel gennaio del 1926. Nel giro di poche settimane il Ring iniziava i suoi sforzi per costituire un'associazione nazionale di architetti progressisti, un obiettivo che venne raggiunto alla fine in novembre, quasi nello stesso momento in cui Martin Wagner, un membro fondatore del Ring e un progressista convinto, ricevette l'incarico di assessore all'edilizia di Berlino.

La causa dell'architettura moderna fece un ulteriore balzo in avanti, come lo fece, per altri versi, nei mesi seguenti la stabilizzazione economica in tutta la Germania. Società edilizie cooperative a profitto limitato, in molte delle maggiori città tedesche, iniziarono a produrre con ampi sussidi e prestiti dello stato progetti per la residenza, di cui c'era grandissimo bisogno, su una scala immensa, e nel corso di questo processo affidarono a molti architetti progressisti incarichi importanti. Quasi sempre questi venivano risolti con progetti in stile funzionalista-geometrico che stava man mano diventando il marchio della Nuova Architettura. Nomi—quali Ernst May, Bruno Taut, Walter Gro-

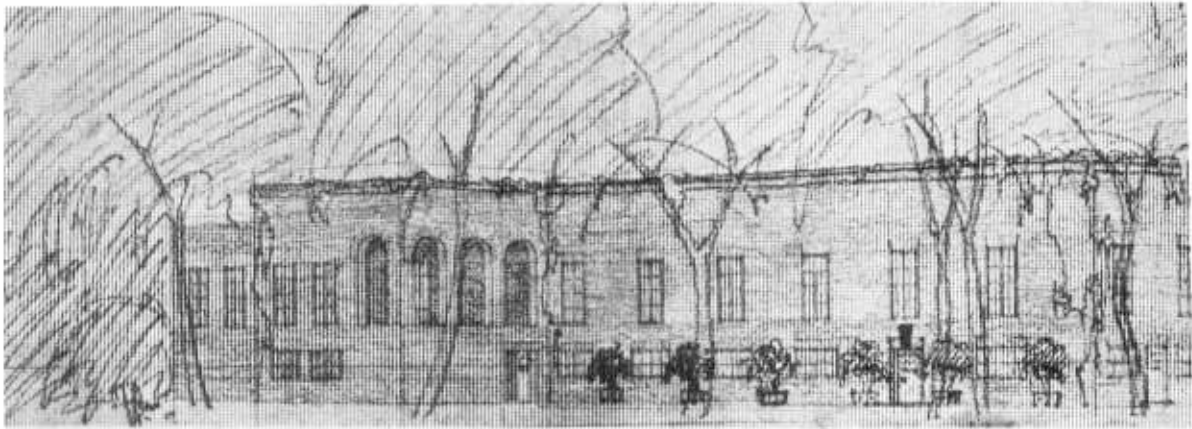
pius, Erich Mendelsohn, per non parlare di Mies—attirarono la crescente attenzione pubblica suscitando nello stesso tempo una forte reazione di ostilità da parte di quanti si opponevano all'architettura moderna. L'architettura più avanzata e più controversa del mondo giungeva ora dalla Germania, incoraggiata dall'atmosfera di sperimentazione e di teorizzazione radicale che era sorta proprio dalle ceneri della screditata tradizione dell'anteguerra.

L'attivismo di Mies non si limitava al BdA. Circa nello stesso periodo in cui contribuì alla costituzione del Ring—la primavera del 1924—egli accettò l'invito ad associarsi al Deutscher Werkbund, pensando che quest'organizzazione fosse pronta, come Mies affermava, per una «trasfusione di sangue nuovo»<sup>32</sup>. Storicamente il Werkbund significava innanzitutto qualità nel visual design, e a questo fine aveva evitato di appoggiare qualsiasi movimento o stile. Tuttavia ora, nel 1924, con la speranza di una rinascita artistica sotto la leadership di una architettura più vivace che mai, l'insieme dei membri iniziò a esercitare la propria influenza sugli architetti della *Sachlichkeit*, ai quali Mies era politicamente legato.

Egli stesso faceva risalire in ampia misura questo sviluppo agli sforzi dello scultore radicale Paul Henning che, come membro del Werkbund, aveva sostenuto che si poteva raggiungere pienamente la qualità attraverso la costruzione elementarista (*Elementare Gestaltung*): «Al posto della qualità formale, il nostro compito più importante è un progetto ideale fatto di originalità, evidenza, e purezza di costruzione»<sup>33</sup>. Parole che, in quel momento, avrebbero potuto essere di Mies stesso. Henning e Mies tennero un ciclo di conferenze al Werkbund sulla costruzione elementarista, alla metà del 1924, dopo di che Mies esercitò sempre più la sua influenza personale sui membri più giovani. Nel 1926 fu eletto vice-presidente del Werkbund, e sebbene egli insistesse perché Peter Bruckmann, un anziano e rispettato esponente del Werkbund, nonché un simbolo della solidità dell'organizzazione, occupasse la presidenza, fu chiaro a tutti che Mies all'età di quarant'anni era diventato il personaggio più potente della più affermata associazione tedesca di tecnici.

Negli anni successivi, quando era al culmine della sua popolarità in America, era noto come il Mies silenzioso, profondo e taciturno, che si esprimeva più nelle opere che con le parole. «Costruisci, non parlare», era l'esortazione attribuitagli dagli studenti in ammirazione. Questa immagine è in pieno disaccordo con quanto abbiamo detto a proposito del suo attivismo e della sua abilità nell'impegno politico svolto all'interno della professione in Germania alla metà degli anni Venti. Non di meno, coerente con tutta la sua vita, Mies fu lento nel costruire, o più precisamente doveva passare un lungo periodo di tempo per veder realizzata la sua ideologia moderna in un'opera moderna. Per alcuni anni dopo il periodo dei cinque progetti, e invero dopo la storica fatica alla Weissenhofsiedlung di Stoccarda del 1927, la maggior parte dei suoi progetti restarono irrealizzati. E fra quelli che venivano realizzati alcuni erano così tradizionali, così vicini più alla sua attività prebellica che non ai suoi cinque progetti che, attorno al 1925, di lui si sarebbe potuto dire che parlava molto più di architettura moderna di quanto non la mettesse in pratica.

Data l'incompletezza dei suoi archivi, non siamo ancora del tutto sicuri della natura del suo primo lavoro successivo alla prima guerra mondiale, che poteva anche essere stato una semplice pietra sepolcrale per la tomba della madre di Hugo Perls, Laura, che morì nel 1919. Un'illustrazione su un articolo di rivista del 1927 attribuiva a Mies una villa schinkeliana col tetto piano, identificata soltanto come «Haus K.»<sup>34</sup> e datata 1919. Questa è la nostra unica prova di quello che avrebbe potuto essere come non essere lo stadio preliminare di una casa per Frau Franziska Kempner, che però venne terminata solo nell'aprile del 1922, su un progetto notevolmente diverso. Quest'ultima fu sottoposta all'approvazione delle autorità edilizie di Berlino nell'estate del 1921, l'anno in cui Mies riprese sul serio la professione. In novembre egli aveva ideato anche una casa d'abitazione



75. Prospettiva di Casa K., 1919

per l'industriale Cuno Feldmann, portata a termine nel giugno del 1922. Stilisticamente vicine, le due case Kempner e Feldmann avevano un aspetto vagamente georgiano con i loro severi esterni in mattoni: sia l'una che l'altra erano composte da una massa allungata a due piani, dalla liscia facciata, affiancata da ali e sormontata da un tetto a quattro falde decisamente *non* moderno. («Casa K.» nel frattempo resta un mistero.) Casa Kempner, costruita a Berlino-Charlottenburg, fu demolita nel 1952. Casa Feldmann esiste ancora a Berlino-Grünewald, sebbene sia stata molto alterata<sup>55</sup>. Casa Eichstaedt, del 1922, sopravvive a Berlino-Zehlendorf: si tratta di una villa a pianta quadrata con tetto a falde, rivestita in stucco, che si inchina al vernacolo locale; mentre l'ultimo dei progetti anacronistici di Mies, Casa Mosler del 1924 a Neubabelsberg, ricorda le caratteristiche di Casa Kempner e di Casa Feldmann: una massa allungata e rettilinea in mattoni con tetto a quattro falde.

Mies non fece niente per attirare l'attenzione dei critici su queste case tradizionali, e ancor oggi si è scritto poco di loro. Erano tutte dimore tradizionali ma attraenti, eseguite in modo più che rispettabile, per quanto, se non si fosse saputo che erano state progettate da un maestro, probabilmente non le si sarebbe degnate di un secondo sguardo. La tendenza di Mies a incidere nettamente le finestre nei muri e il suo talento nel dimensionarle in file nitide e regolari sono evidenti nelle case Kempner, Feldmann e Mosler, come lo è la loro derivazione dall'opera di Schinkel. Casa Feldmann sembra esser stata la più riuscita del gruppo, mentre Casa Eichstaedt, stranamente per Mies, ha addirittura un aspetto estremamente grazioso. Ciò nondimeno, in mancanza di ulteriori ricerche, ci pare di poter concludere che tutte queste case, che erano il risultato più di formule che di invenzione, testimoniavano un periodo di transizione nella carriera dell'autore. Forse il loro aspetto più curioso è che esse mostrano un lato di Mies al quale non siamo abituati: cioè che nei primi anni Venti il suo procedimento mentale non era affatto sereno o unidirezionale. In una lettera indirizzata a un cliente nel 1924, egli citava le case Kempner, Urbig e Mosler come esempi della sua opera dai quali era possibile giudicare la sua competenza e le sue potenzialità. Ma nello stesso anno egli scriveva quanto segue su una rivista d'avanguardia: «È senza speranza cercare di usare le forme del passato nella nostra architettura. Persino il più forte talento artistico fallirà in questo tentativo. Ripetutamente noi vediamo architetti ricchi di talento che falliscono semplicemente perché la loro opera non è in sintonia con la loro epoca. In ultima analisi, nonostante le loro grandi doti naturali, sono dei dilettanti»<sup>56</sup>. E anche se continuava a progettare in stili tradizionali per alcuni clienti nei primi anni Venti, Mies offriva forme più moderne ad altri, comprese le problematiche case Petermann e Lessing del 1921 e del 1923, entrambe da costruire a Neubabelsberg, e Casa Ryder del 1923 a Wiesbaden.

Di quest'ultima fu iniziata la costruzione, ma non fu mai portata a termine per mancanza di



76. Casa Mosler, Neubabelsberg  
(Potsdam), 1924-26 (Foto  
T. Paul Young)

fondi. Non ci è pervenuta nessuna spiegazione attendibile della mancata realizzazione delle case Petermann e Lessing. In molti casi i progetti di Mies non giunsero a realizzazione perché il puro e semplice destino lavorava contro di loro nei modi più vari. In più egli stesso, con il suo passo non affrettato e spesso non affrettabile, riusciva a mettere alla prova la pazienza del cliente al di là della sopportazione. L'esempio più noto di questo comportamento fu un incarico che l'ufficio di Mies più tardi soprannominò «L'Affair Dexel».

Essendo egli stesso pittore nonché direttore del Kunstverein di Jena, dove precedentemente Mies aveva esposto la sua opera, ci si sarebbe aspettato che Walter Dexel avrebbe trattato in modo più efficace con Mies, anche se aveva forse sopravvalutato l'importanza dell'occasione che aveva da offrire. Il 7 gennaio 1925, quattro giorni dopo che Mies era stato incaricato di progettare la sua casa, Dexel lo spronava a elaborare delle proposte da mostrare, appena una settimana dopo, a suo suocero, che in parte finanziava il progetto. «Per favore, si attenga al nostro accordo e venga senz'altro giovedì», gli ordinò Dexel, «o meglio ancora programmi la visita in modo che si abbia il tempo di giungere subito a un accordo di massima sulla disposizione esterna e sulla planimetria generale».

Il termine di consegna stabilito da Dexel era rigido per qualsiasi standard: per Mies era addirittura impensabile. Se si fosse trattato di un incarico importante invece che di una modesta casa, Mies, che conosceva la differenza, avrebbe forse risposto più tempestivamente, anche alle brusche disposizioni di Dexel. Ma Mies se la prendeva comoda e quando Dexel divenne sarcastico («Forse Lei confermerà la regola di non scrivere e di non venire con una eccezione? Non tutto dev'essere semplice, ma per una volta qualcosa potrebbe esserlo!»), il suo caso era del tutto perso. Mies credeva devotamente nella *schöpferische Pause*, cioè nella pausa creativa per riflettere, come requisito indispensabile per giungere all'arte. Senza dubbio spesso trasformava questo fondamento della creatività in una razionalizzazione del temporeggiamento, e abbiamo motivo di credere che la questione Dexel fosse una di queste occasioni. Il tono ironico delle prime lettere di Dexel si trasformò successivamente in collera e alla fine in mancanza di argomenti, dato che Mies quasi sempre non gli rispondeva neanche. L'incarico venne revocato nella primavera del 1925<sup>57</sup>.

La sorprendente persistenza di Mies nell'uso di forme tradizionali ebbe fine verso la metà degli anni Venti, dopo di che la sua opera acquisì un'impronta risolutamente moderna. Egli tuttavia non doveva imboccare la strada del funzionalismo sociale, che prese a dominare l'architettura tedesca man mano che diminuivano le difficoltà economiche del paese. Soltanto una volta egli si avventurò

nel campo della residenza a basso costo. Il suo edificio ad appartamenti sulla Afrikanischestrasse a Berlino, commissionato dalle autorità municipali, fu realizzato nel 1926/27. Compresso in un prisma di base rettangolare che conteneva tre blocchi di appartamenti, con una superficie tesa e finestre scorrevoli, era un tipico esempio della scarna architettura funzionalista dell'Existenzminimum, identificabile come suo soltanto per la precisione del dimensionamento delle finestre.

Mies di solito non era interessato a programmi sociali in quanto tali. Ironicamente, fu un progetto per la residenza—la Weissenhofsiedlung, di cui era il direttore, che contribuì notevolmente a spostare la sua fama dal livello nazionale a quello internazionale. Ma nel periodo in cui si dedicò a questo intervento egli aveva già iniziato ad allontanarsi dalla posizione accanitamente antiestetica del suo periodo G, ed affrontava la Weissenhofsiedlung come se si trattasse d'arte piuttosto che di sociologia. Di più, fra il momento in cui iniziò a lavorare a questa nel 1925 e il momento in cui la terminò nel 1927, egli vide due dei suoi progetti realizzati nella maniera moderna nella quale era ora inequivocabilmente impegnato.

Il primo dei due era per la casa di un ricco signore a Guben, sul fiume Neisse. Sebbene distrutta durante la seconda guerra mondiale, nella sua forma originale, era abbastanza ben documentata<sup>58</sup>. Il cliente Erich Wolf la commissionò alla fine di gennaio o all'inizio di febbraio del 1925, circa lo stesso momento in cui Walter Dexel iniziava a prendersela con Mies. Il fatto che Wolf riuscisse ad ottenere che la sua casa fosse realizzata, può essere dovuto alla circostanza che questa era più ambiziosa, il che equivale a dire più costosa di quella di Dexel, sebbene dalla corrispondenza rimastaci Wolf appaia un uomo di gran lunga più paziente. Evidentemente era costretto ad esserlo: Mies si attardò anche su questo lavoro e lo completò soltanto nel 1927.

Casa Wolf era costruita per traverso su un lotto stretto in collina. Seguendo le indicazioni dei suoi due progetti per grandi ville di campagna dell'inizio degli anni Venti, questa si estendeva in modo asimmetrico nello spazio esterno. La facciata, ugualmente informale, era composta da volumi cubici con muri lisci e tetti piani. Le finestre erano nettamente incise nei muri in mattoni, e due piastre aggettanti, una che proteggeva una porta che si apriva sulla terrazza più alta che dava accesso alla casa, l'altra che sosteneva una balconata sull'angolo nord-occidentale, erano vaghi richiami delle articolazioni spezzate dell'architettura de Stijl, proprio come i volumi a incastro richiamavano il costruttivismo. La composizione centrifuga della pianta faceva invece pensare al costante omaggio di Mies verso Wright.

Le fotografie indicano che il trattamento e l'allineamento dei mattoni da parte di Mies era altrettanto sensibile quanto ci si sarebbe potuto aspettare dal suo venerato Berlage. Questo è soprattutto evidente nella terrazza superiore, dalla quale l'organizzazione dei volumi esterni e degli spazi appare molto felice. A questo livello è pure degno di nota un lungo muro di sostegno che si può far risalire ad antecedenti lontani come Casa Riehl, o recenti come il progetto per la Villa di Campagna in Calcestruzzo. Sebbene alcuni muri interni fossero liberi, la pianta articolava gli spazi come se si trattasse di locali fondamentalmente cellulari. In breve, Casa Wolf, che sotto molti aspetti costituisce più una sintesi che un'anticipazione, è importante soprattutto per aver affrancato Mies dai ranghi degli architetti sulla carta.

L'altra costruzione realizzata da Mies nel 1926 era altrettanto eccezionale, e in ogni caso ancora più imponente. Essa è sorprendente persino rispetto a tutte le altre sue opere, non soltanto perché egli non fece mai nient'altro di simile, ma anche perché nasceva da un'incredibile mescolanza di ricchezza capitalista e di ambizione marxista-comunista, di intenti delle vecchie arti e di stile della nuova arte.

Se Mies aveva abbandonato gli stili entro il 1926, egli serbava interesse per clienti agiati. Sapeva che la Casa per Hugo Perls, uno dei suoi primi progetti, era stata poi acquistata da Eduard Fuchs,



il famoso e ricco storico, autore della colossale *Storia della Morale*, un'opera nota al vasto pubblico oltre che alle cerchie di intellettuali. Dato che Fuchs aveva usato il suo patrimonio per mettere insieme una collezione d'arte, come aveva fatto Erich Wolf a Guben, Mies sperava di incontrarlo e di convincerlo a costruirsi una nuova casa nello stesso stile moderno, con un analogo spazio per esposizioni, quale aveva introdotto nel progetto per Wolf.

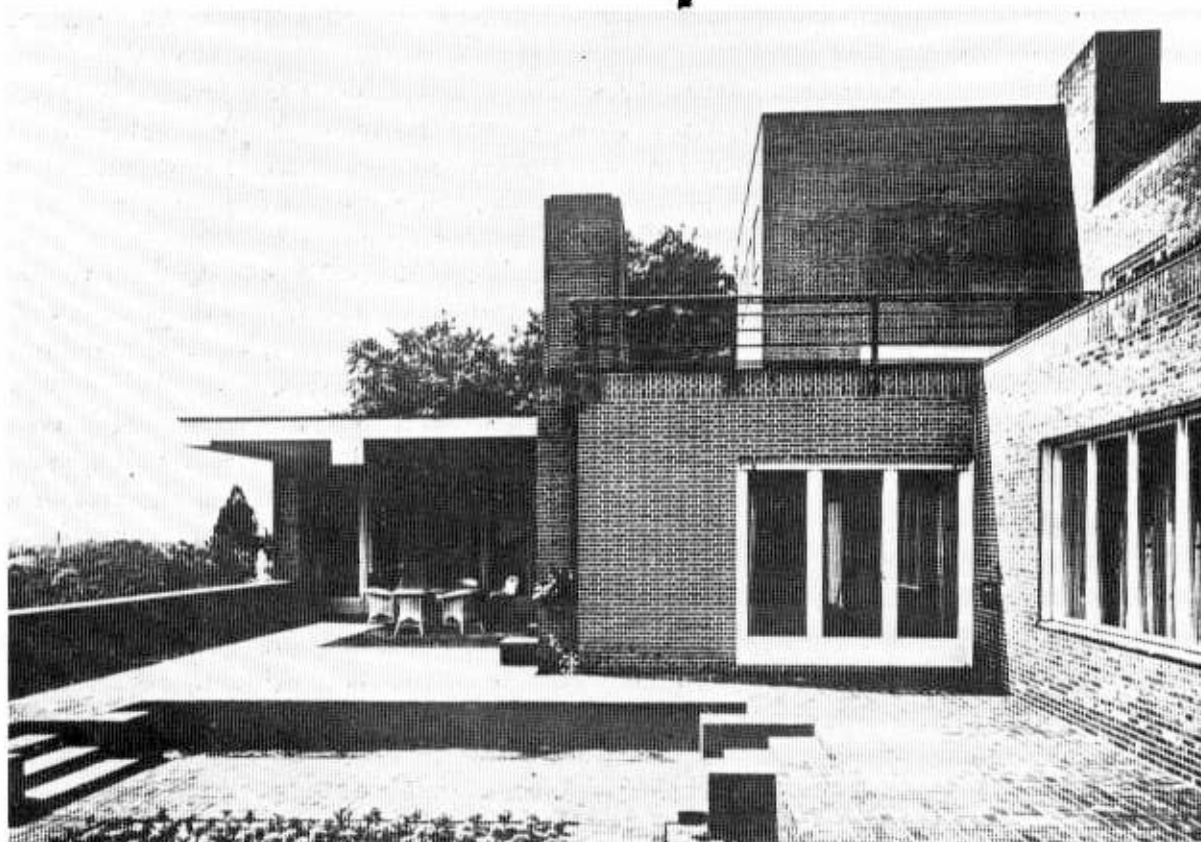
Fuchs per parte sua sognava non tanto una nuova casa, ma l'aggiunta di un'ala alla sua vecchia casa. Egli tuttavia sapeva di Mies, che aveva già in mente di assumere come suo architetto. Fuchs non lasciò niente al caso e una sera invitò Mies a pranzo, per conversare.

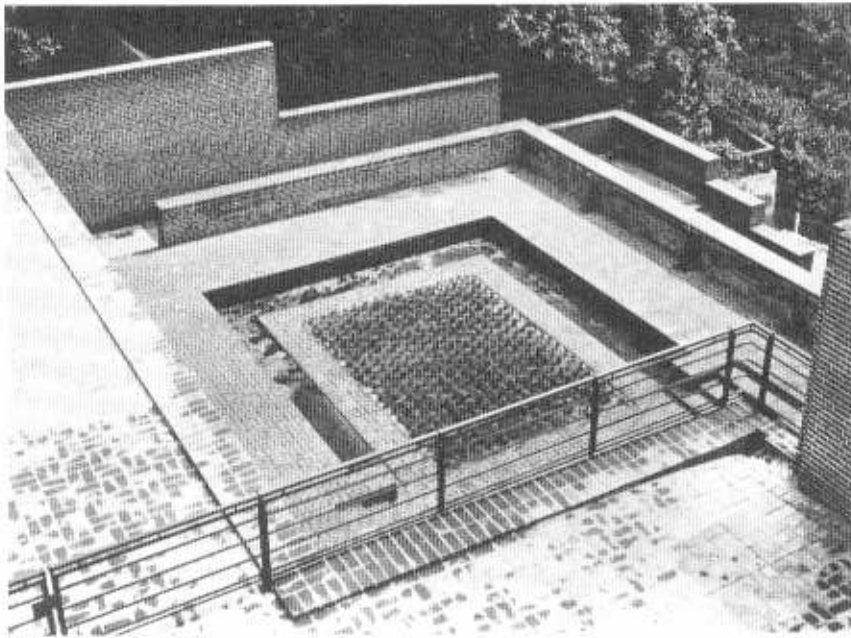
Non sappiamo quando Mies decise di far parte della Società di Amici della Nuova Russia, ma dato che la tessera d'iscrizione fu rilasciata nel gennaio del 1926<sup>59</sup>, sembra ragionevole pensare che la sua affiliazione avesse a che fare con l'incontro e la successiva amicizia con Fuchs. Infatti il suo cliente potenziale non soltanto era un ricco borghese ma anche un membro importante del partito comunista tedesco, e Mies, nonostante l'assoluta e costante indifferenza verso la politica, fatta eccezione per i circoli professionali, può aver motivato la sua adesione a questa società ricollegandola ai molti gruppi di avanguardia che sorsero a Berlino alla metà degli anni Venti. In ogni caso, non esiste alcuna documentazione sulla sua attività successiva a favore di questa.

Mies produsse di fatto un ampliamento per Casa Fuchs-Perls, ma dovette aspettare due anni. «Dopo aver discusso il problema della casa a pranzo», ricordava più tardi Mies, «Fuchs disse che voleva mostrarci qualcosa... la fotografia di un plastico per il monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg»<sup>60</sup>.

Il partito aveva chiesto a Fuchs di occuparsi del progetto per un monumento ai martiri della sfortunata rivolta spartachista del 1919. Sembra che, alcuni anni prima, il funzionario di partito

77. Casa Wolf, Guben, 1925-27 (ora distrutta)





78. Patio di Casa Wolf

Wilhelm Pieck avesse proposto un tale monumento, e nel luglio 1925 egli affermava di essersi procurato un plastico, il cui elemento centrale era una scultura di Rodin<sup>61</sup>. Non è chiaro perché questo progetto non fu mai realizzato, ma Mies ricordava che Fuchs, in occasione del loro primo incontro, gli aveva mostrato un elaborato progetto neoclassico con colonne doriche e medaglioni della Luxemburg e di Liebknecht. «Quando lo vidi», diceva Mies, «cominciai a ridere e dissi a Fuchs che sarebbe stato un bel monumento per un banchiere».

Fuchs non sembrava divertito. Tuttavia la mattina seguente telefonò a Mies per chiedergli che cosa avrebbe proposto *lui*.

«Non avevo la benché minima idea», Mies ricordava di aver detto a Fuchs, «ma dal momento che molte di queste persone sono state fucilate contro un muro, io avrei costruito un muro di mattoni... Pochi giorni dopo gli mostrai il mio schizzo... Egli era ancora scettico, in modo particolare quando gli mostrai i mattoni che mi sarebbe piaciuto usare. Nei fatti Fuchs incontrò un'enorme resistenza da parte dei suoi amici che dovevano costruire il monumento»<sup>62</sup>.

Ciò che Mies mostrò a Fuchs, e che alla fine realizzò nel cimitero Friedrichsfelde di Berlino, era sostanzialmente quanto aveva promesso: un muro in mattoni, più esattamente un'immensa scultura in mattoni di una geometria lineare, alta 6 metri, lunga 12 e profonda 4<sup>63</sup>. Essa consisteva in una serie di prismi rettangolari lunghi e bassi sistemati in strati orizzontali sfalsati, in cui ogni prisma richiamava vagamente un unico enorme mattone romano all'interno di una sezione muraria altrettanto fuori scala, costruita però alla maniera asimmetrica della scultura costruttivista, in un punto aggettante, in un altro arretrata. Dal punto di vista architettonico la composizione poteva essere messa in relazione all'uso abituale di Frank Lloyd Wright di compenetrare i volumi, sebbene la rigorosa geometria di Mies sembra aver anticipato di un decennio lo stereometrico contrappunto di Casa Kaufmann di Wright.

Il mattone impiegato era un clinker purpureo, ruvido e bruciacchiato, essendo stato recuperato da edifici demoliti. Esso aveva il duplice effetto di mantenere i costi bassi e di aumentare la voluta scabrosità di un muro d'esecuzione. Per contrasto il dimensionamento degli strati prismatici era esigente, estremamente preciso, e l'allineamento mostrava la stessa perfezione della terrazza di Casa Wolf. Questa disparità, invece di produrre un contrasto espressivo, conferiva all'intera opera



79. Monumento a Liebknecht-Luxemburg, Berlino, 1926 (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)



80. Cerimonia d'inaugurazione per il Monumento a Liebknecht-Luxemburg (Foto Michael Nungesser e R.P. Baacke)

una dignità rude ma inequivocabile che rasentava il tragico. Il monumento Liebknecht-Luxemburg segna forse il momento in cui Mies più si avvicinò a un'architettura dal contenuto apertamente psicologico. Non si può fare a meno di notare l'ironia postuma di un'osservazione fatta prima della Grande Guerra da Liebknecht stesso a Hugo Perls. «Il suo architetto», egli disse a Perls, «sembra un uomo estremamente capace. Quando i socialisti indipendenti [per distinguerli dai socialdemocratici] assumeranno il governo, noi lo terremo occupato»<sup>64</sup>.

In confronto all'atmosfera stoica creata dalle masse astratte di Mies, il simbolo della stella con la falce e il martello è quasi una citazione letteraria superflua; anche se, senza questa, il monumento potrebbe soffrire di un eccesso di rigore formale. Non è noto se Mies l'avesse proposta autonomamente o se invece acconsentì all'insistenza del partito. L'iscrizione «Ich bin, ich war, ich werde sein» (Io sono, io ero, io sarò) sovrapposta a uno strato di sinistra, compare in una delle prime fotografie, ma evidentemente fu rimossa attorno al 1931, per motivi ancora poco chiari<sup>65</sup>. Mies mise una cura tutta particolare nel realizzare la stella, che doveva essere in acciaio inossidabile e del diametro di due metri, un oggetto di dimensioni eccezionali per essere affidato a una fucina locale. Dapprima le acciaierie Krupp rifiutarono tassativamente di fabbricare un simbolo per un gruppo radicale di sinistra, al che Mies ordinò cinque lastre identiche a forma di losanga, che furono fornite dai Krupp. Quando queste arrivarono a Berlino, egli le unì a formare la stella che collocò al suo posto quando i comunisti, guidati da Ernest Thälmann e Wilhelm Pieck, scoprirono il monumento il giorno dell'anniversario della nascita di Rosa Luxemburg, il 13 giugno<sup>66</sup>.

Il monumento, che Hugo Perls definiva «il più splendido dei nostri tempi», fu demolito dai nazisti nel 1933<sup>67</sup>.

Al momento in cui il monumento Luxemburg-Liebknecht venne completato, Mies conduceva da cinque anni la vita dell'artista scapolo. I contatti con la famiglia si limitavano ai suoi viaggi nei momenti liberi e alle visite che gli facevano le figlie a Berlino, qualche volta accompagnate dalla madre, altre volte senza di lei. Ada sembrava aver accettato come permanente la sua triste condizione coniugale, derivando le sue principali soddisfazioni dalle figlie e dalla convinzione che un garbato martirio fosse il meglio che poteva offrire a suo marito, che amava anche se non poteva possederlo.

Alla fine dell'anno scolastico 1922-23, Ada e le figlie lasciarono Bornstedt per recarsi nel Valle-

se in Svizzera. Qui, in un sanatorio di Montana, una stazione climatica, visitarono Elsa Knupfer, un'amica di Ada dei tempi di Hellerau, che soffriva di tubercolosi ossea alla colonna vertebrale. Ada passò l'estate al suo fianco, mentre «Knüpferlein» dava lezioni di francese alla maggiore delle figlie, Muck. Nel 1924 Ada si spostò con le figlie a Zuoz nell'Engadina svizzera, dove raggiunsero un'altra amica dei vecchi tempi, Erna Hoffmann Prinzhorn e la sua famiglia. Le figlie di Mies furono iscritte a una scuola privata di lingua tedesca. Con la madre passarono gran parte dell'anno a Zuoz, poi tutte e quattro lasciarono la Svizzera nella primavera del 1925, quindi proseguirono per il Sud Tirolo, di recente venuto a far parte dell'Italia, sebbene fosse ancora impregnato dell'eredità austriaca di prima della guerra. Qui affittarono un palazzotto patrizio nel villaggio di Mariahimmelfahrt che affaccia su Bolzano, a metà strada verso le montagne.

La vita era tranquilla da un punto vista materiale, sebbene la salute di Ada restasse sempre fragile. Amava la montagna, ma a poco a poco fu costretta a ridurre le sue escursioni quando iniziò a soffrire sempre più di vertigini. Non si sa di preciso quando cercò un aiuto psichiatrico, e non si conoscono a fondo i motivi. Le figlie ancora in vita affermano che non soffriva di angosce particolari, ma che iniziò la psicoanalisi soprattutto perché era di moda negli anni Venti, sebbene una lettera, datata 15 giugno 1925 e indirizzata a Mies da parte di Prinzhorn (che faceva lo psichiatra a Francoforte), faccia pensare ad un problema più serio e più stabile: «Sento da [Karl] Fahrenkamp [un cardiologo di Stoccarda] che Ada ha avuto un miglioramento grazie a Coué. Questo sarebbe magnifico non solo come risultato in sé, ma anche per tutto il lavoro sotterraneo di anni»<sup>68</sup>.

Ada, successivamente, all'inizio degli anni Trenta, ricorse alle cure di Heinrich Meng, un analista stimato nei circoli freudiani di Francoforte, dove lei viveva a quel tempo. Alla luce di queste notizie il recupero che Fahrenkamp attribuiva all'aiuto di un altro famoso terapeuta, Emile Coué di Nancy, va forse messo in dubbio. La vedova di Meng, nata Mathilde Köhler, che conosceva Ada personalmente e la considerava un'amica, ricordava che la sua sofferenza psichica datava da molto tempo e che le sue origini erano riconducibili al trattamento duro e incoerente—la signora Meng lo chiamava sadico—che aveva subito da parte del padre.

Tenendo conto del ricordo della Wigman a proposito dell'estremo bisogno di libertà personale di Mies, è difficile immaginare che egli accordasse grande comprensione e sollecitudine a una donna dalla quale innanzitutto era più che contento di essere separato. La sua compagna degli ultimi anni a Chicago, Lora Marx, riferisce che egli era, almeno quando lei lo conobbe, contrario ad ogni tipo di psicoterapia. Nei suoi contatti con Prinzhorn, che era in primo luogo un amico, evitava scrupolosamente l'argomento della psichiatria, ad eccezione di quanto riguardava le arti.

Ciononostante, restavano molte cose a unire i due uomini. Mies si occupò della pubblicazione su *G* di un articolo di Prinzhorn a proposito del suo noto argomento di ricerca, l'arte degli psicotici. A sua volta, Prinzhorn, che nel 1925 stava progettando di pubblicare un'enorme «enciclopedia di scienza viva», confidava che Mies avrebbe contribuito all'opera con un intero volume dedicato all'architettura.

Ironicamente, Prinzhorn si sbagliava nel giudicare la *forma mentis* dell'amico. Se Mies era lento nel progettare edifici, riusciva persino ad essere più lento nel comporre anche una sola lettera. Tuttavia, dato che Mies scrisse di più alla metà degli anni Venti che in qualsiasi altro periodo della sua vita, l'errore di Prinzhorn è fino a un certo punto giustificato; a maggior ragione se si pensa che anche Walter Gropius chiese a Mies di scrivere un saggio per i *Baubausbücher*, che avevano iniziato a comparire nel 1925. Non c'è da sorprendersi se Mies non consegnò niente a nessuno dei due postulanti.

I rapporti di Mies e Gropius divennero più amichevoli nella seconda metà degli anni Venti. Di tanto in tanto, e regolarmente in lettere private a colleghi, Mies ripeteva le sue perplessità a propo-

sito del «formalismo» del Bauhaus, di cui si lamentava con van Doesburg nel 1923-24. Tuttavia la corrispondenza fra Mies e Gropius durante il 1925 divenne più aperta, persino protettiva. Quando, alla fine del 1925, Mies fu avvicinato da influenti cittadini di Magdeburgo che gli chiedevano se era disponibile a ricoprire la carica di assessore all'edilizia municipale, che Bruno Taut aveva di recente lasciato in questa città, egli ricevette la seguente lettera da Gropius:

«Naturalmente ho consigliato loro insistentemente di prendere te. Ho sentito di questo posto qualche giorno fa, a Halle, e in quell'occasione mi fu chiesto che cosa tu avessi avuto a che fare con Behrens. Evidentemente qualcuno a Magdeburgo—posso immaginare chi—ha parlato male di te, insinuando che eri stato licenziato con disonore da Behrens, o qualcosa di simile. Ho respinto categoricamente questa opinione senza conoscere nessun altro dettaglio, per il semplice fatto che io stesso conoscevo più che bene Behrens. Non di meno, vorrei suggerirti in confidenza di tenere gli occhi ben aperti su chi lavora sott'acqua»<sup>69</sup>.

La risposta di Mies accennava anch'essa, senza farne il nome, a quel nemico (che resta ancora oggi senza nome): «egli non ha idea di quanto oggi siano stretti i rapporti di lavoro con Behrens. In ogni caso, ti ringrazio della raccomandazione»<sup>70</sup>.

Evidentemente Mies considerava che la sua alleanza con tutti e due, Gropius e Behrens, nella lotta per la Nuova Architettura dovesse contare di più delle dispute e dei disaccordi personali che poteva aver avuto con loro—anche se quelle differenze di vedute di per sé venivano prese molto seriamente. Una tale interpretazione del suo comportamento verso entrambi può spiegare anche il suo atteggiamento ambivalente nei confronti di van Doesburg (con il quale teneva una corrispondenza cordiale ancora nel 1925) o con Mendelsohn (di cui non amava l'opera per l'eccessiva plasticità). Quest'ultimo era altrettanto poco entusiasta dei progetti di Mies, che trovava troppo rigidi nella loro angolosità; tuttavia Mies lo incluse, come fece con Gropius e Behrens, in alcune esposizioni della Novembergruppe che egli organizzò alla metà degli anni Venti.

Quali che fossero le motivazioni politiche di Mies all'interno del mondo architettonico tedesco nel 1925, egli era diventato a buon diritto una forza, e lo sapeva. Convintosi alla fine che le autorità di Magdeburgo stessero cercando un *Apparatschik* [funzionario di partito] più che una persona dotata di giudizio autonomo, Mies avvisò l'industriale G.W. Farenholz, che precedentemente aveva cercato di interessarlo al posto, che egli non era l'uomo adatto per Magdeburgo:

«Se non mi è possibile perseguire gli obiettivi che mi sono posto nel mio lavoro, non ho alcuna intenzione di andarci; Magdeburgo deve decidere se vuole affidare l'ufficio a un *routinier* o a un uomo dotato di valori spirituali.

...A questo proposito è corsa la voce che io sia interessato a Magdeburgo, perché voglio il titolo di commissario. La mia mania per i titoli la si può meglio misurare se si ricorda che ho rifiutato la direzione della scuola di industrial design di Magdeburgo, nonché la cattedra di professore a Breslavia e a Dresda. Non c'è bisogno di sprecare altre parole sull'argomento»<sup>71</sup>.

Mies resistette a tutti gli sforzi successivi di Magdeburgo per placarlo. Dopo tutto, egli era troppo ben sistemato a Berlino alla fine del 1925, essendo vicino a quei contatti che una città cosmopolita poteva fornire alla sua reputazione che cresceva costantemente, e godendo dei vantaggi di una società che l'arte e la sua fama in espansione gli procuravano. Soprattutto, egli aveva un incarico di gran lunga più importante a Stoccarda di qualsiasi cosa potesse offrirgli Magdeburgo.



## Weimar in pieno fulgore 1925-1929

L'impegno professionale più importante di Mies dopo i cinque progetti dei primi anni Venti fu la supervisione dell'intervento residenziale noto come Weissenhofsiedlung, portato a termine nel 1927 sotto gli auspici del Deutscher Werkbund. Ciò attirò un'attenzione senza precedenti sulla Nuova Architettura nel suo complesso e sull'interpretazione personale di Mies del movimento. In qualità di direttore artistico del Weissenhof egli riunì un gran numero di progettisti internazionali di talento, portata e carriera così notevoli che gli edifici che costruirono su una collina di Stoccarda attestavano, più di ogni altro intervento, il trionfo dell'architettura moderna. La planimetria generale insieme al blocco ad appartamenti che costituirono il suo contributo al Weissenhof, nonché il progetto della cosiddetta Stanza di Vetro per un'esposizione ad esso collegata, ben incarnavano i principi fondamentali che Mies ed altri architetti della sua generazione avevano precedentemente soltanto postulato. E, cosa non meno importante, egli riprese un interesse che aveva coltivato ai giorni della sua giovinezza presso Bruno Paul—la progettazione di mobili—diventando rapidamente una delle figure guida fra quanti tradussero quest'arte nel linguaggio moderno.

Alcuni dei più dotati architetti dell'avanguardia tedesca avevano elaborato nel corso del 1927 dei progetti di case finanziati da enti municipali e statali e da società edilizie cooperative: Otto Haesler a Celle, Ernst May a Francoforte, Walter Gropius a Dessau, Martin Wagner, Bruno Taut e Hugo Häring a Berlino. Il Deutscher Werkbund non solo considerava con attenzione questo sviluppo, ma anche lo promuoveva attivamente. Sempre più persuaso che l'architettura derivasse dalla tecnologia della macchina e che la forma di questa fosse la chiave per una rinascita delle arti nella società, l'insieme dei membri si consegnò ai leader del radicale Ring: Häring e Adolf Rading furono eletti nel comitato esecutivo nel 1926, Ludwig Hilberseimer nel 1927. Nel frattempo, la rivista dell'associazione, *Die Form*, si preoccupava a tal punto del linguaggio moderno che nel 1927 era diventata l'organo ufficiale della Nuova Architettura.

L'esposizione del Werkbund, che seguì la crisi inflazionista del 1923, si intitolava *Form ohne Ornament* (Forma senza Ornamento), ed era stata organizzata dalla sezione del Württemberg e allestita a Stoccarda nel 1924. Nel marzo del 1925 il Werkbund propose un'altra esposizione per l'anno seguente, con l'intenzione di farne il più importante sforzo collettivo dell'organizzazione, dopo la mostra di Colonia del 1914. Come sede venne di nuovo designata Stoccarda, scelta in gran parte dovuta al progressismo della sezione del Württemberg, specialmente del suo direttore, Gustav Stotz.



Il tema doveva essere la casa moderna, e il programma includeva, oltre agli interni e agli arredi, un insediamento residenziale concepito da progettisti provenienti da tutta Europa. «Saranno invitati solo quegli architetti», dichiarava il presidente del Werkbund, Peter Bruckmann, «che lavorano nello spirito di uno stile [Form] artistico progressista, adeguato alle condizioni del presente, e che sono familiari con le attrezzature tecniche appropriate alla costruzione di case»<sup>1</sup>.

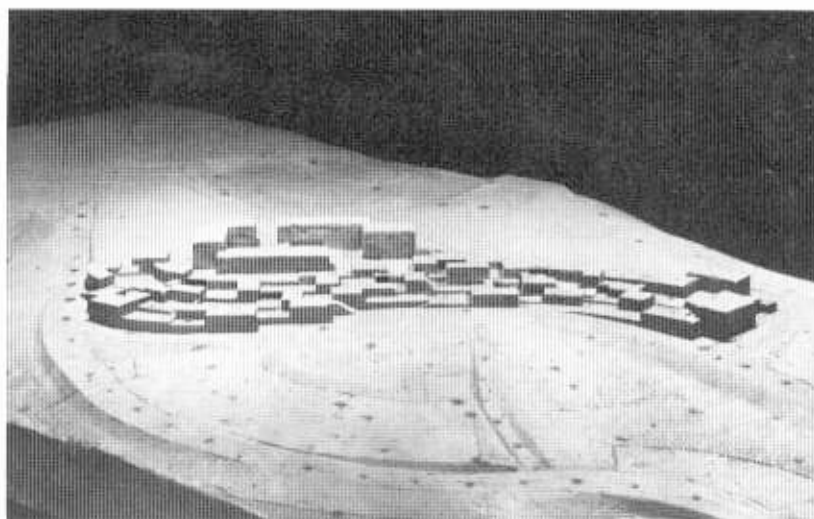
Il fatto che il comitato esecutivo del Werkbund incaricasse Mies van der Rohe della direzione artistica dell'esposizione—in larga misura su ordine di Stotz—non desta sorpresa. Proprio un anno prima del suo incarico al Weissenhof, Mies aveva scritto su G: «Considero l'industrializzazione dei sistemi edilizi il problema chiave del giorno per gli architetti e i costruttori. I nostri tecnici devono, e ci riusciranno, inventare un materiale che si possa fabbricare e trattare industrialmente... Tutte le parti saranno fatte in fabbrica; il lavoro di cantiere in situ consisterà soltanto nell'assemblaggio e richiederà pochissima manodopera. Questo ridurrà grandemente i costi di costruzione. Allora la nuova architettura entrerà in possesso di ciò che le spetta»<sup>2</sup>.

All'inizio, quindi, il Weissenhof deve essere apparso lo strumento perfetto per raggiungere tali fini, quasi altrettanto ideale per Mies quanto lo era lui per il progetto. In effetti il programma si distingueva dai concetti ispiratori degli altri interventi residenziali del tempo, soprattutto perché incoraggiava la sperimentazione nelle tecniche costruttive e perché si proponeva di fornire una varietà di tipi di case per una varietà di esigenze di vita. Tutti i progetti dovevano tenere nel massimo conto il lato economico.

Alla fine quanto da Stoccarda fu presentato al mondo seguiva questa linea funzionalista, ma non in modo coerente. Tale scarto può essere attribuito all'ambizione di Mies, che si andava gradualmente sviluppando, di realizzare al Weissenhof qualcosa d'altro e di superiore di quanto aveva affermato su G. In qualche misura questo si può dedurre anche dalla prima proposta di un elenco di architetti che avrebbero dovuto partecipare. Alla fine del settembre 1925 Stotz, che divenne il più fedele alleato di Mies a Stoccarda, aveva proposto i seguenti nomi all'approvazione di Mies: Peter Behrens, Paul Bonatz, Richard Döcker, Theo van Doesburg, Josef Frank, Walter Gropius, Hugo Häring, Richard Herre, Ludwig Hilberseimer, Hugo Keuerleber, Ferdinand Kramer, Le Corbusier, Adolf Loos, Erich Mendelsohn, Mies van de Rohe, J.J.P. Oud, Hans Poelzig, Adolf Scheineck, Mart Stam, Bruno Taut e Heinrich Tessenow<sup>3</sup>. La risposta dell'ufficio di Mies stralciava i nomi di Herre, Keuerleber e Bonatz—tutti di Stoccarda—più Loos e Frank, mentre aggiungeva Henri van de Velde, Hendrik Berlage, Otto Bartning, Arthur Korn, Wassily Luckhardt, Alfred Gellhorn e Hans Scharoun<sup>4</sup>.

La lista redatta da Mies ci fa supporre che egli preferisse i progettisti che aveva conosciuto a Berlino, o nel Ring, rispetto a quelli di Stoccarda che non conosceva. Più importante ancora, la presenza di personaggi quali van de Velde e Berlage, entrambi i quali conservavano nella loro opera elementi della tradizione artigianale, fa pensare che egli non sentisse alcun obbligo di aderire rigidamente alla logica della tecnologia della macchina. Sembra che semplicemente egli ammirasse van de Velde e Berlage come artisti più che come seguaci di una dottrina.

La stessa ostinazione è in parte evidente nel plastico del planivolumetrico che egli aveva inviato a Stotz alcune settimane prima, un lavoro straordinariamente originale, ma non del tutto coerente con i criteri economici e funzionalisti. Il progetto si allontanava radicalmente dalla sistemazione abitualmente adottata per la residenza nella Germania degli anni Venti, dove le unità erano disposte regolarmente, in file parallele alle strade e spesso separate per consentire un libero accesso alla luce del sole e alla ventilazione. Invece Mies concepì una composizione allungata dal profilo basso di forme cubiche interconnesse, disposte uniformemente su terrazzamenti serpeggianti. Percorsi pedonali, liberi dal traffico automobilistico, erano destinati a servire il complesso fino ad una piazza



81. *Plastico del progetto originale per la Weissenhofsiedlung, Stoccarda, 1925*

posta in alto, circondata e dominata da alcune costruzioni più grandi ma ancora a sviluppo orizzontale. Queste ultime ricordavano la *Stadtkrone* di Bruno Taut (erano perciò più vicine al credo espressionista che non alla *Sachlichkeit*), mentre lo schema nel suo insieme presentava delle somiglianze, così come il monumento Liebknecht-Luxemburg, con il trattamento asimmetrico delle masse a incastro della scultura costruttivista. Si trattava di una concezione urbanistica che non aveva precedenti, per quanto fosse notevole più per l'invenzione formale che per la sua funzionalità.

Molto è stato detto sulla generosa insistenza di Mies perché tutti gli architetti partecipanti fossero liberi di progettare come piaceva loro, con l'unica clausola che usassero tetti piani ed esterni bianchi, due soluzioni che la maggior parte degli architetti moderni identificava con l'esattezza e la generalità della forma classica e della geometria cubica astratta. Tuttavia le notazioni che egli fece a Stotz sul suo modello denotano uno stratagemma teso a garantire che l'unità complessiva non venisse sacrificata alla libertà individuale: «Mi sono sforzato di ottenere uno schema interrelato perché lo ritengo *artisticamente auspicabile* [corsivo mio], ma anche perché non vogliamo essere troppo dipendenti dai singoli collaboratori. Ho la presunzione di aver invitato tutti gli architetti della sinistra artistica, cosa che credo sarebbe un successo inaudito come strategia di un'esposizione. In questo modo l'insediamento raggiungerebbe un'importanza pari a quella che la Mathildenhöhe a Darmstadt si guadagnò ai suoi tempi»<sup>3</sup>.

Queste parole non suggeriscono affatto il determinismo intransigente che rendeva agghiaccianti le pagine di G; Mies si esprime non soltanto come un artista—di nuovo, dopo alcuni anni in cui sembrava aver preso le distanze dall'arte—ma anche come un impresario con un orecchio teso agli applausi della storia. Egli resta il fedele sostenitore della generalità e dell'unità in architettura, nonché un nemico dell'individualismo, tuttavia si assume il diritto soggettivo di definire e interpretare quella generalità e quell'individualità. Non vedendo in ciò alcun conflitto, è tanto sicuro delle sue intuizioni da nutrire l'idea che queste, come l'arte, devono in qualche modo essere debitorie della soggettività.

Eppure ben presto suscitò aspre accuse per aver allentato i vincoli della *Sachlichkeit* e gli attacchi sarebbero venuti sia da destra che da sinistra. Le critiche più feroci furono avanzate da due professori della locale *Hochschule*, Paul Bonatz e Paul Schmitthenner, che erano alla guida della cosiddetta scuola di architettura di Stoccarda. Palesamente più conservatori dei nuovi architetti e ossessionati da una loro fiera tradizione, Bonatz e Schmitthenner pubblicarono articoli su giornali rispettivamente di Stoccarda e di Monaco, che accusavano Mies di quelle stesse colpe che egli aveva

ravvisato in altri<sup>6</sup>. Schmitthenner definì il suo piano «formalista» e «romantico», mentre Bonatz lo denunciava in quanto *unsachlich* e «dilettantesco», e lo descriveva come «un ammasso di cubi, sistemati su più terrazze orizzontali, che saliva sul pendio in modo serrato e scomodo; l'intero piano presentava più analogie con un sobborgo di Gerusalemme che con un raggruppamento di case di Stoccarda».

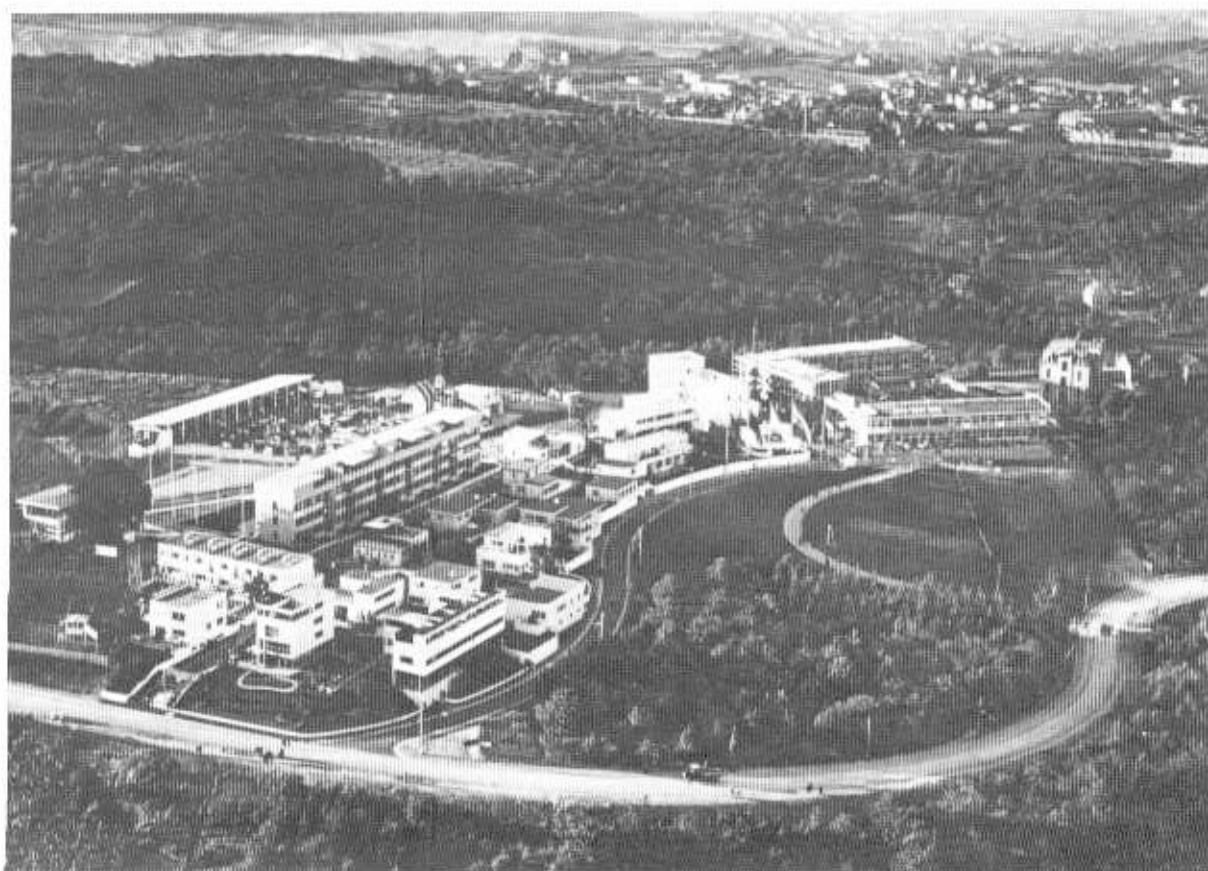
Le osservazioni di Bonatz affondavano le radici nell'antagonismo verso la Nuova Architettura, che in Germania stava crescendo fra i conservatori alla stessa velocità con cui prosperava la Nuova Architettura. Le masse cubiche che Mies vedeva come purificazione della forma architettonica erano considerate da Bonatz non soltanto poco pratiche dal punto di vista tecnico, ma anche culturalmente distruttive dello storico tetto a falde tedesco<sup>7</sup>. I due architetti di Stoccarda procedevano associando il piano dalla composizione libera agli stretti vicoli affiancati da casette tipo scatole delle città del Levante, una critica che naturalmente venne interpretata dagli antimodernisti che lo irriderano nel 1926 come il segno di un'altra capitolazione culturale, questa volta di fronte a tradizioni etniche inferiori.

Mies doveva affrontare ben altri nemici che Bonatz per portare a buon fine il suo piano, sebbene rispondesse a tutti gli oppositori con una schiettezza priva di qualsiasi traccia di dubbio. Il suo compagno e collega d'ispirazione moderna all'interno dei circoli progressisti dell'architettura a Stoccarda, Richard Döcker, gli scrisse che aveva avuto l'intenzione di attaccare Bonatz prima di aver visto le fotografie del plastico di Mies. «Fui preso alla sprovvista, dato che mi aspettavo qualcosa di completamente differente», scriveva Döcker, e proseguiva chiedendosi se il piano che Mies aveva in mente fosse in qualche modo ragionevole: «Per esempio il tentativo di mettere insieme, come hai fatto tu, blocchi di uno, due e tre piani, è disorganico, al massimo è solo parzialmente possibile in pianta e di conseguenza è *unsachlich*». *ancora parola*

Mies rispose con acidità: «Devo rinunciare al tuo gentile sforzo di essere d'aiuto... Il plastico, e questo voglio che sia ben chiaro, è stato fatto per rappresentare un'idea generale, non per indicare le dimensioni effettive delle case e cose simili... In ogni caso ho ricevuto le indicazioni definitive degli spazi solo a metà di maggio [1926]... e davvero credi che avrei potuto progettare dei locali senza luce e aria?... Sembra che tu concepisca un piano soltanto nel vecchio senso, come una quantità di particelle edificabili separatamente... Ritengo necessario aprire al Weissenhof un nuovo corso. Io credo che la nuova abitazione deve estendere il suo effetto al di là delle sue quattro mura»<sup>8</sup>.

Quest'ultima notazione sembra un'espressione consapevole dell'atteggiamento di Mies nei confronti dell'estensione nello spazio che abbiamo riscontrato nei suoi progetti per le ville di campagna in calcestrutto e in mattoni del 1923 e del 1924. Ciononostante, la sua speranza di realizzare almeno in parte tali obiettivi a Stoccarda venne frustrata, quando la città decise che la sua situazione finanziaria non era in grado di far fronte al progetto di Mies: le case dell'esposizione, una volta terminate, sarebbero state vendute a proprietari privati e si sarebbero costruite proprio nel loro mezzo grandi arterie per il traffico privato. Così le «particelle separate» sarebbero diventate la regola.

Anche se il quartiere fu aperto al pubblico il 23 luglio 1927, e cioè con un anno di ritardo rispetto al programma originale (il progetto fu revocato in blocco per un certo periodo all'inizio del 1926), è sorprendente che venisse pronto persino a quella data. Alle continue battaglie di Mies con i funzionari locali, con gli organizzatori dell'esposizione, e con il suo stesso presunto gruppo, per non parlare della legione di nemici dichiarati, si deve aggiungere la sua personale tendenza a procrastinare. Mia Segger, assistente di Werner Graeff nel settore stampa del Weissenhof, lo definiva «spaventosamente lento»<sup>10</sup> e ricordava che impiegò giorni per scrivere una brevissima introduzione al catalogo della mostra. Ad esempio non contattò Le Corbusier per invitarlo a partecipare all'esposizione fino al 5 ottobre 1926<sup>11</sup> e, nel febbraio seguente, Max Taut, fratello di Bruno—entrambi



82. *Veduta aerea dell'intervento residenziale al Weissenhof*

fra i progettisti del Weissenhof—scriveva a Döcker: «Mio fratello e io siamo scandalizzati perché la questione di Stoccarda non procede alla velocità a cui dovrebbe. Troviamo inammissibile che i nostri colleghi siano così indietro nel lavoro... Non c'è modo di farli muovere, di spingere la città di Stoccarda a prendere qualche decisione sulla direzione che intende prendere?»<sup>12</sup>.

La costruzione vera e propria iniziò seriamente solo un mese più tardi, in marzo. Essa procedette rapidamente, in alcuni casi fin troppo rapidamente, come attesta una serie di errori tecnici e costruttivi che si manifestarono in seguito. Inoltre l'elenco degli architetti cambiò più volte prima di giungere al gruppo definitivo costituito da sedici partecipanti che rappresentavano cinque paesi: Mies, Gropius, Scharoun, Döcker, Behrens, Poelzig, Hilberseimer, Schneck, Adolf Rading e i due Taut, tutti tedeschi; Oud e Stam, dall'Olanda, Frank dall'Austria; Le Corbusier dalla Francia e Victor Bourgeois dal Belgio. Le folle immense che visitarono regolarmente la mostra quell'estate e all'inizio d'autunno (rendendo necessario un prolungamento dal 9 al 31 ottobre) erano spinte in una certa misura dall'acceso e famoso dibattito che il progetto aveva suscitato, un dibattito che resta aperto ancora oggi.

Nessuno può confutare l'impatto storico dell'esposizione<sup>13</sup>. Le ventuno costruzioni separate, che comprendevano sessanta abitazioni, apparivano sorprendentemente unitarie nelle loro facciate rettilinee e pulite, prive di articolazioni e di un bianco splendente, nei tetti piani e nei balconi che imitavano i parapetti delle navi. Evidentemente le varie correnti architettoniche si erano fuse nella realtà di un unico International Style—il nome che più tardi contrassegnò l'architettura moderna nel suo complesso. Qui al Weissenhof si era verificata la piena realizzazione collettiva della nuova architettura in accordo con la politica progressista, la realizzazione più vicina al coraggioso nuovo



83. Mies e Le Corbusier, Stoccarda, 1926

mondo che il modernismo aveva sognato fin dai tempi della guerra. Il piano originale di Mies, sebbene alterato e snaturato, era ancora percepibile negli archi aggraziati con i quali le case seguivano le strade irregolari in curva, e nel leggero elevarsi del complesso verso un'altura dominata dal suo blocco ad appartamenti a tre piani, quanto restava della sua precedente *Stadtkrone*. A conclusione dei margini del suo piano del 1925 c'erano ora a sud due case di Le Corbusier (fatte in collaborazione con il cugino Pierre Jeanneret), e a nord la casa ad appartamenti per dodici famiglie di Peter Behrens. Le due case di Gropius erano a pochi metri di distanza da quelle di Le Corbusier. Il vecchio atelier di Neubabelsberg si ritrovava qui e la Nuova Architettura trovava la sua espressione collettiva più importante, nel 1927, sui declivi della collina di Killesberg.

Oltre alle sicure proporzioni della facciata e ai vantaggi derivanti dalla scala e dalla localizzazione all'interno del quartiere, l'edificio ad appartamenti di Mies era degno di nota per l'uso che egli fece della struttura al servizio dello spazio. Questa era la prima volta che Mies realizzava una struttura a scheletro d'acciaio, un sistema che non soltanto dava luogo a muri notevolmente più leggeri e a superfici più ampie per le finestre ma che, cosa ancor più significativa, consentiva di lasciare

84. Gustav Stotz, Le Corbusier e Mies, Stoccarda, 1926 (Collezione privata)

85. "Villaggio arabo", fotografia truccata dell'intervento residenziale al Weissenhof, 1934 (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

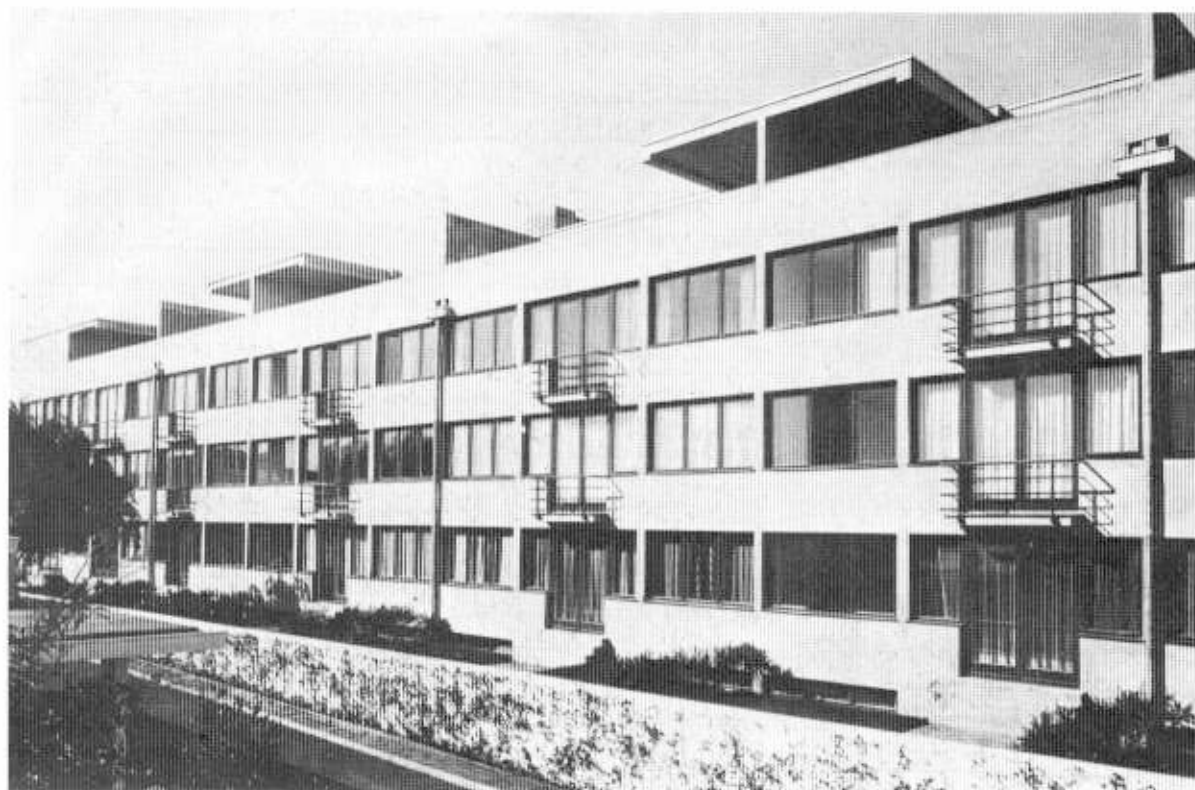


gli interni liberi da muri portanti. Conseguentemente la dimensione, la forma e la disposizione dei locali erano definite da divisori mobili secondo i desideri di chi vi abitava. Il concetto di spazio libero e flessibile, che Mies aveva proposto fin dall'Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse e che Behrens aveva motivato nella sua dichiarazione del 1912 (vedi p. 117), alla fine venne realizzato nell'opera di Mies a Stoccarda.

Eppure, a confronto con le sue opere successive o con le case di Le Corbusier per la stessa esposizione, gli appartamenti di Mies al Weissenhof costituivano un tentativo un po' più cauto. Non soltanto l'area principale del soggiorno-sala da pranzo della casa unifamiliare di Le Corbusier era quasi completamente libera in pianta e lo spazio fluiva liberamente attorno a un camino centrale, ma anche era libera in senso verticale, cioè aveva l'altezza di due piani, interrotta soltanto dalla soletta del boudoir che aggettava e dominava il locale sottostante. Di tutti i progetti del Weissenhof questo presentava lo spazio interno visivamente più affascinante.

Sergius Ruegenberg riferisce che Mies restò molto impressionato dal progetto di Le Corbusier e dalla personalità del grande svizzero, che egli incontrò per la seconda volta nella sua vita a Stoccarda nel novembre del 1926, in un'occasione assai più importante per entrambi che non l'incontro casuale avvenuto nel 1910 sulla soglia dello studio di Peter Behrens a Neubabelsberg<sup>14</sup>. Non possediamo testimonianze dirette delle loro conversazioni all'esposizione del Werkbund, ma possiamo presumere che i dubbi crescenti di Mies sulle virtù del puro funzionalismo fossero accentuati dal suo contatto con un architetto che fin dal 1923, l'anno in cui pubblicava *Vers une architecture*, aveva affermato con chiarezza che il funzionalismo era il campo di competenza dell'ingegnere e che compito dell'architetto era sì di rispettare tale competenza, ma anche di innalzare i suoi sforzi personali al di sopra di questa, al livello dell'arte.

86. Casa ad appartamenti, Weissenhof, 1927



La prefazione di Mies al catalogo della Weissenhofsiedlung è quasi una parafrasi di Le Corbusier: «Il problema della casa d'abitazione moderna è un problema architettonico [baukünstlerisches], con tutto il dovuto rispetto per gli aspetti tecnici ed economici. È un problema complesso, quindi da risolvere con energia creativa, non soltanto coi calcoli e l'organizzazione. Basandomi su questa convinzione e nonostante i luoghi comuni quali la 'razionalizzazione' e la 'standardizzazione', avevo l'imperativo categorico di mantenere l'atmosfera a Stoccarda sgombra da punti di vista unilaterali e dogmatici».

Mies espresse le sue intenzioni in modo ancora più esplicito in una dichiarazione scritta per un numero speciale di *Die Form* del 1927, dove il «problema» che egli aveva precedentemente definito «architettonico», ora lo definiva «spirituale» (*geistig*)<sup>15</sup>. Non è facile riconciliare tale visione con quanto abbiamo detto sull'enfasi che la *Neue Sachlichkeit* attribuiva al fatto, a meno che il fatto, come la forma, dovesse essere considerato una realtà di necessità dipendente e derivante da una verità superiore all'apparenza esteriore. E questo è quanto Mies sembra affermare, di nuovo nel 1927: «I capi del movimento moderno devono riconoscere e accettare le forze spirituali e le forze materiali del nostro tempo, traendo senza pregiudizi le conclusioni che necessariamente ne conseguono. Infatti soltanto quando l'architettura deriva dalle forze materiali di un'epoca, essa può dar corpo alle sue decisioni spirituali»<sup>16</sup>.

Mies afferma qui l'importanza dello spirito in architettura, un fattore che raramente aveva sottolineato nei suoi scritti. Sempre più egli lo avrebbe fatto verso il 1930, il che ci porta a ricordare ancora una volta il suo crescente debito verso san Tommaso e altri filosofi cattolici. La distanza fra lui e i funzionalisti aumentava progressivamente. Se si considera che l'efficienza funzionale della Nuova Architettura era uno degli obiettivi a Stoccarda, è difficile giustificare la sbalorditiva rapidità con cui la maggior parte delle case si deteriorarono, nel breve giro di un anno o due. In conclusione il Weissenhof non fu tanto il trionfo della *Sachlichkeit* e del funzionalismo quanto dell'*immagine*—o, nei termini di Mies, dello spirito—della modernità.

Nel frattempo, l'esperienza di Mies al Weissenhof includeva molto più del piano di un quartiere e del progetto di un edificio. Non sappiamo con sicurezza quando egli incontrò Lilly Reich per la prima volta. Fin dal 1925 la Reich era in corrispondenza con lui da Francoforte, e le sue lettere, pur avendo un tono più professionale che personale, indicavano una solida conoscenza<sup>17</sup>. Prima del 1923 Lilly aveva vissuto a Berlino, dove era nata nel 1885, e dove forse lo conobbe nell'atmosfera incandescente del dopoguerra. Mancando ogni testimonianza di ciò, dobbiamo presumere che la loro relazione avesse inizio alla metà degli anni Venti, sulla base di un comune impegno nell'ambito del Werkbund. La Reich aveva fatto parte dell'organizzazione per almeno un decennio e, negli anni precedenti la prima guerra mondiale, aveva lavorato presso Josef Hoffmann nei Wiener Werkstätte. La fama e la posizione ormai raggiunta come disegnatrice di tessuti e di abiti femminili le avevano procurato l'incarico di organizzare una mostra di moda del Werkbund da tenersi a Berlino nel 1915. A quell'epoca aveva trent'anni, un anno più di Mies.

Lilly Reich occupò una posizione singolare nella vita e nella carriera di Mies. Fu infatti l'unica donna con la quale egli ebbe un rapporto professionale stretto, persino dipendente. Il fatto che poi fosse anche la sua amante non bastava a definirla unica. Ma la durata e il carattere della sua relazione con Mies, questo sì. Fu la compagna costante di Mies dal 1925-26 circa fino a quando egli emigrò negli Stati Uniti nel 1938 e la ospitò per un breve periodo a Chicago nel 1939. Da allora continuò a prendersi cura dell'ufficio che egli aveva lasciato a Berlino, tenendolo in vita durante la seconda guerra mondiale e persino oltre, fino all'anno della sua morte, avvenuta nel 1947. Mia Seeger, che era abbastanza intima per conoscere la situazione e abbastanza attendibile per essere creduta, riferiva che Mies e la Reich dividevano un piccolo appartamento a Stoccarda durante la preparazione

del Weissenhof, nel quale erano entrambi impegnati dal punto di vista professionale. Durante tutta la vita di Mies che seguì alla rottura del suo matrimonio, la Reich fu l'unica donna, con l'eccezione delle figlie, con cui egli visse sotto lo stesso tetto. Persino quando egli riprese a vivere stabilmente a Berlino, la Reich si prese lì uno studio-abitazione, per cui vivevano separatamente.

La fama di Mies di avere una propensione per le belle donne difficilmente poteva essere confermata dalla sua relazione con Lilly Reich. Insignificante da un punto di vista fisico, essa poteva apparire addirittura ordinaria, se non fosse stato per la grande cura che aveva del proprio aspetto, come ci si poteva aspettare da una sarta di alta moda. Ciononostante, nei circoli liberali della Germania di Weimar, dove era un luogo comune la predilezione per la donna poco femminile, la Reich sdegnava puntigliosamente ogni e qualsiasi traccia di trine e falpalà. Quando le figlie di Mies venivano da Zuoz a Berlino per passare un po' di tempo con lui, la Reich era pronta ad esprimere la sua disapprovazione per la modesta semplicità con la quale Ada le aveva vestite. Venivano subito trascinate da Braun's e lì vestite a nuovo, con grande rigore e con grande spesa, secondo le preferenze della Reich e con l'approvazione di Mies—e con quanto restava del denaro della famiglia di Ada. Le ragazze non dovevano apprezzare tali cure. Tutte e tre detestavano cordialmente la Reich, trovandola fredda e dura persino per i criteri antiromantici del tempo e del mondo di Mies.

Ma questo non le importava. Le importava la correttezza. Era una professionista consumata, perfetta, intelligente, disciplinata, dotata di una sensibilità altrettanto viva di quella di Mies. Si inchinava alla sua autorità—e solo sotto questo aspetto giocava il ruolo tradizionale della donna europea—lasciando a lui le concezioni di più vasta portata, mentre lei si occupava di perfezionarle e di curarne i particolari, in modo coercitivo, persino nella sua vita privata.

La serietà professionale della Reich, trasformata dall'amore in premura personale, alla fine lo indusse ad abbandonarla. In tutta la sua vita Mies non amò niente più devotamente della sua indipendenza, e quando emigrò negli Stati Uniti la estromise dalla sua vita. Lei ne soffrì molto e si può affermare che Mies non trovò un collaboratore in grado di completare il suo talento creativo con la stessa efficacia della Reich.

Tuttavia negli anni della loro intimità la naturale inclinazione di Mies verso l'eleganza e la raffinatezza dello stile si perfezionarono, e nella sua opera al tempo del Weissenhof e degli anni successivi, la sua dimostrata autorevolezza sui fondamenti dell'architettura venne amplificata da una crescente attenzione agli arredi dei suoi interni.

L'incarico principale della Reich al Weissenhof fu l'organizzazione e l'allestimento di un'esposizione degli articoli di arredamento e degli accessori più recenti, che si tenne alla Gewerbehalle dello Stadtgarten nel centro di Stoccarda. In accordo con lei, Mies riconobbe e reagì a una condizione che il Weissenhof nel suo complesso aveva reso evidente: nella grande spinta verso il moderno, l'architettura aveva lasciato indietro la progettazione di mobili. Gli sforzi pionieristici in quest'arte, condotti da Frank Lloyd Wright e Charles Mackintosh nel primo decennio del secolo e da Gerrit Rietveld del gruppo de Stijl nel secondo decennio, erano avanzati in modo significativo soltanto fino al 1925 grazie ai progetti del Bauhaus. In quell'anno Marcel Breuer, ispirandosi al manubrio della nuova bicicletta con la quale girava per Dessau (dove si era trasferito il Bauhaus), ideò la prima sedia in acciaio tubolare, che chiamò Wassily, in omaggio al famoso collega del Bauhaus, Kandinsky, che aveva espresso la sua ammirazione per questa sedia. La Wassily fu una pietra miliare, non soltanto un'astrazione riduzionista, radicale ed efficace, della tradizionale sedia imbottita a quattro gambe, ma anche una sedia che raggiungeva il suo aspetto moderno e smaterializzato aderendo alla geometria cubica che i *Baubäusler*, alla metà degli anni Venti, applicavano collettivamente. Di più, e forse più importante, egli utilizzava un materiale, l'acciaio, cromato e scintillante, che ben esprimeva la nuova tecnologia della macchina e l'estetica della standardizzazione, così care all'avanguardia.

DURANTE  
L'ORGANIZZAZIONE  
DELLA  
WEISSENHOF SEQUENZA

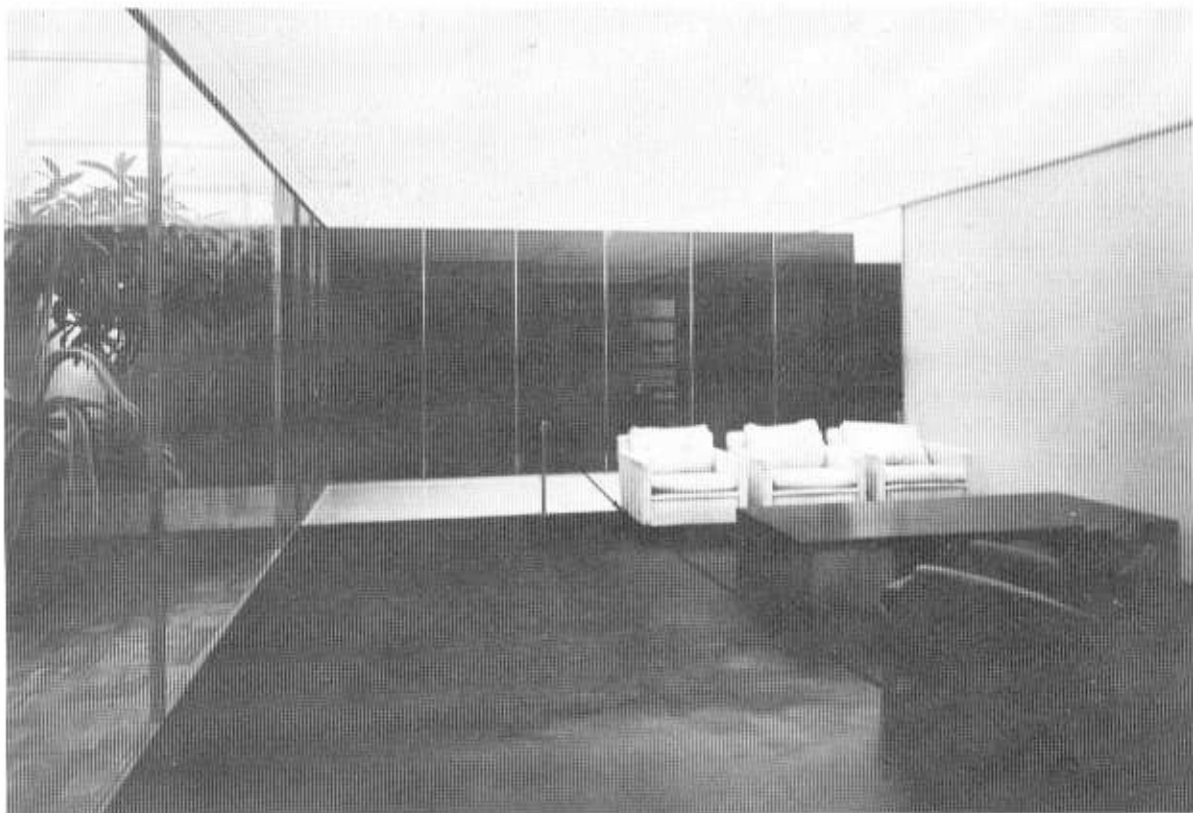




87. Sedia MR, 1927 Hube Henry,  
Hedrich-Blessing

Ma restava da compiere ancora un passo oltre la Wassily: la sedia a sbalzo, il cui sedile sarebbe rimasto sospeso sull'anello continuo della struttura tubolare: una forma simbolicamente senza peso per un'epoca che era ormai sfuggita alla legge della gravità. Nel 1926 l'olandese Mart Stam, uno degli architetti invitati a Stoccarda, produsse quella che abitualmente viene considerata la prima sedia moderna a sbalzo, un oggetto rigido, un po' sgraziato, fatto di tubi e guarnizioni per il gas, ma pienamente intonato allo stile semplificato dell'avanguardia. Egli ne presentò una versione più elaborata nella sua casa alla Weissenhofsiedlung. A sua volta, Mies presentò una sedia analoga nella sua casa a Stoccarda<sup>18</sup>. Esempi, con e senza braccioli, erano esposti in molti locali del suo blocco ad appartamenti. Egli ben sapeva che il suo progetto era posteriore a quello di Stam, anzi presumiamo che Mies prese l'idea da lui, quando Stam la discusse in un incontro a Stoccarda nel novembre del 1926. Sebbene Mies conoscesse assai poco il processo di produzione dell'acciaio tubolare, portò a termine il suo progetto riducendo al minimo la sua abituale flemma, ma con l'accuratezza che gli era propria. Infatti la sua sedia, a differenza di quella di Stam, dimostrò di essere non soltanto robusta—tanto da guadagnargli un brevetto nell'agosto del 1927—ma anche decisamente superiore nella sicurezza formale.

Nota sul mercato come Sedia MR, è una dimostrazione altrettanto caratteristica ed efficace delle doti naturali di Mies, quanto lo è la sua architettura migliore. La differenziazione fra struttura in metallo e sedile e schienale in cuoio, è classicamente rigorosa, la chiara relazione fra linee curve e rette è un modello di movimento nello spazio fluido eppur disciplinato. Di fatto la sedia è notevole più per la sua perfezione geometrica che per la sua praticità, dal momento che nella forma originale aveva la nota tendenza, poi corretta, di sospingere in avanti chi stava seduto quando si alzava. Questo ci fa ricordare che Mies progettò altri mobili per il Weissenhof più ispirati a criteri artistici che non a teorie macchiniste: fra i più notevoli, alcuni tavoli in legno di tipo chiamato Parsons ricoperti di ricche impiallaccature, altrettanto riduttivi, nella forma della Sedia MR, ma improntati più



88. *La Stanza di Vetro, Stoccarda, 1927 (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)*

alla sensibilità per il materiale che alla fiducia nel progresso tecnologico degli anni Venti. Qui si sente un rinnovato debito nei confronti della tradizione artigianale che egli aveva appreso nel cortile dove suo padre lavorava le pietre.

Questo non vuol significare che Mies abbandonò i suoi sforzi di raggiungere un'armonia pregnante fra forme e materiali moderni. Ampie prove di ciò emergono luminosamente dalla sua Stanza di Vetro a Stoccarda, un'opera che prefigura, persino più del suo blocco ad appartamenti al Weissenhof, la fase pienamente matura della sua architettura europea della fine degli anni Venti.

L'esposizione dell'industria e dell'artigianato allo Stadtgarten di Stoccarda, dove Lilly Reich organizzò la sua mostra di mobili, arredi ed accessori, comprendeva uno spazio che Mies suddivise in tre aree, i cui scarni arredi ne definivano la funzione abitativa: soggiorno, sala da pranzo, studio. Queste tre suddivisioni spaziali erano unificate in un unico grande spazio fluido, articolato da pareti di vetro, fisse ed isolate—la ricerca di Mies più notevole fino a quel momento: la pianta dinamica nello spazio che aveva già proposto nella Villa di Campagna in Mattoni del 1924. Una parete aveva la stessa funzione di un muro perimetrale, offrendo la veduta di un ipotetico esterno o almeno di un giardino d'inverno. Il soffitto era costituito soltanto da una serie di strisce di tessuto che lasciavano filtrare la luce dall'esterno, unica fonte di illuminazione. I pavimenti rivestiti di linoleum erano suddivisi in zone di diverso colore: bianco, grigio e rosso, colori che più o meno, ma non completamente, corrispondevano ad altrettante «stanze», in modo che le «zone di transizione» che ne risultavano rafforzavano l'effetto di fluidità dello spazio. Il vetro era anch'esso diversificato nel colore e nella struttura (grigio topo, verde oliva, lavorato) nonché nel grado di luminosità che andava dalla completa trasparenza all'opacità lattiginosa. Il visitatore entrava nell'atrio perpendicolarmente alla sua lunghezza. Qui poteva vedere sulla sua destra, al di là della parete di vetro dell'unica area chiusa

1927 per  
Rodolfo  
Benzoni

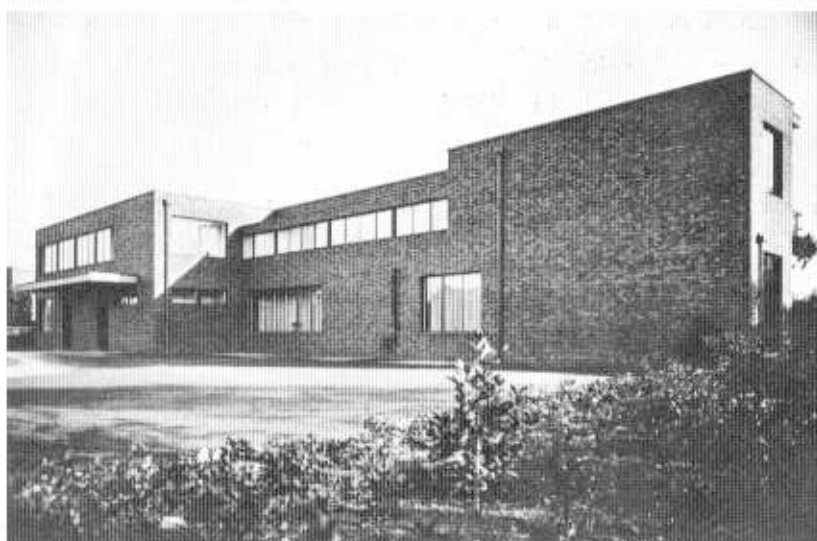
del complesso, una scultura di un torso di donna del defunto amico di Mies, Wilhelm Lehmbruck; poi, voltandosi alla sua sinistra, era invitato a seguire lo spazio in curva che concludeva il muro dell'atrio in un movimento che ricordava la dinamica spaziale di Frank Lloyd Wright, fino all'area di soggiorno, e da lì a fare un giro completo della Stanza di Vetro. Si usciva da un altro vestibolo esattamente dalla parte opposta all'entrata.

In quanto locale da esposizione la Stanza di Vetro era più un'astrazione di uno spazio abitabile che un esempio concreto. Esso non era pratico sotto nessun aspetto, ma era soltanto una prestigiosa pubblicità delle industrie vetrarie tedesche che lo avevano commissionato. In quel senso, tuttavia, esso era altrettanto irresistibile dal punto di vista visivo quanto era importante dal punto di vista teorico nella sua unificazione dei due modi allora in uso di trattare l'architettura del vetro: il romanticismo espressionista e l'elementarismo costruttivista, con la caratteristica prerogativa propria di Mies di innalzare il fatto materiale ad una verità estetica immateriale.

Durante l'estate del 1927 Mies lasciò il suo appartamento a Stoccarda per fare stabilmente ritorno a Berlino, dove fissò il suo domicilio e la sede della sua attività. Man mano che dilagava il successo internazionale del Weissenhof, cresceva anche la reputazione personale di Mies nei suoi vari aspetti: come progettista, come urbanista, come organizzatore, come teorico, e soprattutto come uno dei più grandi architetti della sua generazione.

Questi furono gli anni più inebrianti del periodo weimariano, eppure proprio mentre cresceva con vigore lo spirito di avanguardia, crescevano anche i segni di un'inversione di tendenza. Li abbiamo già incontrati nelle critiche etnocentriche che Paul Bonatz avanzava nei confronti del «sobborgo di Gerusalemme» fatto da Mies al Weissenhof. Le forze del nazionalismo di destra, ostacolate dal successo della politica pragmatica del cancelliere Stresemann, non si riconciliarono mai con lui, né lo perdonarono o dimenticarono. Il desiderio di vendetta per Versailles era il tarlo che rodeva lo spirito tedesco, che aspettava di essere risvegliato dalle avversità più che dalla buona sorte nazionale. Nel 1925 Adolf Hitler pubblicava il primo volume di *Mein Kampf* e riorganizzava il partito nazista che, due anni prima, era uscito discredito dal fallimento del *Putsch* di Monaco. Questa rinascita, proprio all'inizio della prosperità weimariana, fu accompagnata anche da una reazione all'interno della professione di architetto. Paul Schultze-Naumburg, che negli anni precedenti la prima guerra mondiale era stato un architetto progressista, alla fine degli anni Venti era alla guida di una crociata contro la Nuova Architettura, sostenendo dapprima che si trattava di una strada impraticabile per l'edilizia, ma più tardi, con violenza crescente, associandola a una «cultura non tedesca» e rintracciando le sue radici nello spregevole suolo del bolscevismo. Schultze-Naumburg aveva i suoi alleati, compreso Konrad Nonn, che attaccò il Bauhaus sulle pagine della sua rivista, il *Zentralblatt der Bauverwaltung*, e Emil Högge della *Hochschule* di Dresda, che aveva pubblicato accuse altrettanto pesanti sul Ring<sup>19</sup>.

Alla fine, nonostante la sua alleanza con la politica socialdemocratica maggioritaria della fine degli anni Venti, la Nuova Architettura costruì meno di quanto aveva sperato. L'elenco dei progetti non realizzati di Mies ne è una conferma. Quando fu inaugurata l'esposizione del Werkbund, Mies aveva quarantun anni, con alle spalle una carriera professionale lunga esattamente due decenni, ma aveva visto realizzati soltanto quattordici dei suoi progetti architettonici, di cui soltanto sei—Casa Wolf, il monumento Luxemburg-Liebknecht, gli appartamenti sulla Afrikanischestrasse, la versione riveduta del piano per il Weissenhof, il blocco ad appartamenti e la Stanza di Vetro—furono eseguiti nello stile della Nuova Architettura. Uno degli aspetti più sorprendenti del movimento fu che esso avanzò, per quanto modificato, alla conquista del mondo dopo la seconda guerra mondiale, vent'anni dopo che era stato schiacciato dai nazisti in Germania e messo in discussione in tutto il resto del mondo.



89. Facciata su strada della Casa di Hermann Lange, Krefeld, 1927-30 (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

Alla fine degli anni Venti, Mies si comportava come se non potesse o non volesse aspettarsi un'architettura sociale. Egli non fu mai un utopista convinto, e più tardi la sua rinnovata devozione all'arte lo portò ad accentuare, nella sua opera, l'importanza dei materiali. Sicuramente si evidenzia qui l'influenza di Lilly Reich. Per la mostra della moda, l'Exposition de la mode, che si tenne alla Funkturmhalle di Berlino nel settembre del 1927, Mies e la Reich progettarono insieme il Caffè di Seta e Velluto, uno spazio unitario all'interno della mostra, dove i visitatori potevano riposarsi prendendo un caffè seduti sulle sedie MR di Mies, a tavoli anch'essi originalmente concepiti per il Weissenhof, circondati da grandi drappaggi appesi con elegante semplicità a sottili aste metalliche. I divisori che così si venivano a formare si incurvavano con grazia l'uno dopo l'altro, un'ulteriore dimostrazione della crescente maturità della concezione miesiana di una infinita fluidità spaziale. I materiali stessi giocavano un ruolo altrettanto importante nell'effetto d'insieme: tappezzerie in velluto nero, arancione e rosso o in seta nera e giallo limone, rispecchiavano l'eccezionale talento della Reich nel trattare i tessuti come anche il suo vivo, ricco senso del colore. E fu proprio la seta che portò Mies al successivo incarico importante.

Vi sono resoconti contrastanti sulle origini dei suoi rapporti con Josef Esters e Hermann Lange, i consiglieri delegati della Verseidag, lo stabilimento per la produzione della seta della città renana di Krefeld. Una fonte ipotizza che a stabilire il contatto fu Lilly Reich, ma altre si riferiscono a contatti precedenti, intercorsi tra i Lange, che erano appassionati collezionisti d'arte, e il gruppo di modernisti presenti a Berlino, oppure fra il Museo di Krefeld e Peter Behrens o i funzionari del museo nelle vicinanze di Duisburg, dove Mies aveva tenuto una mostra nel 1925<sup>20</sup>.

L'incarico produsse risultati più consistenti della maggior parte degli sforzi di Mies negli anni Venti: due edifici realizzati, apertamente legati l'uno all'altro. Entrambi sono la conseguenza naturale di Casa Wolf: si tratta cioè di una composizione asimmetrica di volumi cubici collegati, i cui muri lisci, conclusi da cornicioni estremamente sottili, sono nettamente incisi da grandi finestre o da nastri di finestre. Nonostante la loro grande modernità formale, questa descrizione chiarisce a sufficienza quanto essi siano ancora debitori di Schinkel. Inoltre, come nella Casa Wolf, la loro impeccabile esecuzione in mattoni provoca un effetto straordinario, e nel contempo offre un'ulteriore testimonianza del rispetto costante di Mies per la tradizione artigianale. Se le case Esters e Lange fossero state rivestite di stucco, una rifinitura apparentemente aggiornata dell'International Style usata al Weissenhof, avrebbero perso molto della monumentalità che i solidi muri in mattoni conferiva loro. Così l'impressione che esse suscitano, elevandosi fianco a fianco sull'ampio viale bordato



90. Facciata su strada della Casa di Josef Esters, Krefeld, 1927-30 (Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

di alberi della Wilhelmshofallee di Krefeld, nella zona aristocratica della città, è un'impressione di austerità. Questo è particolarmente vero per l'erta facciata di Casa Esters, nonostante il sicuro proporzionamento delle finestre e la leggera massa dell'ala di nord-est con il suo tetto aggettante all'altezza del primo piano, che si estende dall'entrata di servizio a quella principale. Il fronte di Casa Lange è per così dire un duplicato di quello di Casa Esters, ad eccezione dell'arretramento nel mezzo del secondo piano che crea un'impressione più efficace della suddivisione in tre parti.

× Ma è sul lato del giardino, quindi dalla parte opposta alle facciate, che tutte e due le case diventano sorprendentemente animate. Qui Mies ha inciso le finestre a spigolo vivo nel duro mattone. Dall'interno, queste aperture offrono ampie e spettacolari visuali delle tenute a parco che si estendono a sud. Ancora, se i prospetti posteriori salvaguardano entrambe le costruzioni da una certa freddezza formale, l'esame degli schizzi preliminari, due prospettive a pastello di Casa Esters, suggerisce che quell'edificio sarebbe stato ancora più interessante, se Mies avesse insistito nella sua concezione basata su pareti continue quasi completamente vetrate sul giardino invece di tenere le finestre separate, e se avesse conservato i volumi a incastro di varie altezze verso nord, che danno risalto sia alla pianta che all'alzato. Questi disegni richiamano l'audace trattamento delle masse della Villa di Campagna in Mattoni nonché le potenzialità del vetro come elemento immateriale, che erano stati proposti nella Stanza di Vetro a Stoccarda. In questa fase preliminare d'elaborazione in pianta di Casa Esters, Mies concepiva uno spazio fluido, non suddiviso in cellule, che di nuovo richiamava quelle precedenti proposte. Quando le case furono terminate, queste invenzioni anticonformistiche furono abbandonate o addirittura bandite, come deduciamo dal ricordo dello stesso Mies: «Avrei voluto che questa casa fosse molto più vetrata», diceva, «ma al cliente non piaceva. Ho avuto grandi difficoltà»<sup>21</sup>.

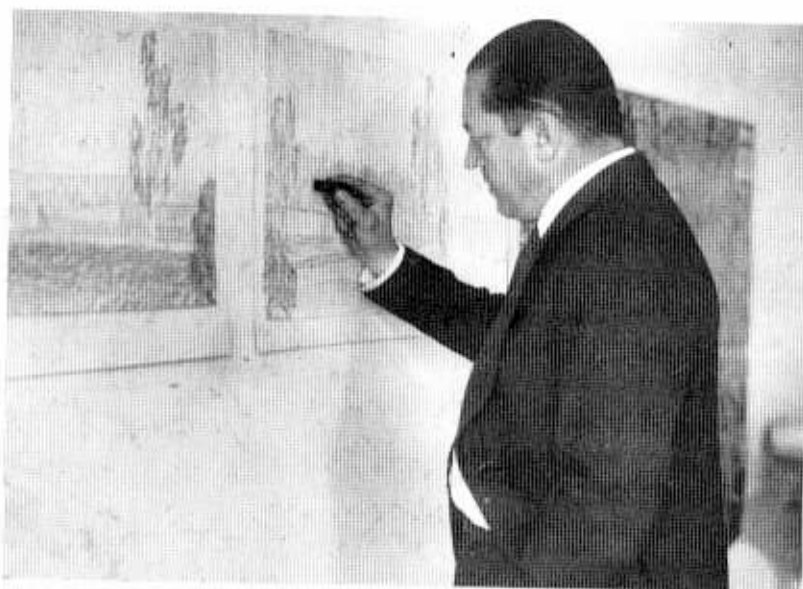


91. Veduta di Casa Esters dal giardino (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

Nel 1928 e nel 1929 Mies produsse quattro progetti urbani di vasto respiro. Noti come l'Edificio Adam, la Banca di Stoccarda, il secondo Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse, e il progetto per l'Alexanderplatz, essi hanno attirato un'attenzione relativamente scarsa fra gli studiosi, probabilmente a causa della maggiore perfezione di alcuni progetti di case di abitazione da lui eseguiti più o meno nello stesso periodo. In verità i quattro lavori, che non furono mai realizzati, non sono fra i suoi tentativi più interessanti e più originali; ciononostante, essi sono importanti, all'interno di questa analisi, soprattutto per le loro implicazioni rispetto al successivo periodo americano.

Dal 1923 Mies si era occupato principalmente di lavori a scala ridotta nei quali cercava di esplorare il dinamismo dello spazio, spezzando le barriere fra esterno e interno e mettendo più strettamente in relazione gli spazi interni fra di loro. Il vetro e la parete libera divennero i suoi strumenti primari per raggiungere tali obiettivi; per di più tali elementi, in case a uno o due piani, favorivano un trattamento delle masse che si espandeva nell'ambiente circostante, mentre nei grandi edifici multipiano questo processo progettuale soggettivo era di più difficile attuazione. Già al tempo del primo Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse egli aveva proposto una parete di vetro che riduceva al minimo la distinzione fra interno ed esterno, ma la sovrapposizione di piani richiedeva una pianta regolare basata su una ossatura portante. Nel successivo Grattacielo di Vetro sembra che l'ossatura abbia subito alcuni compromessi quanto a chiarezza e razionalità, in larga misura a causa della pianta irregolare, e da allora Mies decise di imporre un maggiore rigoroso ordine oggettivo più che soggettivo ai suoi edifici multipiano.

L'ordine oggettivo sarebbe alla fine prevalso in tutta l'architettura di Mies negli Stati Uniti. In verità il gioco fra ordine soggettivo e oggettivo avrebbe assunto il carattere di un sostanziale dissidio nelle sue opere degli anni Trenta. Questa dicotomia, come molti altri fattori germinali nel-



92. Mies al lavoro su un disegno di Casa Esters (Collezione privata)

L'architettura moderna di Mies, aveva la sua origine nei cinque grandi progetti dell'inizio degli anni Venti. Come la pianta libera della Stanza di Vetro derivava dalla Villa di Campagna in Mattoni, la disciplinata regolarità dei quattro progetti del 1928-29 era un'evoluzione dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo.

Non sappiamo con certezza quale dei quattro progetti Mies elaborò per primo. L'Edificio Adam, una proposta per un grande magazzino nel centro di Berlino alla quale stava già lavorando all'inizio del 1928, e la Banca di Stoccarda, un progetto di concorso dello stesso anno, sono i più caratterizzati del gruppo, almeno da un punto di vista strutturale. In entrambi i casi si tratta di un prisma isolato presumibilmente a ossatura metallica, con solette a sbalzo, montanti a filo con un rivestimento in vetro ininterrotto e finestre al pianterreno arretrate rispetto ai pilastri. In questi due progetti Mies usava per la prima volta il *curtain wall* per rivestire un prisma rettangolare, la più chiara anticipazione negli anni Venti dei suoi grattacieli americani. «Né muro né finestra ma qualcos'altro ancora, del tutto nuovo», diceva Curt Gravenkamp dell'Edificio Adam. «Esso raggiunge le massime possibilità di un materiale, il vetro, ormai vecchio di millenni... L'architettura moderna sposa l'edificio al paesaggio, lega l'interno allo spazio della strada»<sup>22</sup>.

Così, in un progetto per un edificio commerciale a scheletro metallico, Mies raggiungeva in parte lo stesso effetto che aveva ottenuto nella più libera progettazione delle sue ville a sviluppo orizzontale. Tuttavia la struttura modulare della composizione multipiano gli suggeriva un carattere molto più neutrale e generalizzato. È proprio come «dissolveva» il muro nell'Edificio Adam e nella Banca di Stoccarda, allo stesso modo spingeva più lontano il suo concetto prediletto di spazio «universale», flessibile dal punto di vista funzionale: «L'eccezionale variabilità di usi al quale sarà sottoposto il vostro edificio», egli scrisse alla Compagnia Adam a Berlino, «richiede la massima quantità di spazi liberi a tutti i piani»<sup>22</sup>. La Banca di Stoccarda era molto probabilmente trattata in modo simile, come deduciamo dal fotomontaggio successivamente fatto da Mies che reca l'insegna dei grandi magazzini Brenninkmeyer.

Mies fu ulteriormente spinto a proseguire in quest'architettura dell'astrazione da due concorsi la cui natura era sostanzialmente di tipo teorico. Uno era il concorso preliminare del 1928 per l'Alexanderplatz, un'iniziativa che intendeva stimolare le idee dei partecipanti, senza promettere loro alcun incarico edilizio finale. Ciononostante Mies procedette come se stesse progettando anche le condizioni reali dell'intervento, e non soltanto un progetto che potesse soddisfarle, anche se tali

condizioni erano già state stabilite dall'ente promotore, l'Ente del Traffico di Berlino, in risposta all'urgente necessità di ristrutturare uno dei nodi di traffico della city fra i più vasti, più intensi e vivaci. Il bando affermava che l'Alexanderplatz non era la piazza di un villaggio basata sulla sistemazione degli edifici, ma la piazza di una metropoli necessariamente organizzata e idealmente plasmata per far fronte al forte traffico moderno.

Mies era uno fra i sei architetti indipendenti e gruppi invitati al concorso. Il suo progetto si piazzò ultimo. La giuria affermava che esso ignorava quasi completamente i requisiti del concorso e appariva, senza sorpresa di nessuno, di gran lunga troppo costoso per poter essere realizzato.

Di fatto il progetto vincitore spiccava per il modo in cui i fratelli Luckhardt e Anker avevano scolpito un complesso di edifici che ben si adattavano agli schemi predominanti del traffico, piuttosto che viceversa. Il progetto di Mies era altrettanto notevole per la quasi totale indipendenza dei due elementi componenti: un gruppo di edifici squadrati, disposti in modo asimmetrico e dominati da un edificio alto diciassette piani, si affacciava sul nucleo circolare dell'Alexanderplatz, come se la relazione dell'architettura con le arterie di grande traffico fosse casuale. Le costruzioni stesse erano rigorosamente stereometriche, ancora una volta una conseguenza del *curtain wall* dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, mentre la loro composizione complessiva richiamava, nelle tre dimensioni, la libera organizzazione di poligoni dalla forma rigorosa dei quadri suprematisti di Malevich, di un decennio precedenti.

Un'influenza più immediata deriva però dai progetti urbani di Ludwig Hilberseimer, a quel tempo uno degli amici più intimi di Mies. I due si erano incontrati da Richter all'inizio degli anni Venti



93. Prospettiva e fotomontaggio del progetto per l'Edificio Adam, Berlino, 1928





94. Fotomontaggio del progetto della Banca di Stoccarda (con sistemazione per la fabbrica di Abbigliamento Brenninkmeyer), 1928

e avevano lavorato insieme a G, sebbene Hilberseimer rimanesse molto più a lungo nella linea del pensiero funzionalista. In effetti quando Gropius, che rassegnò le dimissioni dalla direzione del Bauhaus nel 1928, fu sostituito da Hannes Meyer, un architetto di sinistra precedentemente legato al gruppo svizzero funzionalista di ABC, Hilberseimer entrò a far parte del corpo docente di Dessau. Il suo libro sulla pianificazione urbana, *Architettura della grande città*, rappresentava la *Sachlichkeit* nel momento di massima intensità<sup>24</sup>. La città ideale di Le Corbusier che consisteva di edifici alti isolati, circondati da parchi e prati e sopraelevati rispetto al traffico—e di conseguenza depurati dall'antico «groviglio» di strade, vicoli e vialetti con le loro abitazioni addossate e i cortili ammassati—fu tradotta da Hilberseimer in disegni che mostravano prospettive di lunghezza infinita e di vuoto agghiacciante.

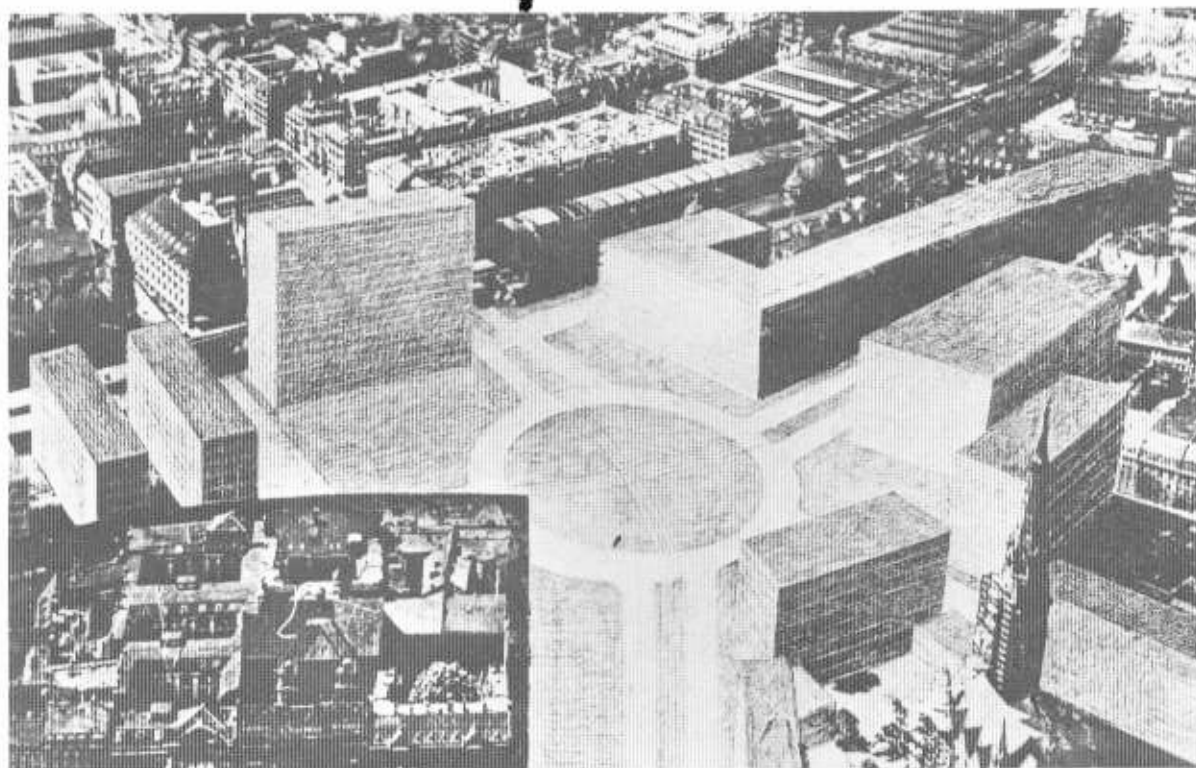
C'è molto di questa opprimente sterilizzazione nel progetto di Mies per l'Alexanderplatz, soprattutto nei sei edifici quasi identici a sud la cui progressione spietata verso l'orizzonte è un'incarnazione dei «viali senza fine e delle monotone strade» che Spengler ravvisava nella città moderna. Questa parte del progetto di Mies è un'inquietante prefigurazione di alcuni degli edifici pubblici che progettò negli anni Trenta (vedi pp. 197-198) e, quel che è peggio, delle zone urbane (ad esempio la Sixth Avenue di New York) che sorsero quale insensato tributo a lui e a Le Corbusier in troppe parti dell'America dopo la seconda guerra mondiale. Ciò che riscatta Mies in questo tentativo del 1929 è la sua fondamentale sensibilità per l'articolazione dei volumi nello spazio, che conferisce al paesaggio urbano da lui proposto per Berlino un'eleganza formale astratta, se non una scala umana.

Hilberseimer, che vedeva le cose in modo diverso, fu il più strenuo difensore di Mies sulla stampa. Accusando gli organizzatori del concorso per l'Alexanderplatz di essere alla ricerca di un progetto che chiudesse la piazza e creasse «un effetto che ricordava il classicismo», egli affermava che «il progetto di Mies van der Rohe è l'unico dei progetti presentati che rompe questo sistema rigido e tenta di organizzare la piazza come forma autonoma. Le arterie di traffico conservano la forma circolare della piazza, ma Mies l'ha progettata raggruppando gli edifici in armonia soltanto ai principi architettonici. Aprendo spaziose, immense strade, egli raggiunge una nuova spazialità che manca in tutti gli altri progetti»<sup>25</sup>.

Lo stesso contrasto fra idealizzazione della forma e specificità della funzione caratterizza la seconda proposta di Mies per la Friedrichstrasse, che doveva occupare un lotto triangolare fra la stazione ferroviaria che portava lo stesso nome e il fiume Sprea. Il concorso organizzato nel 1929 dalla Società Finanziaria per il Traffico di Berlino riprendeva, sotto molti aspetti, la competizione del 1921, per la quale Mies aveva prodotto Alveare. Ancora una volta, l'obiettivo ufficiale era un edificio alto plurifunzionale che avrebbe aggiunto al centro città una varietà di servizi commerciali e ricreativi, senza sopraffare le zone circostanti o creare una congestione incontrollabile. Ancora una volta il progetto di Mies si distingueva nettamente dalle altre proposte per la sua regolarità generalizzante. (Ancora una volta, nessuno dei progetti presentati trovò realizzazione.) Mentre gli architetti che si spartivano il primo premio, Erich Mendelsohn e il gruppo di Paul Mebes e di Paul Emmerich, proponevano dei complessi in ognuno dei quali una torre quadrangolare si innalzava a partire da una base più o meno triangolare, la soluzione di Mies era formalmente molto più unitaria: tre prismi con una curvatura identica creavano l'effetto di un'unica massa triedrica attorno a un nucleo centrale. L'insieme si innalzava senza intaccature fino a un tetto piano dov'era sistemato una specie di giardino pensile. A giudicare dalle scritte che egli vi appose, la concezione di questo progetto era più articolata di quella di Alveare. Nondimeno, com'era accaduto in tutte le proposte di grandi dimensioni degli anni Venti, ogni indicazione funzionale si adattava alla forma dell'edificio, piuttosto che viceversa. L'impronta del Mies americano, cioè dell'architetto nel suo periodo successivo, è riconoscibile nei quattro grandi progetti del 1927-28, sebbene prima che questi passassero dal segno alla realizzazione egli avesse costruito numerosi edifici che ebbero l'effetto di portare al culmine la sua carriera in Germania e di sintetizzare l'architettura degli anni Venti nel suo complesso.

Il momento di massimo fulgore dei suoi anni europei, Mies lo raggiunse il 26 maggio 1929, quando

95. *Veduta aerea e prospettiva su fotomontaggio del progetto per l'Alexanderplatz, Berlino, 1928*



Fotocollage



96. Prospettiva su fotomontaggio della Alexanderplatz, 1928

il re Alfonso XIII e la regina Eugenia Vittoria di Spagna entrarono nel Padiglione Tedesco dell'Esposizione Internazionale di Barcellona, appena terminato, e apposero la loro firma in un libro dorato. Presiedendo all'inaugurazione dell'edificio, essi riconobbero ufficialmente uno dei risultati architettonici più importanti del XX secolo. Il Padiglione di Barcellona è il capolavoro del periodo europeo di Mies, e molto probabilmente l'apogeo di tutta la sua attività. La sua influenza sulla Nuova Architettura è stata spesso ampiamente dimostrata: il fatto che appartenga a quelle poche splendide opere del movimento moderno che reggono il confronto con la più grande architettura del passato è un giudizio di comune consenso storico<sup>26</sup>.

Nonostante i progetti di Mies rimasti irrealizzati negli anni Venti e la sua crescente determinazione alla fine di quegli anni di costruire soltanto se lo trovava adeguato, egli era abbastanza noto ed era tenuto in grande considerazione tanto che il governo lo incaricò di sovrintendere al progetto, all'allestimento e alla messa in opera di tutta l'esposizione tedesca alla mostra di Barcellona. La sua indifferenza alla diffusa dottrina funzionalista, lo rese se mai più gradito agli occhi del governo, non certo meno. Nei dieci anni dopo la guerra, la Germania si era trasformata in una nazione pacifica, prospera, culturalmente produttiva e di vedute internazionali. Era quindi giusto che l'immagine che comunicava al mondo fosse coerente con i suoi nuovi valori. L'impegno privo di compromessi di Mies in un'architettura vista come arte grande e nobile rese naturale la scelta di fare di lui il protagonista più importante della mostra di Barcellona. Nel discorso d'inaugurazione dell'esposizione tedesca a Barcellona, il Commissario generale del Reich, Georg von Schnitzler, disse: «Desideriamo mostrare qui ciò che sappiamo fare, chi siamo, che cosa sentiamo e pensiamo oggi. Non vogliamo nient'altro che chiarezza, semplicità, onestà»<sup>27</sup>.

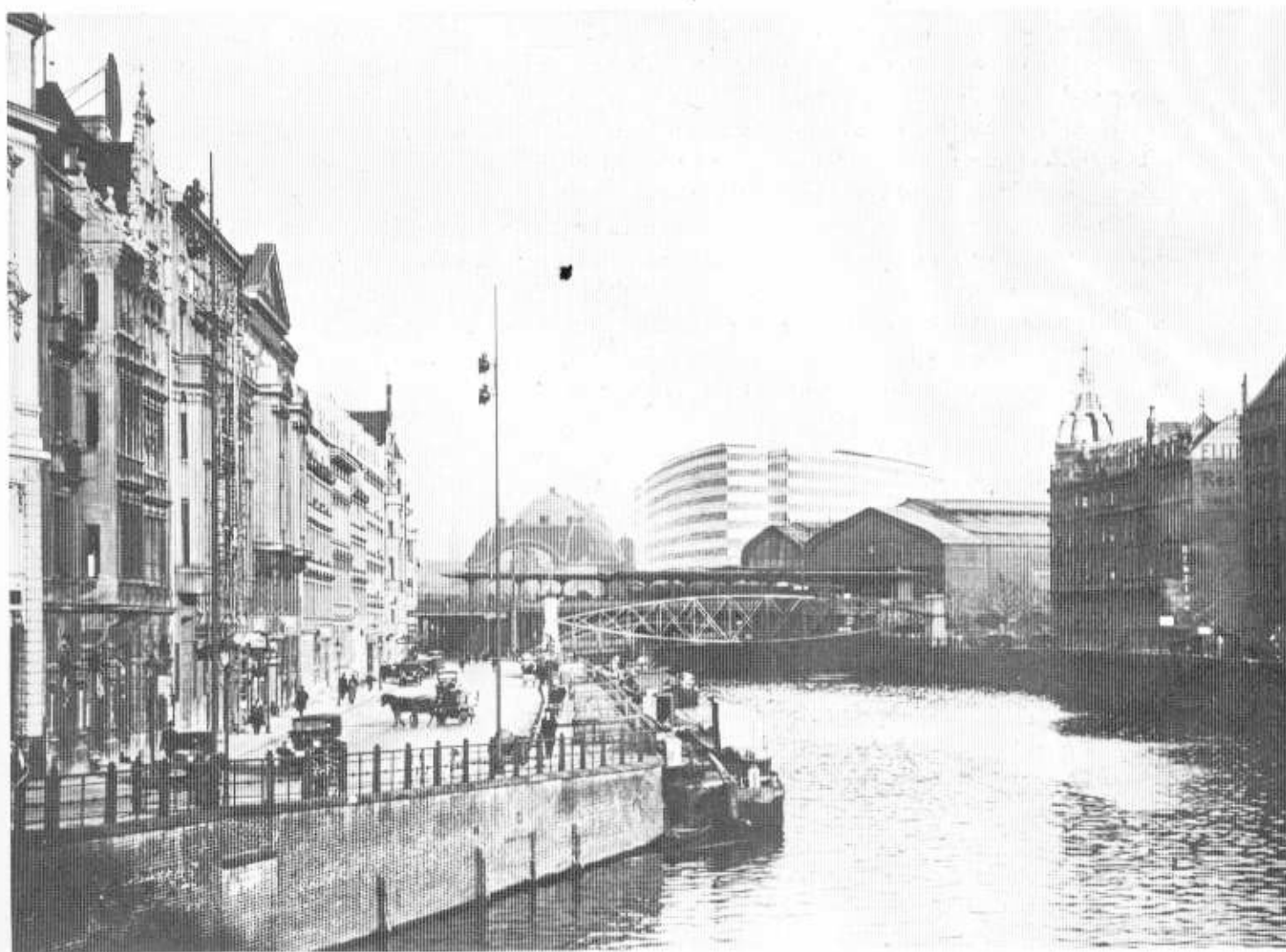
Avendo ricevuto l'incarico attorno al 1° luglio 1928, Mies rispose con una rapidità e una risolutezza per lui atipiche. Persino nei momenti di massima concentrazione, in condizioni normali, egli era solito lavorare senza fine a un progetto, rivedendolo continuamente, correggendolo e lasciando dietro di sé tracce di centinaia di schizzi. In ogni caso, egli fece una grande quantità di disegni per Barcellona, ma la forma di base dell'intero contributo tedesco alla fiera, compresi i progetti per le sale d'esposizione che rappresentavano varie industrie tedesche, era già sufficientemente determinata in ottobre, tanto che allora assunse alcuni nuovi assistenti per mettere in pratica idee già fissate.

In parte questa alacrità si spiega se si tiene conto che Lilly Reich aveva la responsabilità delle sale d'esposizione e quindi sollevò Mies dal peso della loro organizzazione e del loro allestimento. Così egli poté dedicare le sue energie soprattutto al padiglione, a cui si dovette accostare con parti-

colare ardore, riferibile in parte alle circostanze. Le note del luglio 1928 del Werkbund riportano la richiesta ufficiale per Barcellona di un *Repräsentationsraum* tedesco, una parola che si può tradurre come uno spazio con finalità formali e rappresentative ben distinte da una funzione utilitaria. Non ci sarebbe potuto essere niente di più vicino al cuore di Mies in quel momento che un incarico così libero da limitazioni pratiche da farne una pura architettura.

La sua prima decisione formale fu la scelta del luogo per il padiglione. Estendendosi sul pendio settentrionale della collina dal nome Montjuich, i terreni della fiera di Barcellona presentavano una composizione nello stile classico Beaux-Arts. Essi risalivano al 1915, quando furono edificati dall'architetto catalano Josep Puig y Cadafach per un'esposizione che fu rimandata, per una serie di fattori economici, fino al 1929. L'asse principale che culminava nel Palazzo Nazionale con cupola era affiancato da grandi edifici per esposizione, ed era attraversato nel suo punto di mezzo da un asse trasversale di dimensioni tali da poter fungere da grande piazza centrale. Fu all'estremità occidentale di questo ampio viale secondario che Mies eresse il suo padiglione. Con il fronte più lungo dei lati, questo era disposto perpendicolarmente alla piazza e fronteggiava, al di là di una disposizio-

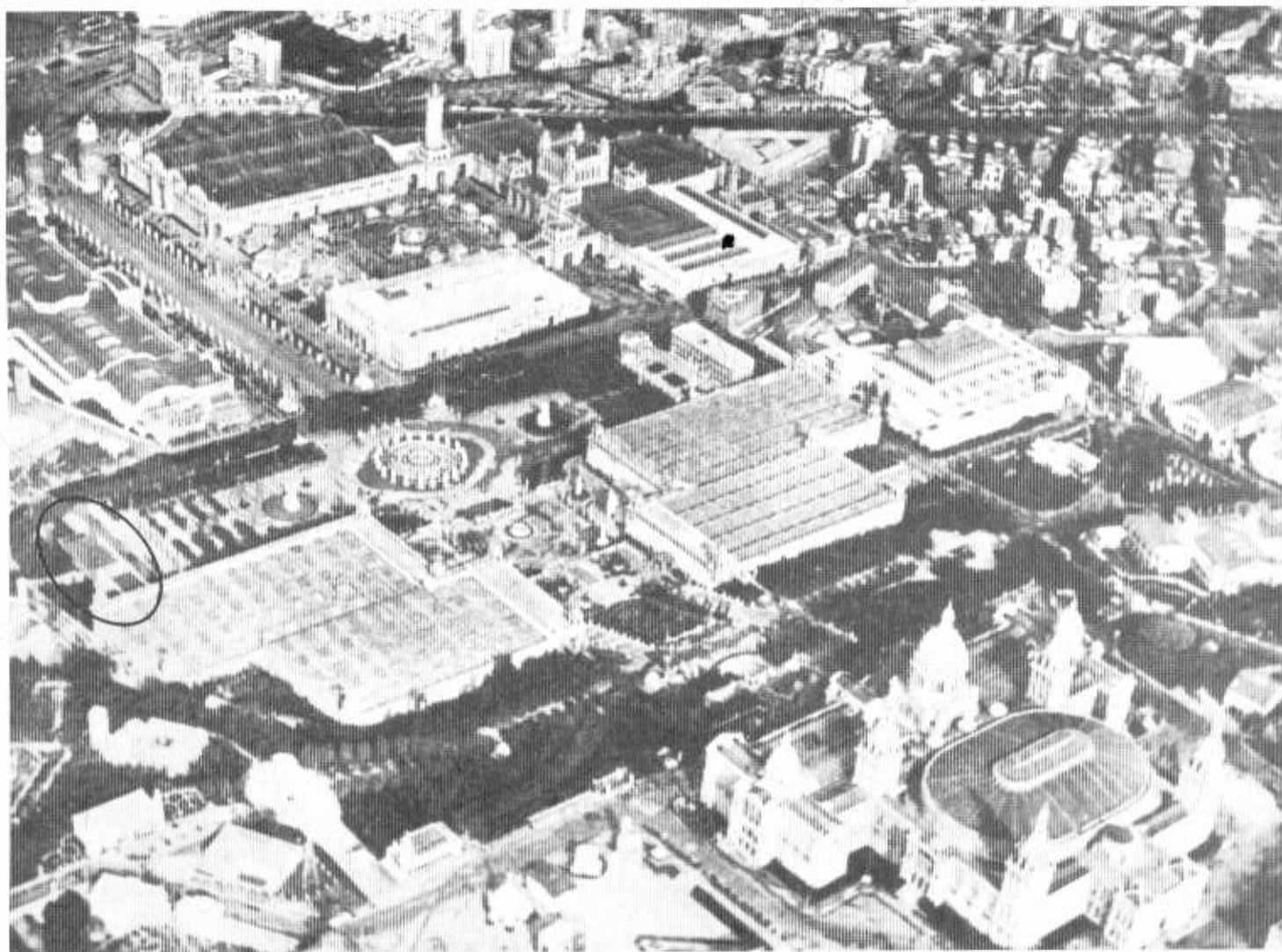
97. *Prospettiva su fotomontaggio del secondo progetto dell'Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse, Berlino, 1929 (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)*

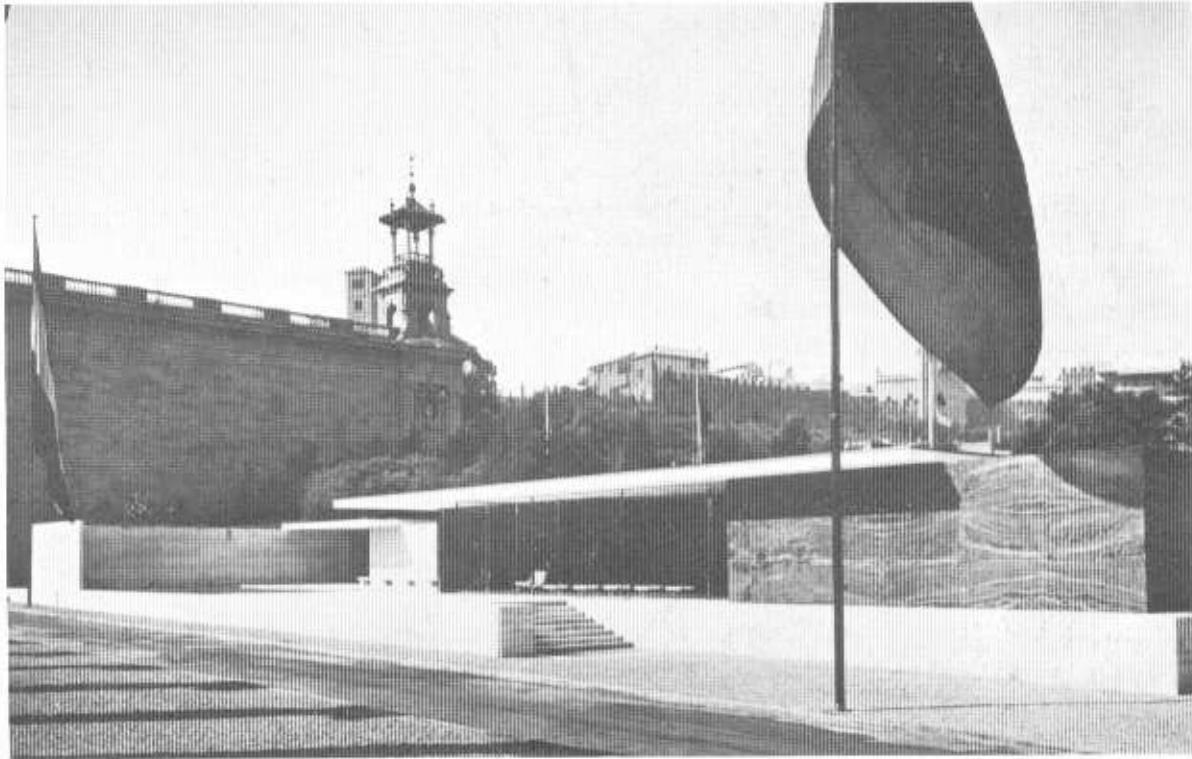


ne regolare di alberi, di fontane e di colonne classiche isolate, un altro padiglione, che rappresentava la città di Barcellona, all'altra estremità. Dietro il padiglione tedesco, una leggera pendenza con macchie di arbusti saliva al Villaggio Spagnolo. Immediatamente a sud c'erano gli alti muri del palazzo di Alfonso XIII, mentre il suo corrispondente, pressoché identico, che prendeva il nome da Eugenia Vittoria, si trova dalla parte opposta all'incrocio dell'asse principale. All'inizio era previsto che Mies costruisse il suo padiglione nello spazio situato tra queste due immense costruzioni, all'incrocio dell'asse, dalla parte del padiglione Francese. La sua decisione di cambiare questa localizzazione fino a giungere alla sistemazione definitiva presentava dei vantaggi sotto molti aspetti. «[Appare] ovvio», scriveva il critico Walter Gensler, «che l'orientamento principale del padiglione sia perpendicolare al muro del palazzo; che, in contrasto con la considerevole altezza di quel muro, il padiglione sia piuttosto basso e che, in contrasto con la calma, ininterrotta compattezza del muro, esso sia aperto e arioso»<sup>28</sup>. Così il padiglione godeva di una posizione più isolata e più visibile, specialmente spiccando nel verde, nonché più imponente da lontano.

Il basamento del padiglione, visto da un approccio assiale, aveva lo stesso effetto di un podio

98. Veduta aerea dell'Esposizione Internazionale, Barcellona, 1929 con il padiglione tedesco (a sinistra) (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)





99. Veduta del Padiglione di Barcellona dalla strada

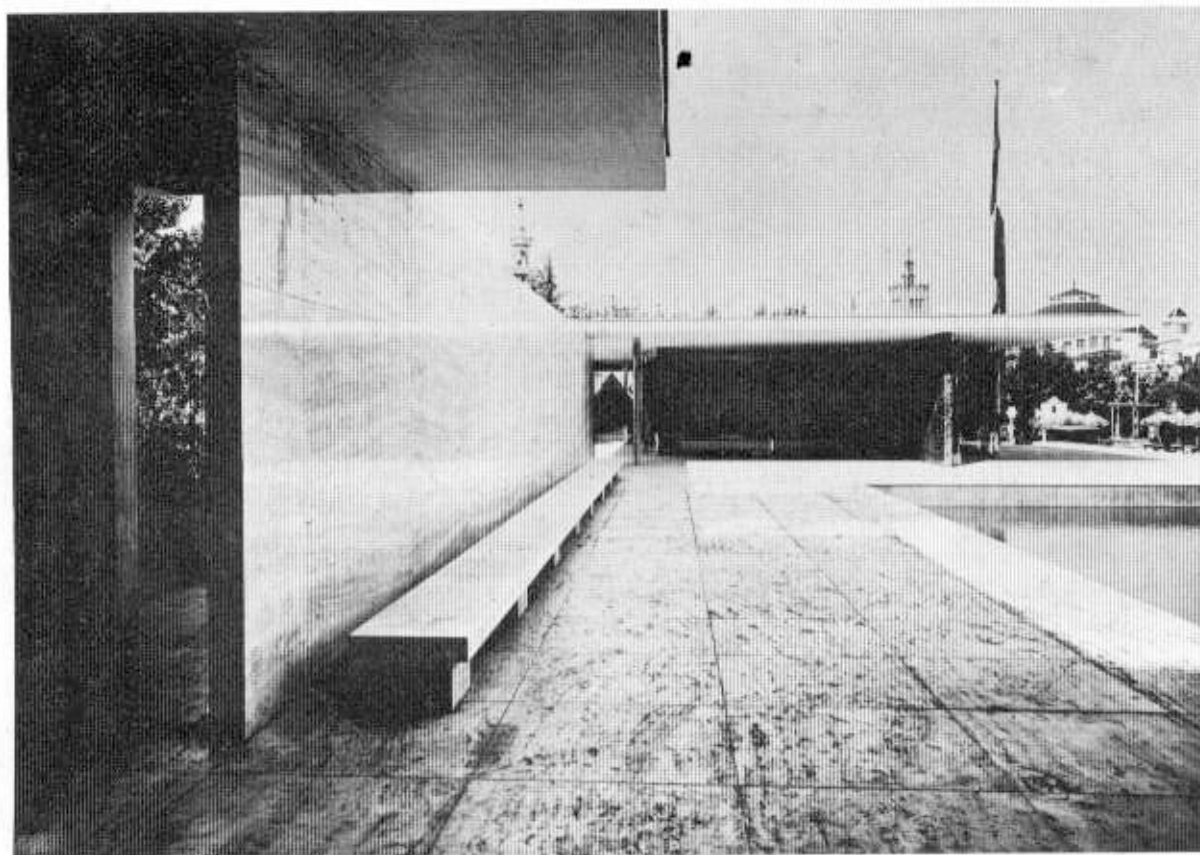
romano, così che la costruzione soprastante con il suo sviluppo orizzontale e il tetto piano avrebbe potuto sembrare l'equivalente di un tempio romano, se non fosse stato per l'asimmetria delle pareti libere sotto il tetto—lastre di marmo e di vetro che sembravano fluire l'una dietro l'altra, al di sotto e oltre il tetto, in un movimento tutt'altro che classico. Inoltre, all'estremità sud del podio si elevava un altro segmento di muro in travertino, di nuovo un elemento senza alcun riferimento classico. Solo compiendo un altro movimento di per sé non classico, allontanandosi cioè dall'asse verso destra, il visitatore poteva vedere che quel muro girava l'angolo, quasi a racchiudere il podio all'estremità sud. Ora percepiva anche che il fronte del podio era arretrato verso ovest e che dalla nicchia nella rientranza partiva una scala. Il salire gli otto gradini comportava così un'ulteriore svolta, di 180 gradi a sinistra. Gradualmente una terrazza in travertino e una grande piscina riflettente, rivestita di vetro verde, entravano nella sua visuale direttamente davanti a lui. Era questa area aperta che l'alto muro in travertino racchiudeva. Una volta salita la scala, tuttavia, la sua attenzione era attratta anche verso destra, dove poteva scorgere uno spazio interno sotto il tetto, ben visibile ma chiuso da un muro trasparente in vetro.

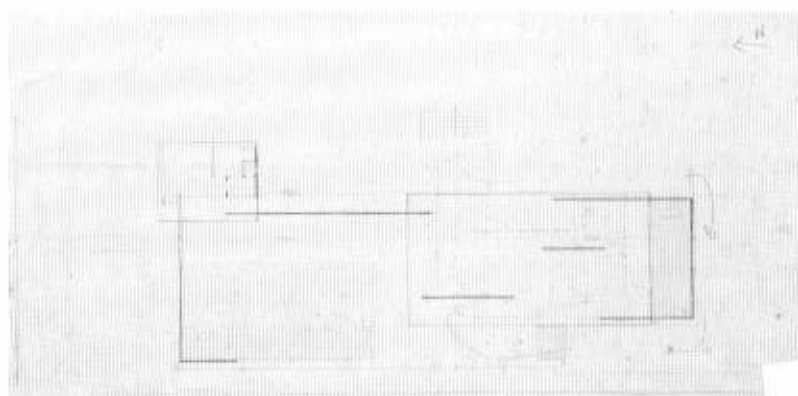
L'accesso all'interno richiedeva ancora una svolta di 180 gradi verso destra. Appena entrato, egli notava, in mezzo a un'asimmetria dominante, un elemento di sorprendente regolarità: di fronte al muro verde antico che conduceva all'interno, una fila di colonne sottili, di acciaio cromato, con sezione a X, equidistanti fra di loro come guardie in alta tenuta che assistono alla sarabanda delle superfici piane dei muri. Procedendo oltre nell'area coperta, probabilmente si sarebbe scordato di chiedersi la funzione di queste colonne, dato che ora si trovava in uno spazio centrale dominato da un unico elemento: una parete isolata alta circa tre metri e lunga circa cinque metri e mezzo fatta di uno splendido marmo raro, il cosiddetto onice dorato con venature che andavano dall'oro scuro all'oro bianco. Di fronte, sulla sinistra della parete di onice, c'era una parete di opalina illuminata dall'interno; davanti all'onice, un tavolo su cui stava il libro d'oro del re e a destra di questo

una coppia di poltrone a struttura metallica disposte fianco a fianco, con cuscini rettangolari in cassetto bianco.

Tutti i materiali che circondavano il visitatore, non ultimo il tappeto nero sotto i suoi piedi e i tendaggi scarlatti che ricoprivano una parte della parete di vetro dietro di lui, erano senza eccezioni sontuosi. Così, all'impressione fisica di uno spazio che fluiva liberamente, si aggiungeva la percezione di una ricca colorazione e di superfici opulente, nonché la sensazione che derivava dal gioco abbagliante di riflessi rimandati dai marmi levigati e dal vetro. Tali riflessi cambiavano quando egli si muoveva, rispecchiando quanto già visto o aumentando l'aspettativa di quanto doveva ancora comparire. Attraverso il muro verde bottiglia dietro le sedie, egli poteva scorgere una statua in bronzo di una donna in piedi, che si poteva raggiungere girando a sinistra oltre il vetro verde fino a una piattaforma sul bordo di una seconda piscina, più piccola della prima, rivestita di vetro nero. La statua, *Sera*, dello scultore Georg Kolbe, contemporaneo di Mies, sembrava sorgere dall'acqua in lontananza e invitare il visitatore a procedere verso di lei, attraversando lateralmente il padiglione<sup>29</sup>. Il muro di marmo tiniano che racchiudeva la piscina sporgeva da sotto il tetto, bloccando l'estremità nord della costruzione bilanciando in modo insolito il muro in travertino all'estremità meridionale. Seguendo questo muro di marmo tiniano il visitatore iniziava la strada di ritorno, in direzione sud, lungo il fianco occidentale del padiglione, da dove poteva rientrare nello spazio centrale oltrepassando e aggirando il retro della parete di onice oppure procedere, fra una lastra di vetro grigio scuro e un piccolo giardino immediatamente ad ovest del podio, accedendo così alla terrazza. Oppure ancora poteva semplicemente uscire seguendo il sentiero del giardino e salire una scalinata verso il Villaggio Spagnolo. Non aveva alcuna importanza il modo in cui visitava il padiglione, e anche

100. Padiglione di Barcellona, con lo spazio interno sullo sfondo





101. Secondo schema preliminare della pianta del Padiglione di Barcellona (Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

nel caso che avesse evitato lo spazio centrale egli era comunque obbligato a descrivere un percorso sinuoso.

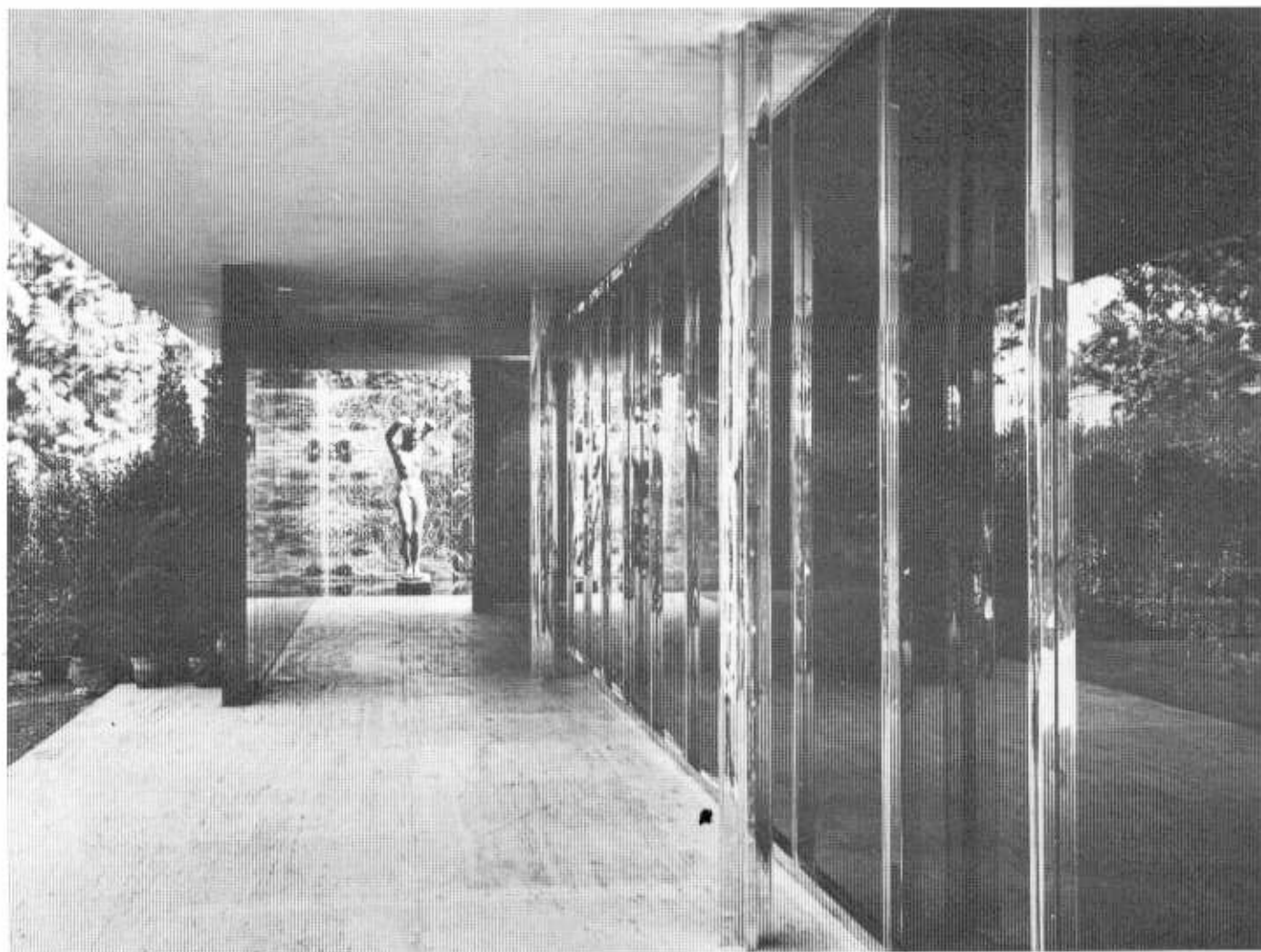
Così il movimento diventava un fattore centrale nella concezione formale e spaziale del Padiglione di Barcellona. Tutto ciò che Mies aveva postulato nella Villa di Campagna in Mattoni sulla interazione dinamica dello spazio interno ed esterno veniva ora ribadito, per di più in un'opera costruita. Il suo debito sia nei confronti di Frank Lloyd Wright che di Theo van Doesburg era evidente nell'integrazione fra la concezione dell'architetto americano, cioè uno spazio interno libero e fluente, e l'antecedente di de Stijl che si basava su superfici geometriche sfalsate. L'appassionata sensibilità per i materiali si rifaceva invece alla tradizione artigianale della sua famiglia. Anche altre influenze erano altrettanto evidenti: dalla Reich, Mies aveva tratto l'audace accostamento di colori, da Le Corbusier—in modo particolare dall'ingresso al primo piano della casa unifamiliare al Weissenhof—l'espedito della svolta rivelatrice di 180 gradi in cima alla scala. Inoltre, nello stesso passaggio, c'era un'eco di Schinkel e della sua scala esterna parallela, adottata nella Casa del Giardiniere a Charlottenhof.

Il podio stesso è stato citato come un ulteriore riflesso del classicismo del grande maestro prussiano, ma il padiglione nel suo complesso è maggiormente debitore allo Schinkel figlio del primo romanticismo. La libertà con la quale Mies organizza le masse e gli spazi a Barcellona richiama Charlottenhof, come se avesse sottoposto le forme della Casa del Giardiniere a un processo di astrazione e poi le avesse fatte esplodere.

→ Ma egli aveva inserito un elemento di contenimento: le colonne, otto in tutto, disposte in modo formale in file longitudinali di quattro. In parte il loro scopo era quello di sostenere la copertura indipendentemente dai muri che, a differenza di quelli della Villa di Campagna in Mattoni, qui erano liberi da questa funzione. Per la prima volta Mies separava la funzione di sostegno dalla definizione dello spazio. Ma, nello stesso tempo, aveva anche qualcos'altro in mente. Frank Lloyd Wright, che ammirava moltissimo il padiglione, una volta dichiarò: «Un giorno o l'altro dovremo convincere Mies a sbarazzarsi di quei dannati piccoli pilastri in acciaio che appaiono così pericolosi e invadenti nei suoi bei progetti»<sup>30</sup>. Wright riconosceva che Mies avrebbe potuto ottenere la stessa fluidità spaziale se avesse fatto sì che i muri portassero il tetto; così facendo egli non avrebbe esonerato i muri dal loro ruolo di definire lo spazio né avrebbe privato il padiglione del suo dinamismo spaziale. Tuttavia, Mies con le sue colonne non mirava a un uso funzionale della struttura ma piuttosto a un uso espressivo di ordine strutturale. Nel Padiglione di Barcellona il dissidio tra elementi oggettivi e soggettivi rimaneva in equilibrio. ←

Nella fase progettuale, tutta l'iniziativa di Barcellona sembrava pervasa da auspici favorevoli. Le sale per esposizione, cui Mies sovrintese, ma che vennero realizzate da Lilly Reich, mentre la parte grafica fu eseguita dall'amico d'infanzia di Mies, Gerhard Severain, costituirono un'ulteriore





102. Veduta verso la scultura di Georg Kolbe, Sera, presso la piscina piccola del Padiglione di Barcellona dimostrazione dell'alto livello raggiunto da Mies e dalla Reich nella concezione di spazi per mostre alla fine degli anni Venti.

Fra tutti i molteplici risultati di Barcellona, nessuno si dimostrò così duraturo dal punto di vista pratico quanto le due sedie all'interno del padiglione. L'edificio fu demolito quando la fiera terminò; le sedie, sebbene quelle originali andassero perdute, furono riprodotte, e anche oggi sono fabbricate in grande quantità. I primi due esemplari erano destinati al re e alla regina di Spagna per il giorno della cerimonia inaugurale, il che equivale a dire che la Sedia di Barcellona fu concepita come un trono reale. La sua ossatura in tubi metallici consisteva di due elementi incurvati: un lungo arco e una esse un po' più corta, che si incrociavano a formare il punto di unione di sedile e schienale. Questi erano uniti esattamente sopra il punto di congiunzione sul lato anteriore della esse e al culmine dell'arco da tre sbarre trasversali. Due cuscini di cuoio rinforzati, uno per il sedile, che poggia sulla sommità della esse, l'altro per lo schienale inclinato contro la curvatura dell'arco, rendevano comoda la sedia. È stata notata una certa somiglianza con le sedie curuli dell'antica Roma, rivisitate dal neoclassicismo dell'inizio del XIX secolo<sup>31</sup>

Le linee aggraziate, le ampie dimensioni e il lusso discreto della Sedia di Barcellona le hanno assicurato un posto d'onore altrettanto importante nella storia della progettazione di mobili del XX

secolo di quello di cui gode il padiglione negli annali dell'architettura moderna.

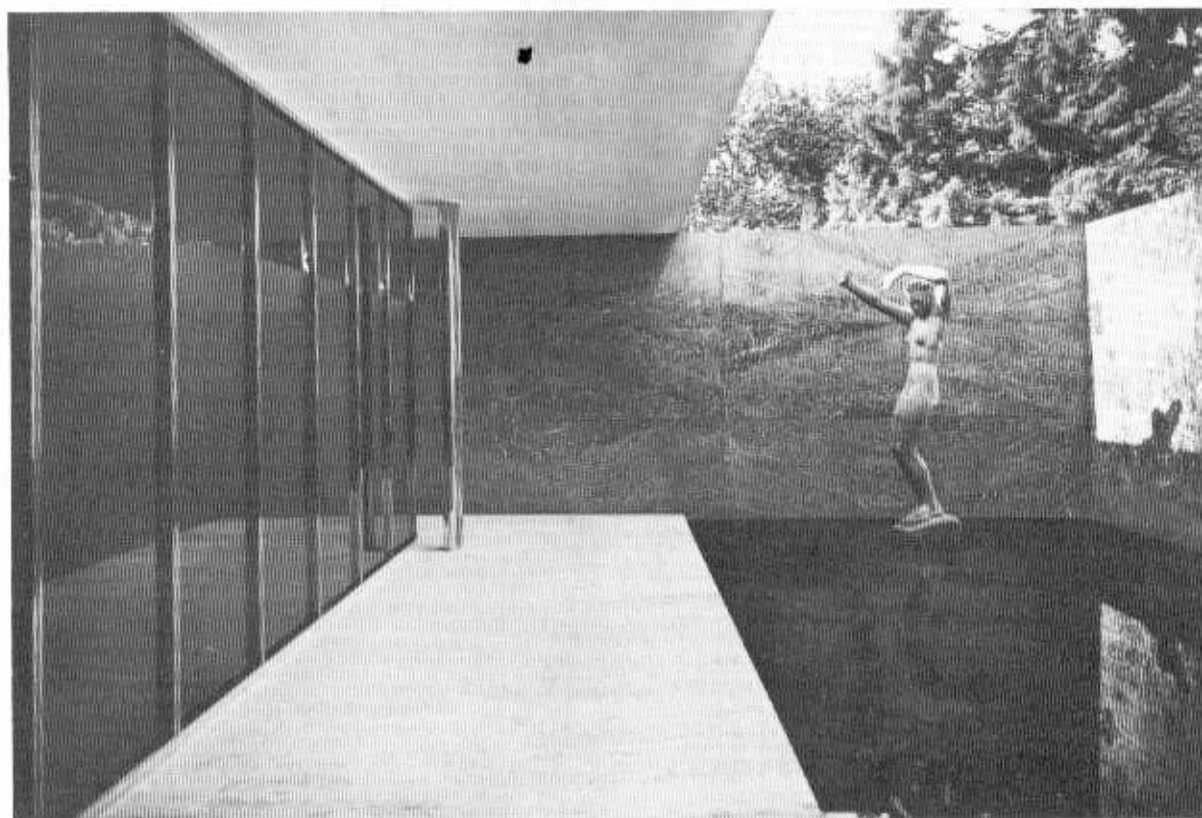
La sedia era così adatta ai privilegi reali a Barcellona quanto i mattoni di recupero del monumento a Liebknecht-Luxemburg erano appropriati alla sinistra antimonarchica di Berlino. Se mai ci fosse bisogno di prove del fatto che la dedizione di Mies nei confronti dell'arte era direttamente proporzionale alla sua indifferenza per la politica, sarebbero sufficienti queste due opere, separate nel tempo soltanto da tre anni.

Gli ultimi giorni della fiera di Barcellona furono sensibilmente meno felici dei primi. L'esposizione chiuse nel gennaio del 1930; dopo di che il padiglione fu prontamente smontato e lo scheletro in acciaio venne venduto sul posto, i marmi, le colonne cromate e vari altri elementi recuperabili furono inviati in Germania nella speranza che potessero riutilizzarli le ditte che li avevano forniti.

Era intervenuta la crisi finanziaria mondiale dell'ottobre 1929. Una situazione economica sempre più grave aveva causato quelle riduzioni budgetarie che più volte avevano minacciato l'intera iniziativa tedesca a Barcellona, e in modo particolare il sontuoso padiglione. Queste difficoltà sembravano superate nel momento in cui fu aperta la fiera; nei fatti, tutti trassero un sospiro di sollievo quando la risposta della critica internazionale al contributo tedesco, e soprattutto al padiglione, si dimostrò quasi unanimemente entusiasta. Quando si era già alla fine di ottobre, la prospettiva di salvare il padiglione, vendendolo così com'era, sembrava ancora possibile, ma la crisi non fece che aumentare: a soli sei mesi dalla sua costruzione, l'edificio venne demolito.

I giorni della repubblica erano contati e con essi, in ultima istanza, anche quelli della fortuna personale di Mies. Ciononostante, quando la fiera di Barcellona chiuse, egli era ancora impegnato nel periodo di attività più intenso della sua vita; stava infatti lavorando con la massima serietà a una casa d'abitazione in Cecoslovacchia, incarico che gli era stato assegnato indirettamente per il

*103. Piscina piccola con scultura nel Padiglione di Barcellona*

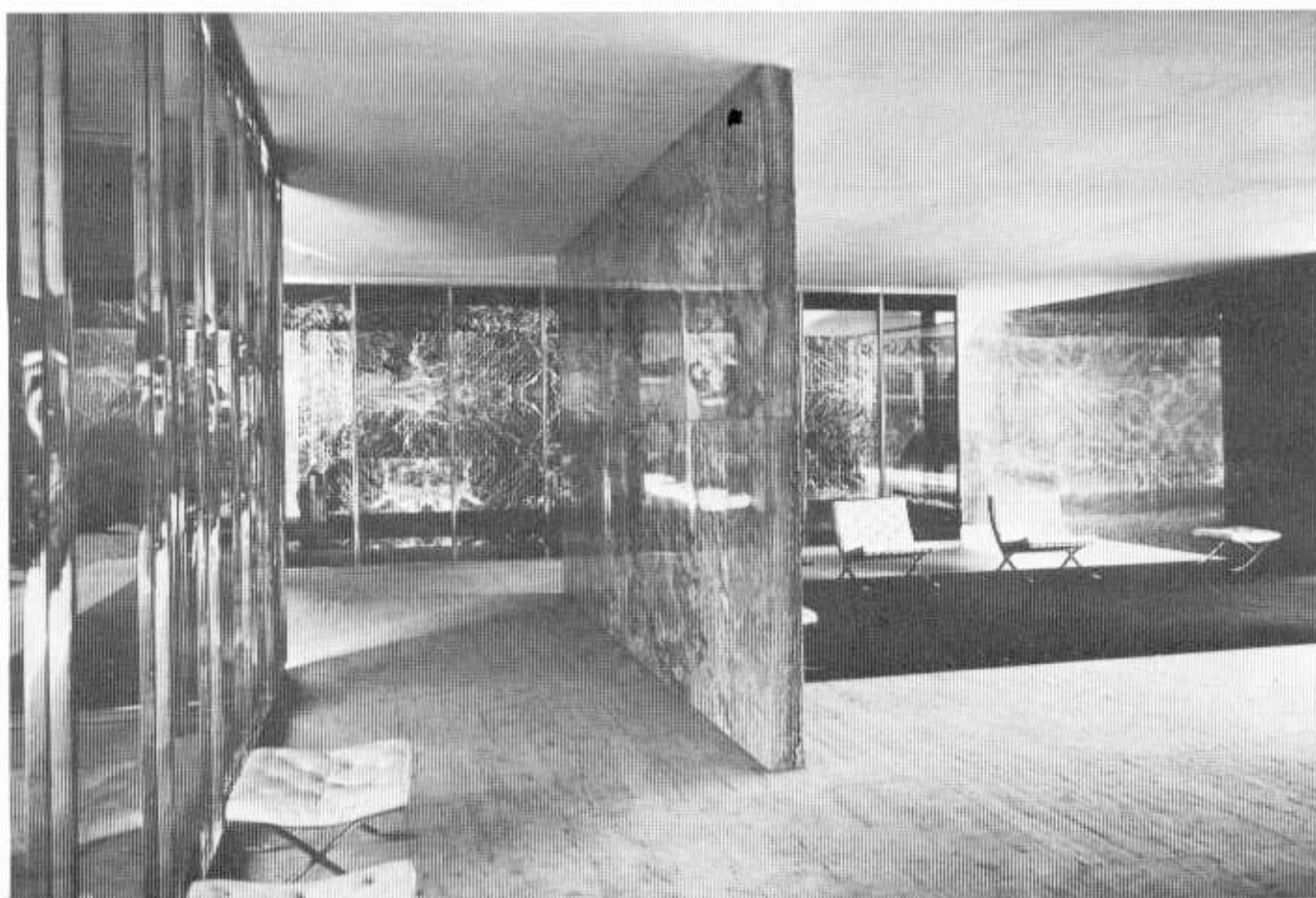


tramite di Eduard Fuchs. Nel 1928, quando Mies costruì l'ampliamento di Casa Fuchs, che i due avevano discusso un paio di anni prima, Fuchs era in stretto contatto con una giovane coppia cecoslovacca di buona famiglia, Fritz e Grete Tugendhat, appena sposatisi. Il padre della sposa le aveva promesso come dote una nuova casa a Brno, che doveva essere costruita da un architetto scelto da lei. Anche prima del suo matrimonio, Grete era stata spesso ospite di Casa Fuchs la quale, nonostante il suo carattere complessivamente tradizionale, l'aveva impressionata per la brillante sistemazione degli spazi e per la facilità di passare, attraverso tre grandi porte vetrate, dal soggiorno al giardino. Apprese che si trattava di un progetto di Mies van der Rohe, la stessa persona che aveva diretto la famosa Weissenhofsiedlung. «Ho sempre voluto una casa moderna dagli spazi generosi e dalle forme chiare, semplici», ella ricordava più tardi. «Mio marito, per parte sua, aveva orrore dei centrini e dei ninnoli che inondavano ogni locale delle case della sua infanzia»<sup>32</sup>.

Mies fu invitato ad incontrarsi con i Tugendhat, che reagirono come moltissimi altri prima di loro: «Fin dal primo momento», diceva la signora Tugendhat, «apparve chiaro che era il nostro uomo, tanto impressionati eravamo dalla sua personalità e dalla tranquilla sicurezza con cui parlava dei suoi edifici. Sapevamo di trovarci al cospetto di un artista».

Nel settembre 1928 Mies fece un viaggio a Brno per prendere visione del terreno dei Tugendhat, un lotto in forte pendenza sul fianco di una collina che lo colpì per la sua stupenda vista sulla città e sull'antico e famoso castello di Spielberg dall'altra parte della valle. Di ritorno a Berlino iniziò subito a progettare la casa, sebbene fosse ancora impegnato nel lavoro per Barcellona.

104. Interno del Padiglione di Barcellona



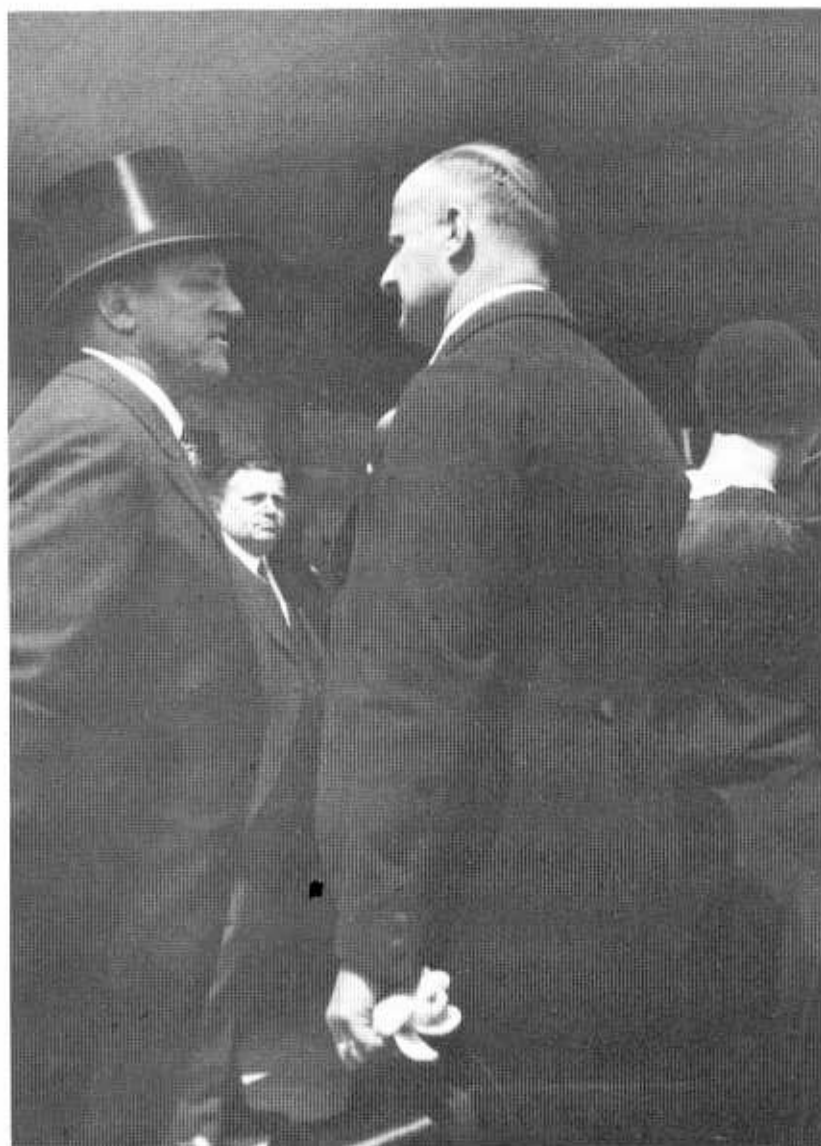


105. Sedia Barcellona, 1929  
(Museum of Modern Art,  
New York. Donazione Knoll  
Associates, Inc. U.S.A.)

«Verso la fine dell'anno», riferiva la signora Tugendhat, «Mies ci disse che il progetto era pronto. Alquanto emozionati, ci incontrammo con lui il pomeriggio del 31 dicembre. Avevamo un invito a una festa di capodanno, ma lo annullammo. Parlammo fino all'una di notte. Ciò che del progetto attrasse maggiormente la nostra attenzione era uno spazio immenso che conteneva soltanto un muro in curva e un muro rettilineo.

Poi notammo delle piccole croci nel disegno, alla distanza di circa cinque metri le une dalle altre. Che cosa sono? chiedemmo, e Mies rispose come se fosse una cosa lampante: 'Sono le colonne in acciaio che reggono l'edificio.'» Chiaramente, la struttura a scheletro adottata a Barcellona veniva ripresa a Brno con gli stessi fini: da una parte, i muri godevano di una libertà illimitata nel definire lo spazio; dall'altra, il loro movimento si spiegava all'interno di un ordine strutturale regolare, oggettivamente giustificato.

Mies tenne conto del terreno dei Tugendhat disponendo il lato più di rappresentanza della casa su un piano parallelo alla Schwarzfildgasse in cima alla collina<sup>33</sup>. La casa, essendo addossata al pendio, era alta due piani sul lato giardino. La facciata su strada, meno accentuata di quella sul retro di natura più privata, era suddivisa in un'ala residenziale più ampia rivolta a est e in un'ala di servizio minore a ovest. Quest'ultima conteneva un appartamento per l'autista al piano superiore e una cucina più le stanze per la servitù a pianterreno. Nella parte superiore lo spazio fra le due ali intonacate, attraverso il quale era visibile lo Spielberg, era coperto da una lastra che aveva l'effetto di unificare le due costruzioni. L'ala destinata all'abitazione era caratterizzata dalla presenza di un camino disposto perpendicolarmente, che separava un lungo muro liscio a est da un muro di opalina che si alzava dalla corte antistante in travertino fino alla lastra del tetto. Quest'ultimo muro risvoltava di 180 gradi verso l'interno e rivelava un ingresso arretrato a formare una nicchia che portava a un atrio. Il piano superiore dell'ala residenziale era diviso in due blocchi di camere da letto parallele alla strada, di cui una conteneva due stanze per i bambini più una per gli ospiti, e l'altra due



106. Mies con il cilindro, alla cerimonia di inaugurazione della Esposizione di Barcellona, 1929

camere singole per i genitori. In una vaga reminiscenza della composizione de Stijl, i due blocchi erano leggermente sfalsati gli uni rispetto agli altri, in modo tale che il vestibolo era collegato a un terrazzo all'aperto (il tetto del primo piano) da un breve corridoio. Nei due blocchi tutte le camere da letto affacciavano sulla terrazza e godevano di una vista a sud.

La parete curva in vetro conteneva una scala che scendeva nel vasto soggiorno che la signora Tugendhat descriveva come uno spazio che conteneva «soltanto un muro circolare e un muro rettilineo». Questo spazio, sebbene fosse accessibile dall'interno tramite la scala, lo si poteva raggiungere anche dall'esterno, dall'angolo sud-ovest. Questo secondo percorso di nuovo suscitava il ricordo di Barcellona. Dal giardino, così come dalla strada in asse rispetto al padiglione, si poteva salire una scala parallela alla massa allungata dell'edificio e, mentre si saliva, si era attratti dalla vista sulla destra dell'interno grazie a una lunga parete vetrata. L'interno era accessibile facendo una svolta di 180 gradi soltanto dalla terrazza in travertino in cima alla rampa di gradini e oltrepassando la porta d'ingresso. La prima suddivisione spaziale riconoscibile all'interno del grande spazio era la zona pranzo, isolata da un muro di ebano ricco di venature nere e marrone chiaro, che descriveva



107. Partenza del Re e della Regina di Spagna dalla cerimonia di inaugurazione dell'Esposizione di Barcellona (Mies, con il cilindro, che si allontana a grandi passi dal Padiglione)

un ampio semicerchio in pianta. Sebbene il suo corrispondente a Barcellona fosse invece un muro diritto, Mies interpose una sottile parete traslucida perpendicolare ai due muri in entrambi gli edifici. Il padiglione era richiamato con maggior forza nella zona centrale di casa Tugendhat, dominata com'era da un'altra splendida parete di onice dorato disposta in senso longitudinale. Di fronte a questa c'erano alcuni pezzi di arredo di Mies, ancora una volta disegnati appositamente per quell'occasione, che sottolineavano, com'era avvenuto per le sedie a Barcellona, la funzione simbolica della parete in onice come se si trattasse di un camino astratto o di un altare domestico.

A delimitare lo spazio a est c'era un'altra parete di vetro che si estendeva per quasi tutta la profondità dell'edificio e rivelava un giardino d'inverno nella stessa posizione della piscina più piccola del padiglione. Di nuovo in modo simile, a casa Tugendhat una statua mitigava il prevalente effetto geometrico: un torso di donna di Wilhelm Lehmbruck. Questa statua, che compare in alcune ma non in tutte le fotografie della casa, concludeva la parete di onice.

— Oltre a questa zona di conversazione e alla «sala da pranzo», si potevano individuare all'interno del grande spazio altre tre aree rispondenti a una funzione precisa, sebbene queste si potessero distinguere le une dalle altre tanto per il tipo e la disposizione dell'arredo quanto per gli elementi architettonici. Dietro la parete di onice a nord c'erano lo studio e la biblioteca, l'una di seguito all'altra nel punto in cui due muri tronchi si intromettevano nell'ampio spazio. Separata da entrambi

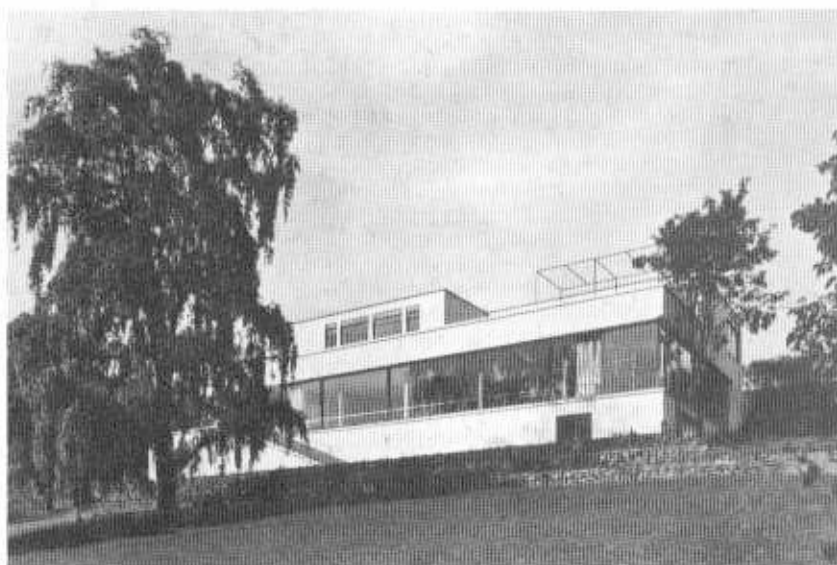


108. Facciata su strada di Casa Tugendbat, Brno, 1928-30

da un lungo stanzino c'era un'area che conteneva un pianoforte, implicitamente una sala da musica.

Tali differenziazioni non facevano altro che accentuare la percezione fondamentale di uno spazio interno unico. Mentre le pareti in onice e in ebano, per non parlare dell'arredo, ne frazionavano la vastità in unità elegantemente proporzionate, queste non riuscivano a creare quel fluire dinamico dello spazio come era «avvenuto» sotto—e oltre—il tetto del padiglione. Si percepiva maggiormente uno spazio unitario nella sua compattezza che non uno spazio cinetico leggibile soltanto per parti. Inoltre, dal momento che questa era una casa d'abitazione vera e propria e non una sua astrazione «rappresentativa», fu necessario racchiuderla così che lo spazio interno risultava più chiaramente distinto da quello esterno.

Non di meno, le pareti di vetro praticamente ininterrotte a est e a sud fungevano soltanto da membrane, e in alcuni punti neanche da questo. La parete vetrata esposta a est, lunga circa 16-17 metri, affacciava sul giardino d'inverno, mentre quella a sud, lunga più di 24 metri, dominava il giardino vero e proprio. Le finestre da pavimento a soffitto che costituivano queste pareti erano immense—4,50 metri di vetro trasparente fra i telai—e sul lato sud una sì e una no poteva essere abbassata elettricamente fino a terra. Così l'ampio spazio di soggiorno era quasi interamente assimi-



109. Veduta di Casa Tugendbat dal giardino

labile a una terrazza esterna nel periodo estivo, e lo stesso avveniva per il patio superiore.

Era la rapsodica libertà dello spazio a rendere il primo piano di Casa Tugendhat così immediato e sconvolgente, sebbene la sua perfezione dipendesse, in definitiva, dalle rigorose proporzioni spaziali e dall'ordine imperturbabile del sistema delle colonne. Nello stesso tempo, la cura con la quale Mies aveva scelto l'arredamento e aveva disegnato i mobili non era meno importante. Mies scelse come rivestimento del pavimento un linoleum bianco, in modo da tener viva l'impressione di un'area continua che «rispecchiava» il soffitto. Davanti alla parete di onice c'era un tappeto tessuto a mano di lana naturale, e dietro questa, nello studio, un tappeto di lana marrone. I tendaggi—di seta cruda e di velluto nero sulla parete del giardino d'inverno e di seta beige sulla parete sud—una volta tirati separavano completamente lo spazio interno dall'esterno, rafforzando così il senso di chiusura e di riserbo. Inoltre un sistema di tende mobili su carrelli poteva separare perfettamente ognuna delle unità spaziali dall'insieme più vasto.

Grazie alla generosità e allo spirito di collaborazione dei Tugendhat, la casa divenne un classico banco di prova delle idee di Mies sia sulla progettazione di mobili che sull'architettura moderna. Egli produsse più pezzi nuovi per la casa di Brno che per qualsiasi altro incarico della sua carriera. Due progetti precedenti, la Sedia MR usata nello studio e la Sedia di Barcellona nell'area di conversazione, dimostravano la sua fiducia nell'intercambiabilità del buon design. Non di meno, al fine di creare una poltrona che fosse comoda quanto gli esempi tradizionali superimbottiti, egli ideò la

110. Interno di Casa Tugendhat guardando verso il giardino d'inverno

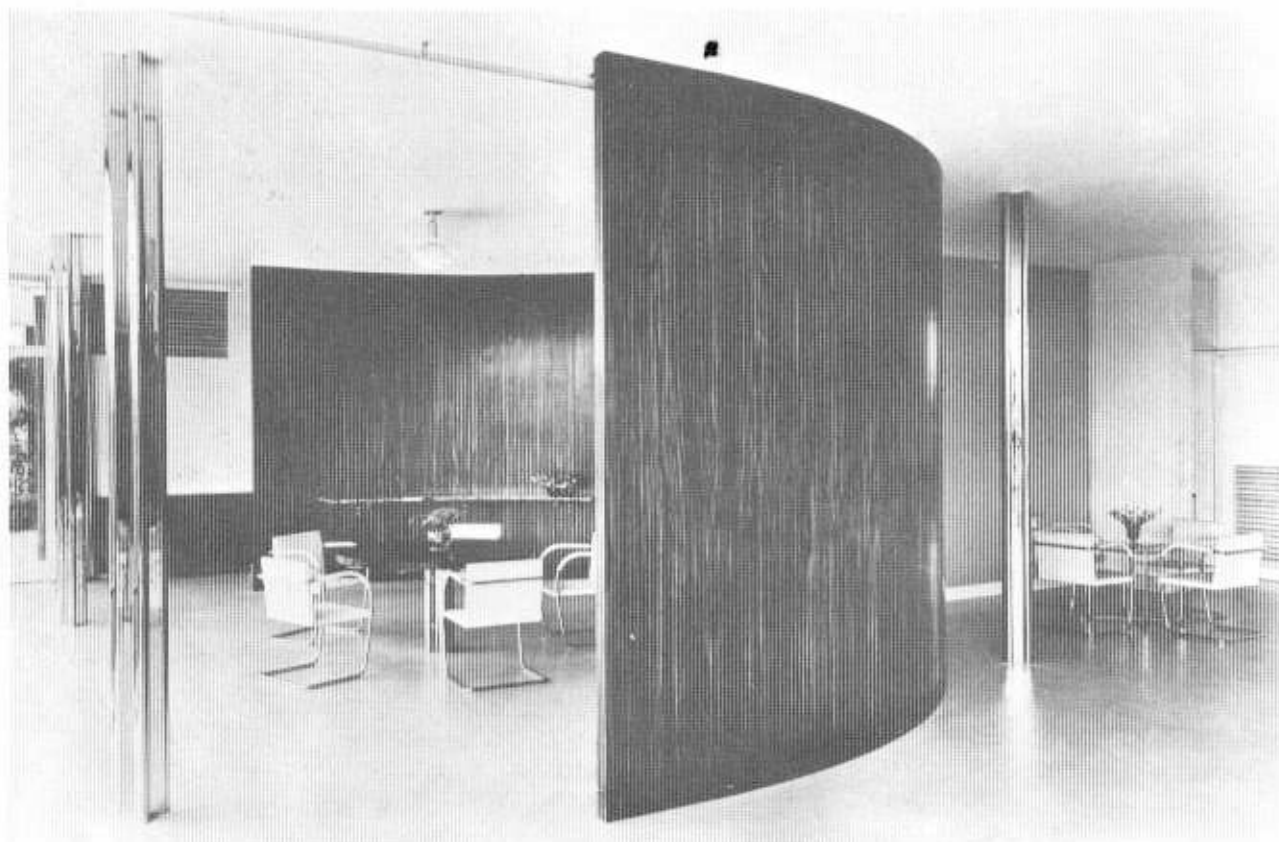


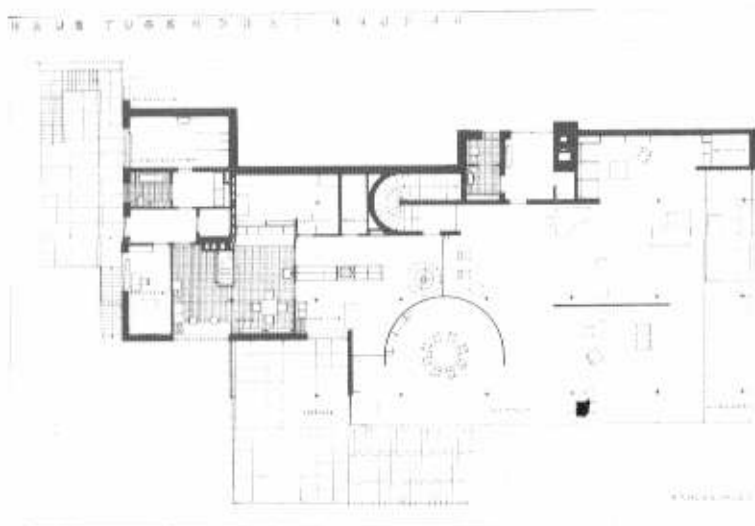


cosiddetta Sedia Tugendhat, applicando il sistema a sbalzo ad una struttura a sbarre piatte che garantiva una buona elasticità, la dotò di cuscini molto simili a quelli della Sedia di Barcellona. Inoltre, per aumentare la praticità della Sedia MR con braccioli usata come sedia da tavolo, egli creò la Sedia Brno, che presentava una lieve curva convessa dal bracciolo al pavimento, consentendo così a chi si sedeva di accostarsi il più possibile al tavolo. I Tugendhat potevano disporre ventiquattro di queste sedie attorno al tavolo da pranzo, anch'esso disegnato da Mies: si trattava di un disco circolare nero in legno di pero, su un unico appoggio con sezione a forma di X. Un altro tavolo, che alla fine divenne molto più famoso, era il tavolo da caffè a X, un incrocio di quattro sbarre sopra il quale poggiava una lastra quadrata di vetro senza cornice, dello spessore di circa venti millimetri. In tutti questi oggetti d'arredo, e in modo più sensazionale nel cuoio verde smeraldo, nel velluto rosso rubino e nel capretto bianco che rivestiva sgabelli e sedie, era evidente l'influenza di Lilly Reich<sup>30</sup>.

Casa Tugendhat fu l'ultima grande casa che Mies realizzò in Europa. La famiglia abbandonò Brno appena un anno prima che Hitler occupasse la Cecoslovacchia nel 1939, dopo di che l'edificio subì una devastazione via l'altra. Sebbene i nazisti non avessero spazio all'interno della loro estetica per un'opera così moderna, non la distrussero completamente. Di fatto venne abitata per un certo periodo di tempo da un pezzo grosso del Terzo Reich, del calibro di Albert Messerschmitt, l'industriale di aeroplani. Durante il crollo della Wehrmacht sul fronte orientale, le truppe dell'Armata Rossa occuparono la casa. Era il 1944. I russi andavano a cavallo su e giù per le rampe del giardino e arrostitavano i buoi su uno spiedo sistemato di fronte alla parete di onice—trasformando ironicamente quello che doveva essere un camino simbolico in uno fin troppo reale. La parete in ebano

111. Interno di Casa Tugendhat guardando verso la zona pranzo





112. Pianta del piano superiore e inferiore di Casa Tugendhat (Collezione Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

scomparve durante la guerra e la stessa fine fece il torso di Lehmbruck. Sebbene la casa esista ancora, è stata una delle vittime più tormentate della produzione del movimento moderno nel terribile periodo che seguì al 1933<sup>35</sup>.

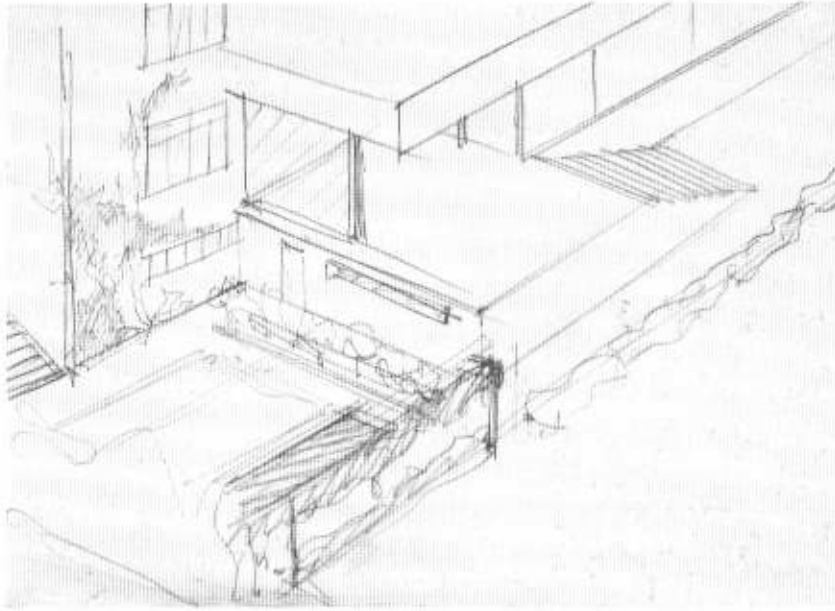
Anche prima che i nazisti prendessero il potere, la casa fu oggetto di accese polemiche. Justus Bier, in un articolo su *Die Form* dal titolo «È possibile vivere in Casa Tugendhat?», dava una risposta sostanzialmente negativa<sup>36</sup>. Questa era, egli affermava, un pezzo da esposizione, non una casa, e, come tale, la «preziosità» dei suoi spazi e lo sfarzo dell'arredo ostacolavano sia l'intimità che la personalità.

*Die Form* pubblicava una replica degli stessi Tugendhat, ma la loro conclusione non era, in definitiva, che la casa fosse più funzionale di quanto Bier sostenesse. Piuttosto, secondo le parole della signora Tugendhat, «Non ho... mai avuto la sensazione che gli spazi fossero preziosi, ma severi e grandiosi—non nel senso che fossero opprimenti ma liberatori»<sup>37</sup>. A questo la signora Tugendhat aggiungeva: «È pur vero che non si può appendere neanche un quadro nello spazio principale, così come non si può introdurre un pezzo che distruggerebbe l'uniformità stilistica dell'arredamento originale—ma forse per questo la nostra vita personale è repressa? L'incomparabile grana del marmo e la venatura del legno naturale non sostituiscono l'arte, ma piuttosto partecipano all'arte e allo spazio, che qui è arte»<sup>38</sup>.



113. Finestra di Casa Tugendhat con pannelli manovrabili elettricamente (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

La difesa dei Tugendhat insieme ad altri passi della critica di Bier forniscono altri indizi sulla posizione che Mies aveva assunto nel 1930 nei confronti della Nuova Architettura. Nonostante i disaccordi, tutti coloro che partecipavano al dibattito erano d'accordo con Mies sul fatto di attribuire la priorità assoluta alla componente spirituale dell'architettura, un atteggiamento che egli aveva evidenziato fin dal tempo della Weissenhofsiedlung. Bier rimpiangeva che Mies non stesse lavo-



114. Disegno della scala esterna di Casa Tugendhat (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

rando a progetti «che mettano in gioco il suo talento che è in grado di far fronte ai più alti compiti dell'architettura, al posto giusto, vale a dire, dove si intende costruire una casa per lo spirito, e non dove la necessità di vivere, dormire e mangiare richiede un linguaggio più pacato, per così dire in sordina»<sup>39</sup>. La signora Tugendhat dichiarava che Mies di fatto stava «rendendo giustizia al senso essenzialmente spirituale della vita di ognuno e di tutti noi che si oppone alla mera necessità».

La signora Tugendhat proseguiva: «In quale grado questo senso spirituale sia conveniente o possibile in una casa... è una questione sociale che non può essere risolta da Herr Mies»<sup>40</sup>. Così dicendo, ella difendeva implicitamente un'altra delle caratteristiche distintive di Mies; la sua indiffe-



115. Sedia Tugendhat, 1930



116. *Sedia Brno*, 1930 (Foto  
Museum of Modern Art,  
New York)

renza alle istanze sociali, di cui la sinistra architettonica lo aveva da sempre accusato. È del resto più che vero che egli non nutriva alcun interesse per un'architettura intesa come strumento di terapia politica nel senso in cui la intendeva il socialismo. Mesi prima egli tenne un discorso al Werkbund di Vienna che non avrebbe potuto essere più intransigente sull'argomento:

«La nuova epoca è un fatto: essa esiste in maniera del tutto indipendente dal fatto che noi consentiamo o dissentiamo con essa. Ma non è né meglio né peggio di una qualsiasi altra epoca. È un puro dato di fatto e in sé neutrale...

Vogliamo accettare il cambiamento dei rapporti economici e sociali come un fatto.

[...]

E qui cominciano i problemi spirituali. Non dipende dal 'che cosa' ma unicamente e soltanto dal 'come'. Che noi produciamo dei beni e con quali mezzi li fabbrichiamo, non significa nulla sul piano spirituale.

Se costruiamo edifici alti o bassi, con acciaio e vetro, è cosa che non dice nulla sul valore di questo costruire...

Ma proprio il problema del valore è decisivo.

Noi dobbiamo porre nuovi valori, presentare i nostri fini ultimi, per raggiungere la misura»<sup>41</sup>.

Questa è la dichiarazione che viene inesorabilmente usata contro Mies da quanti ricordano che la fece in un periodo in cui la fragile repubblica, che vacillava sotto il peso della Depressione, era sempre più compromessa dagli estremismi sia di destra che di sinistra. L'argomentazione contro Mies consisteva nel fatto che non c'erano attenuanti per la sua glaciale neutralità, che le arti così come la popolazione in massa avevano la scelta fra democrazia e totalitarismo, nonché la responsabilità di farla.

Il significato che Mies attribuiva alle parole «spirituale» e «valore» richiede un chiarimento. Le implicazioni estetiche sono inevitabili, se si tiene conto del suo discorso sul «come» opposto al «che cosa» e della sua insistenza sulla «misura». Tuttavia difficilmente avrebbe potuto intendere «spirituale» con lo stesso identico significato di estetico. Mies aveva sempre nutrito un'avversione nei confronti del formalismo in arte, che aveva tentato di razionalizzare in un modo o nell'altro. Nel 1922 su *Frühlicht* pretendeva di derivare le «nuove forme dall'essenza, dall'autentica natura del problema»<sup>42</sup>. Un anno dopo su *G* disse che l'obiettivo era quello di «creare la forma in base all'essenza del compito con i mezzi della nostra epoca»<sup>43</sup>.

Il senso della realtà, l'imperativo categorico, e l'inevitabile riferimento, nelle due affermazioni, alla ricerca dell'essenza, la verità generalizzante: Mies si sforzò di integrare queste due posizioni, di considerarle compatibili. Inoltre, quando alla fine degli anni Venti il concetto di spirituale divenne un punto fisso delle sue dichiarazioni, questo sembra dovuto alle sue letture di san Tommaso più che a qualsiasi altra fonte<sup>44</sup>. A proposito dell'essenza, della forma e della verità, che costituiscono gli interessi ossessivi di Mies, ecco l'Aquiniate nella *Summa Theologica*:

117. Tavolo X, 1930 (Foto Museum of Modern Art, New York)



«Ora noi giudichiamo una cosa non per ciò che in essa è accidentale, ma per ciò che è essenziale. Quindi si dice che una cosa è assolutamente vera nella misura in cui essa è legata all'intelletto dal quale dipende; di conseguenza si dice che le cose artificiali sono vere se si riferiscono al nostro intelletto. Di una casa si dice che è vera se assomiglia alla forma che è nella mente dell'architetto, e si dice che le parole sono vere nella misura in cui sono segni della verità che è nell'intelletto. Nello stesso modo si dice che le cose naturali sono vere nella misura in cui hanno una somiglianza con le specie che sono nella mente divina. Di un sasso si dice che è vero, perché esprime la natura propria di un sasso, in accordo con la concezione che è nell'intelletto divino. Così dunque la verità è principalmente nell'intelletto, e secondariamente, nelle cose se si riferiscono all'intelletto in quanto loro principio...

Ora, dal momento che ogni cosa è vera a seconda che abbia una forma adeguata alla sua natura, l'intelletto, nella misura in cui conosce, deve essere vero se afferra la forma della cosa conosciuta, che è la sua forma nella misura in cui conosce. Per questa ragione *la verità è definita dalla conformità dell'intelletto e della cosa* (corsivo mio), e quindi conoscere questa conformità è conoscere la verità»<sup>45</sup>.

Chiaramente Mies conosceva questi passi, o sapeva della loro esistenza: «Secondo la mia opinione», egli disse anni dopo, «soltanto una relazione che tocchi l'essenza del tempo può essere reale. Questa relazione mi piace chiamarla una relazione vera. La verità, nel senso di Tommaso d'Aquino, in quanto *'adequatio rei et intellectus'*. O come un filosofo moderno l'ha espressa nel linguaggio di oggi: *'La verità è il significato dei fatti'*». Il «filosofo moderno» a cui si riferiva Mies era Max Scheler, la cui definizione del vero fu tradotta da Mies come «*der Sinngehalt eines Sachverhaltes*»<sup>46</sup>, o il significato dei fatti, che non è esattamente quello che l'Aquinate intendeva. Ancora, dal momento che Mies non aveva studiato filosofia, evidentemente trovò le due affermazioni così vicine alla sua visione personale da essere nei fatti identiche. «La conformità di intelletto e cosa» diventa in tedesco «*die Übereinstimmung des Geistlichen und des Sachlichen*», con «*geistlich*» che si riferisce tanto allo spirito che all'intelletto. Lo «Spirito» per Mies era in effetti legato all'estetica, all'arte e quindi all'architettura, ma assumeva una qualità così elevata da raggiungere pienamente il divino.

Possiamo comprendere perché spesso egli lavorava così esasperatamente a lungo su un progetto, e perché spesso passava intere ore immobile, «pensando», come egli dichiarò ai suoi studenti americani disorientati. Né possiamo dimenticare, a questo proposito, la sua famosa frase: «Non voglio essere interessante, bensì valido»<sup>47</sup>.

È stata avanzata l'ipotesi che Mies, nel tentativo di innalzare il fatto allo spirito nel mondo moderno, accettasse in modo acritico *quei* fatti—per esempio, l'ascesa del nazismo—la cui conseguenza fu quella di distruggere il modernismo e, in definitiva, di portare lui stesso alla sventura personale e professionale. Questa non di meno sembra la dimensione dell'uomo. Se realmente avesse accettato Spengler, avrebbe dovuto riflettere sul fatto che «il declino» consisteva esattamente in quei terribili eventi che dovevano verificarsi alla fine degli anni Venti con la Depressione e, negli anni Trenta, con l'affermarsi del totalitarismo. Egli avrebbe preferito, come il soldato romano di Spengler, sopportare stoicamente il caos e, come un asceta cristiano, porre se stesso—e la sua arte—spiritualmente al di sopra di questo caos. Per quanto soldato, asceta, o qualsiasi altra cosa—non ultimo epicureo—egli doveva pur mangiare. E per quanto cercasse di innalzare l'architettura al regno dello spirito, questa restava ostinatamente un'arte materialista e sociale che non avrebbe mai potuto consentirgli di sfuggire alla realtà quotidiana. Nel 1930 accettò l'incarico di direttore al Bauhaus.

# Depressione, collettivizzazione e crisi dell'arte 1929-1936

Nell'estate dello stesso anno la scuola venne messa a dura prova. Malgrado la sua fama internazionale, o forse proprio a causa di questa, nella sua storia, che durava ormai da undici anni, raramente aveva visto dei periodi in cui non fosse in qualche modo sotto il tiro degli attacchi provenienti dall'interno o dall'esterno, sul piano estetico o su quello politico, sia da parte dei conservatori che dei radicali<sup>1</sup>. Van Doesburg aveva attaccato le sue tendenze espressioniste all'inizio degli anni Venti; a seguito di ciò, Johannes Itten veniva sostituito da Laszlo Moholy-Nagy, leader dei docenti portavoce dell'estetica della macchina recentemente adottata. A Weimar le forze di destra avevano costretto la scuola a lasciare la città nel 1925. Dopo di che essa trovò sede a Dessau, con l'approvazione e l'appoggio di un'amministrazione municipale liberale, ma meno di tre anni dopo le dispute all'interno della docenza, insieme alla crescente ostilità dei nazionalisti locali, indirizzata in modo particolare contro Walter Gropius, avevano spinto quest'ultimo a una decisione estrema. Sperando che il Bauhaus potesse trovar pace se si fosse liberato della sua controversa immagine personale, Gropius rassegnò le dimissioni da direttore nella primavera del 1928. L'incarico fu offerto a Mies, un personaggio chiaramente meno pericoloso da un punto di vista politico. Egli lo rifiutò<sup>2</sup>. Allora Gropius nominò lo svizzero Hannes Meyer, che era stato chiamato a Dessau a dirigere la sezione di architettura di recente istituzione. Meyer accettò e Gropius fece ritorno alla professione privata a Berlino.

È opinione unanime degli storici che lo spirito di ricerca e di scoperta, che contrassegnò gli anni gloriosi del Bauhaus, ebbe fine quando Meyer ne assunse la direzione. Le dimissioni di Gropius furono prontamente seguite da quelle di tre dei suoi fedelissimi, Moholy-Nagy, Marcel Breuer, e Herbert Bayer. Meyer, un funzionalista dichiarato, concentrò le sue energie sulla sezione di architettura e pose l'accento sull'attività pratica come opposta alla teoria. Egli non soltanto sosteneva la più rigorosa forma di *Sachlichkeit*, ma facendo parte della sinistra politica preferiva soluzioni collettive alla sperimentazione individuale. Hilberseimer venne incaricato della supervisione dei progetti per la residenza di massa e dei piani urbanistici. A Walter Peterhans fu attribuita la direzione dei nuovi corsi di fotografia. La sorte avrebbe poi fatto sì che questi ultimi due avrebbero imboccato la strada di Chicago dove giocarono un ruolo importante nella vita di Mies.

Nel frattempo, i due anni di direzione di Meyer, come molte iniziative del Bauhaus, finirono in un'amara delusione per la scuola. La sua estetica radicalmente funzionalista allontanò i docenti-



artisti, sebbene non tanto quanto il suo inflessibile marxismo e la sua tendenza ad inserire la sociologia in tutte le attività del Bauhaus, che spinsero la scuola sempre più lontano dai suoi obiettivi originali. Oskar Schlemmer abbandonò l'insegnamento nel 1929, mentre Josef Albers, Wassily Kandinsky e Paul Klee subivano il progressivo isolamento delle arti dal piano di studio. Nel 1930 Meyer alla fine fu costretto a dimettersi a seguito dell'accusa di aver fornito del denaro ai minatori in sciopero a nome del Bauhaus. Di nuovo ripresero le ostilità da ogni parte, questa volta con attacchi che venivano da sinistra—a sostegno di Meyer—oltre che da destra. Verso la metà di quell'anno, il sindaco Hesse, seguendo la stanca raccomandazione di Gropius, contattò Mies e di nuovo gli offrì la direzione della scuola. Questa volta Mies accettò.

La strategia di Hesse era evidente. Mies non era un uomo né di destra né di sinistra, e neppure di centro: egli era un artista. Così da lui ci si poteva aspettare che avrebbe tenuto in scacco i politici più accesi, senza compromettere l'impronta progressista della scuola. La sua figura veniva identificata in larga misura con la progettazione di belle case per persone ricche; inoltre Mies era noto per la sua maggior preoccupazione nei confronti della bellezza che dell'utilità. Ma non c'era alcun dubbio sul talento e l'integrità di Mies come progettista.

Nei fatti a Berlino egli aveva continuato a coltivare l'immagine del Grand Seigneur, alla quale si era ispirato fin dai tempi in cui vide Peter Behrens recitare quella parte in maniera tanto convincente. Egli vestiva come aveva sempre fatto, in modo tradizionale, ma impeccabile, con una preferenza per i completi scuri sottolineati da bombette, cappelli flosci e di tanto in tanto persino da ghette. Per un breve, sconsiderato periodo di tempo portò il monocolo. Il suo naturale riserbo si fece più profondo, si potrebbe dire crebbe fino a un autorevole distacco con la nota conseguenza di impressionare la gente grazie all'imponenza della sua personalità. Per quanto riguarda l'aspetto fisico, verso i quarantacinque anni la sua corporatura naturalmente robusta era diventata pesante. «Quando vedi da una certa distanza due uomini che si avvicinano», diceva Selman Selmanagic, che sarebbe stato suo studente al Bauhaus, «quando più da vicino ti accorgi che è uno solo, puoi essere sicuro che è Mies»<sup>3</sup>.

Inutile a dirsi, Mies avrebbe guidato la scuola in modo differente da Hannes Meyer. Com'era prevedibile data l'animosità interna del Bauhaus, la sua comparsa suscitò una reazione di collera da parte degli studenti. I sostenitori di Meyer erano amareggiati: l'atmosfera tradizionalmente democratica e politicamente consapevole era stata violata da un maestro elitario che, una volta insediato, continuò a comportarsi come tale. In incontri rumorosi che si tenevano nella mensa della scuola, gli studenti esprimevano in massa la loro indignazione per il licenziamento di Meyer, avanzando la richiesta che Mies scendesse dal suo ufficio-fortezza e si difendesse di persona.

Chiaramente avevano sfidato l'uomo sbagliato. Mies ricorse in modo sommario alla polizia di Dessau, cui ordinò di buttar fuori dall'edificio gli studenti. Il sindaco Fritz Hesse chiuse il Bauhaus per qualche settimana. Secondo Selmanagic, Mies espulse formalmente tutti gli studenti, offrendosi però di riaccettare chi, in un approfondito colloquio individuale con lui, esprimesse il desiderio di iscriversi di nuovo. Così, presumibilmente, gli elementi più radicali sarebbero stati allontanati. Circa 180 dei 200 studenti del Bauhaus fecero ritorno al lavoro<sup>4</sup>.

E di lavoro si trattava, sotto la direzione austera, imperturbabile di Mies. Il Bauhaus fu trasformato in qualcosa di molto simile a una scuola di architettura svuotata del suo precedente clima di agitazione, ma oberata di lavoro fino a notte fonda. I laboratori artigianali persero gran parte dell'autonomia di un tempo, quando Mies indirizzò la loro attività verso la disciplina centrale dell'arredo di interni. Klee si dimise e assunse un posto di professore a Düsseldorf; Kandinsky rimase, dopo aver litigato a proposito del curriculum con Mies, che acconsentì a conservare le arti figurative, però soltanto in forma ridotta. Mies si dimostrò più vicino, sotto alcuni aspetti, a Meyer di



118. Mies con studenti al Bauhaus, 1930 circa (a destra Selman Selmanagic) (Collezione privata)

quanto entrambi non lo fossero stati a Gropius, sebbene più degli altri due Mies guidasse l'istituzione con piglio personale e autoritario. L'influenza di Hilberseimer all'interno del corpo insegnante si accrebbe, mentre Lilly Reich ebbe l'incarico di dirigere il laboratorio di tessitura. Lei e Mies dividevano un appartamento al Bauhaus, dove trascorrevano tre giorni alla settimana, mentre la restante parte la passavano a Berlino. Hilberseimer che, come Mies, era sposato ma aveva un'amante a Dessau, Otti Berger (assistente del laboratorio della Reich), assumeva la direzione della scuola quando Mies era lontano.

Tutti i ricordi e gli aneddoti riguardanti il periodo di Mies al Bauhaus ben corrispondono al ritratto che abbiamo fatto di lui come uomo<sup>5</sup>. A malincuore si assumeva i compiti amministrativi, che lasciava in gran parte alla Reich, né fece alcun sforzo per mediare le controversie interne della scuola. Egli limitava il suo insegnamento agli studenti degli ultimi anni, che costringeva a interminabili revisioni di lavori apparentemente molto semplici, quali ad esempio una casa con una sola stanza da letto o una casa con giardino circondato da muri. Su quest'ultimo progetto egli si impegnò incessantemente nei celebri disegni per una casa a corte degli anni Trenta (vedi pp. 189-194). «L'estrema semplicità di queste case», scriveva lo studente Howard Dearstyne a giustificazione dell'approccio didattico di Mies, «è la loro principale difficoltà. È molto più facile fare una cosa complicata che qualcosa di chiaro e semplice»<sup>6</sup>. Era più che probabile che Mies dicesse a uno studente: «Versuchen Sie es wieder» (ci provi di nuovo), che non criticasse—o incoraggiasse—un progetto nei particolari, sebbene fosse capace di illustrare i suoi punti di vista con grande energia. Disprezzando la dottrina funzionalista di Meyer, una volta criticò un punto mal risolto di un progetto di Selmanagic che protestava di aver rispettato la massima praticità: «Ascolta, Selman, se incontrassi due sorelle

ugualmente sane, intelligenti, benestanti e tutte due fertili, ma una delle due fosse brutta e l'altra bella, quale delle due sposeresti?»<sup>7</sup> Né Mies era solito nascondere ai suoi studenti il giudizio negativo che nutriva nei confronti di Gropius come architetto, che evidentemente non era molto cambiato dagli anni Venti, non importa quanto cordiale fosse stata la loro corrispondenza.

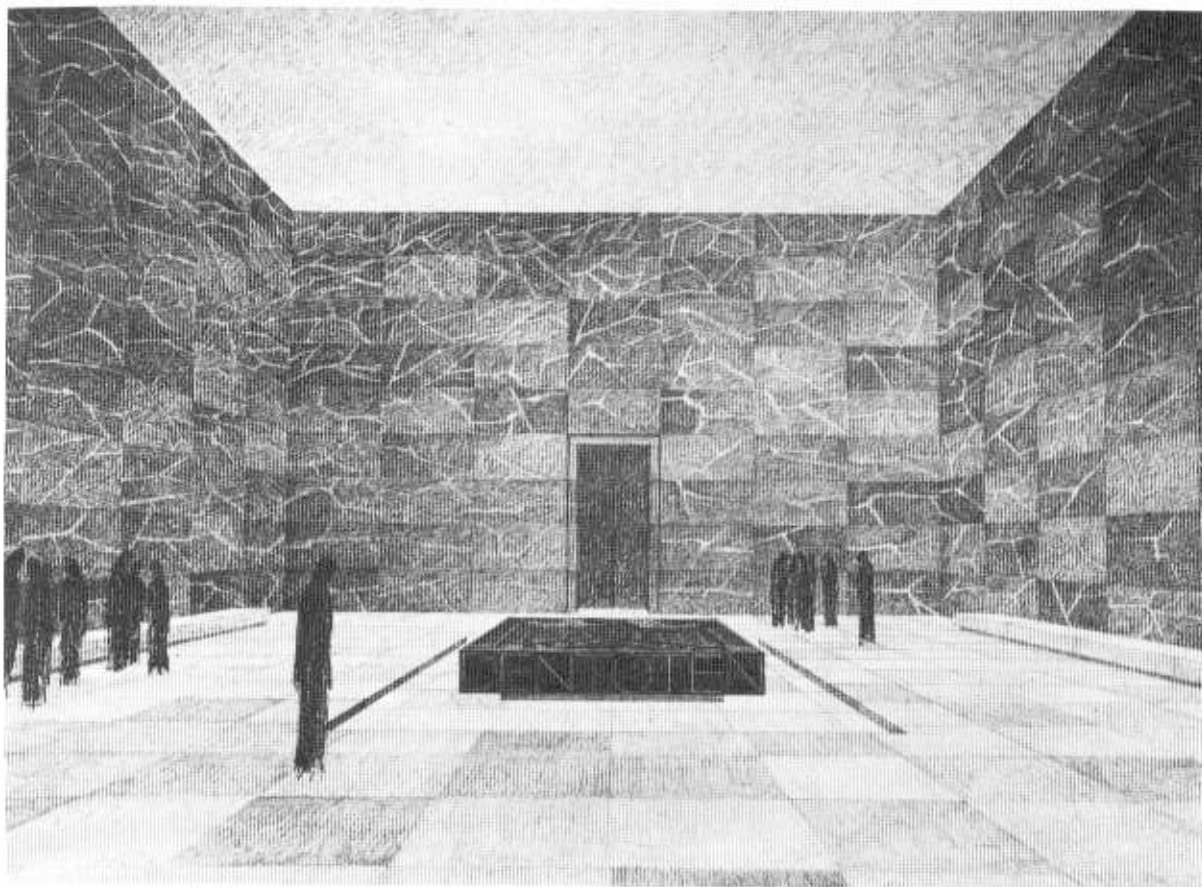
Mies rimase a capo del Bauhaus di Dessau fino al 1932, quando venne chiuso come istituzione di stato. Egli lo riaprì nello stesso anno a Berlino facendone la sua scuola privata, ma la scuola chiuse nuovamente durante l'estate del 1933. Il Bauhaus fu costretto a soccombere alla stessa malattia nelle due città: l'ascesa del nazismo. Retrospectivamente, il Bauhaus di Berlino fu poco più che un'iniziativa finanziaria, dal momento che la speranza di Mies di ottenere alla fine un nuovo finanziamento statale venne rapidamente smentita da uno stato che, nel 1933, era diventato del tutto inospitale.

Non è sorprendente il fatto che la direzione di Mies abbia suscitato giudizi eterogenei da parte di critici e di storici, poiché tali giudizi erano condizionati dalla loro personale visione di ciò che il Bauhaus avrebbe dovuto essere. La «vecchia» guardia, e più di tutti il gruppo di Gropius, decise che Mies era un estraneo quanto lo era stato Hannes Meyer; di più, una persona che non aveva mai vissuto secondo lo spirito del primo Bauhaus del *Geben und Nehmen* (dai e prendi). I pochi studenti che restarono con Mies fino alla fine a Dessau erano pressoché unanimi nella loro venerazione per l'artista e nell'affetto per l'uomo, sebbene appaia chiaramente che lo vedevano più come una divinità che come un compagno di ricerca. L'approccio di Mies all'insegnamento era esattamente lo stesso di quello all'architettura: una spinta all'astrazione, a distillarne i fini e i mezzi per giungere a verità assolute, irrefutabili. Così insegnava a progettare case dotate di una sola stanza da letto con estrema accuratezza: così non tollerava i compiti amministrativi più di quanto non avesse accettato i requisiti specifici richiesti da tutti i bandi di concorso cui aveva partecipato nella sua vita—e che aveva perso. Così, ancora, la sua dichiarazione che «la ragione della grande influenza esercitata dal Bauhaus su tutto il mondo sta nel fatto che il Bauhaus era un'idea»<sup>8</sup>.

Un'idea e un nome: «La cosa migliore che Gropius abbia fatto», Mies dichiarò quando era avanti negli anni—che suona sia come una critica che come un elogio—«è stata quella di inventare il nome di Bauhaus»<sup>9</sup>.

Nel 1929, prima che Mies fosse impegnato nell'incarico di Barcellona—progettò una casa a Zehlendorf per Emil Nolde, il pittore espressionista che egli conobbe negli anni che precedettero la prima guerra mondiale, quando entrambi frequentavano il piccolo circolo di Jacques-Dalcroze a Hellerau (vedi pp. 81-82). Ma anche Casa Nolde non venne portata a termine. Le lettere del pittore all'architetto ne lamentavano la lentezza, erano pervase tanto da un senso di disagio che di esasperazione: «[l'interruzione del tuo incarico] mi deluderebbe in modo tutto particolare, dato che ti stimolo molto come artista»<sup>10</sup>. Altri documenti indicano che Mies terminò il progetto alla data stabilita, ma che sorsero difficoltà finanziarie che impedirono il completamento dell'edificio. Lo stesso destino doveva toccare ai progetti che Mies concepì nel 1930 in risposta all'invito a partecipare a un concorso ristretto per il Club del Golf di Krefeld. Il club richiese in seguito una seconda proposta più modesta, presumibilmente una conseguenza delle precarie condizioni economiche di quel tempo. Mies non inviò questa seconda proposta, così anche questo progetto rimase inutilizzato.

Né Casa Nolde né il Club di Krefeld erano di per se stesse opere fondamentali, anche se entrambe, ognuna a suo modo, facevano presagire i progetti di case elaborati da Mies alla metà degli anni Trenta. La ristrutturazione dell'interno della Neue Wache di Schinkel (vedi p. 54), da trasformare in un monumento ai caduti della Grande Guerra, era il tema di un concorso del 1930, che ancora una volta Mies perse. Ciononostante, in un luogo così profondamente tetro e ufficiale, la sua propo-



119. Disegno in prospettiva per il progetto di ristrutturazione dell'interno della Neue Wache di Schinkel, Berlino, 1930

sta di uno spazio semplice, rivestito di marmo di Tinos, che conteneva una lastra nera dedicata, nella sua formulazione tipicamente generalizzante,<sup>11</sup> «Ai Morti» (Den Toten), era nello stesso tempo appropriata e commovente. Dei suoi progetti minori portati a termine nel 1930, l'elemento più notevole del suo ampliamento di Casa Henke a Essen era una finestra a scomparsa lunga 7 metri e mezzo, costituita da una sola lastra di vetro<sup>12</sup>. Gli appartamenti Hess e Crous a Berlino e l'appartamento Johnson a New York furono invece proposte fatte per la sopravvivenza.

Il cliente che commissionò quest'ultimo lavoro era un americano di ventiquattro anni che si chiamava Philip Cortelyou Johnson. Nato a Cleveland e formatosi a Harvard, sveglio e ostinato, di recente era stato incaricato della direzione del settore architettura al Museum of Modern Art di New York. Johnson stava facendo il giro d'Europa nell'estate del 1930, e dedicava gran parte del suo tempo a uno studio di prima mano della Nuova Architettura, un argomento quasi del tutto sconosciuto negli Stati Uniti. Una delle sue principali fonti di informazione era il libro di Gustav Platz *Baukunst der neuesten Zeit*. Lì per la prima volta aveva visto l'opera di Mies, dopo di che decise che era persino migliore di Le Corbusier e di Oud, i due architetti moderni preferiti dall'amico di Johnson, lo storico dell'architettura Henry-Russell Hitchcock. Solo un anno prima, nel 1929, Hitchcock aveva pubblicato il suo libro, *Modern Architecture*, e due anni dopo, nel 1932, Johnson e Hitchcock insieme organizzarono al Museum of Modern Art la prima esposizione di architettura moderna internazionale, che ebbe all'epoca grande risonanza. Mies fece la sua prima apparizione pubblica in America in occasione di questa mostra.

Così Johnson fu la persona che nei fatti lo presentò al Nuovo Mondo. Per i successivi quaran-

t'anni i due dovevano serbare un rapporto d'amicizia caratterizzato da fasi alterne di cordialità e di gelo polare, di accordo intellettuale e di malanimo personale, che segnò un punto massimo di vitalità nell'architettura del XX secolo. Il germe di quest'amicizia fu l'ammirazione genuina provata da un giovane in ascesa, intelligente e privilegiato, per un uomo più vecchio, brillante e arrivato, che negli ultimi tempi correva il rischio di venir dimenticato. Johnson significava il benessere e l'autorità istituzionale in un paese dalle infinite risorse materiali. Mies, che era di origini modeste, aveva raggiunto un elevato rango professionale grazie ai suoi talenti non comuni in un paese che, attorno al 1930, sembrava esser passato troppo rapidamente dalla paralisi della disfatta militare all'impotenza della depressione economica. Sicuramente Johnson attirò la sua attenzione in larga misura perché Mies da sempre gravitava attorno al potere culturale specialmente se questo, a sua volta, gravitava attorno a lui. Nello stesso tempo l'orgoglio smisurato di Mies gli consigliò di tenere a distanza il suo giovane ed esuberante ammiratore. C'erano un'infinità di motivi sia d'attrazione che di conflitto nell'amicizia che iniziò nell'estate del 1930 e che divenne più agitata nel 1931.

«Eravamo soliti andare da Schlichter», ricordava Johnson, «e io pagavo per lui. Era terribilmente caro e, a quanto mi risultava, Mies non aveva mezzi di sostentamento. Nel 1930 aveva da fare soltanto il mio appartamento, e lo fece come se si trattasse di sei grattacieli—è incredibile la quantità di lavoro che gli ha dedicato»<sup>13</sup>.

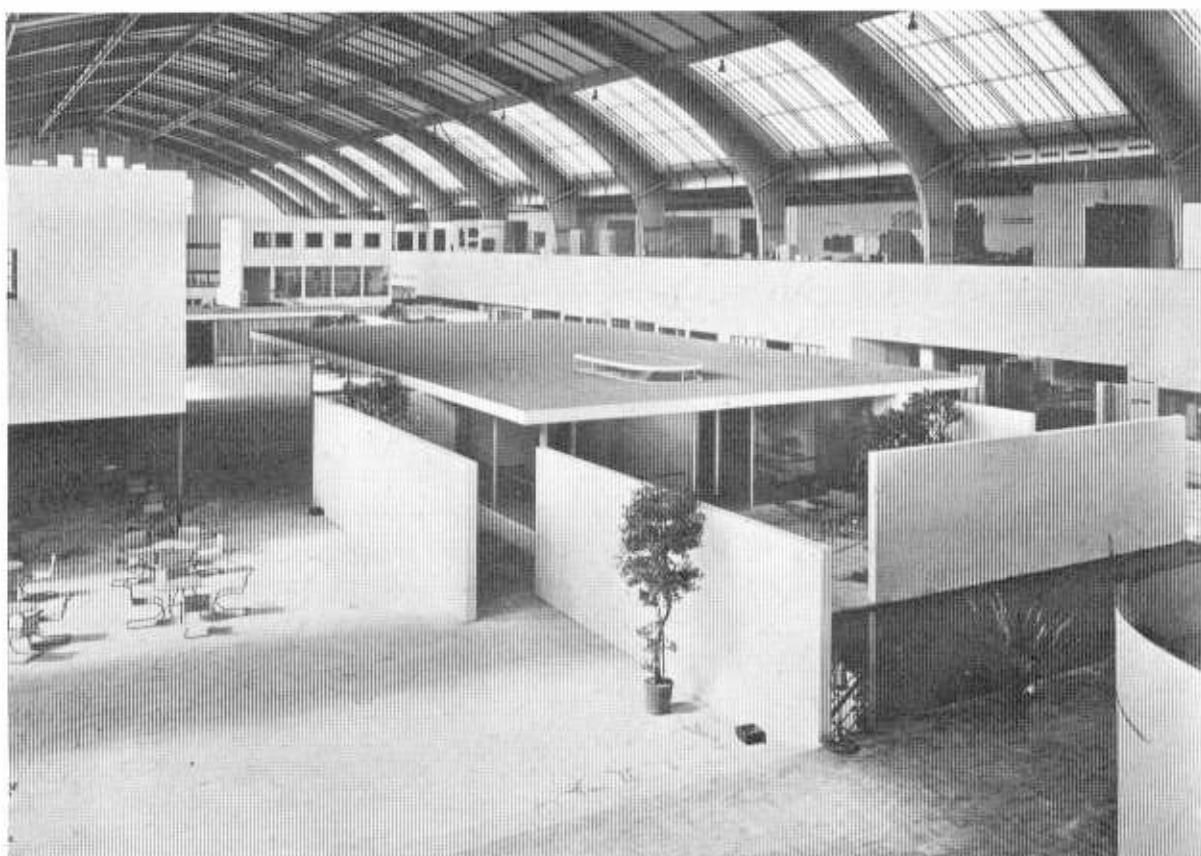
Naturalmente c'era un po' di esagerazione nelle parole di Johnson. Mies percepiva uno stipendio dal Bauhaus e, nonostante il denaro dei Bruhn si fosse volatilizzato a causa della Depressione, non era poi così povero né così disoccupato, almeno non ancora. Tuttavia i ricordi di Johnson sono così vivi ed egli è un cronista troppo abile per essere ignorato:

«[Mies] amava guidare in campagna. Questo era un modo per vederlo... avevo una Cord, naturalmente, una Cord... E i suoi edifici preferiti erano le *Hallenkirchen*, a nord verso Stettino, verso Lubecca... Era nel *Backsteingotik* che si sentiva del tutto a suo agio, nelle *Hallen*, nelle chiese dalle alte navate. Io non capivo il Gotico tedesco. Ero stato allevato nel Gotico dell'Ile de France. Erano un po' strane, le alte navate in mattoni.

Spesso cercavo di indurlo a parlare di Schinkel. Ma di solito si limitava ad annuire, se mi dimostravo entusiasta, ma in realtà non ne discusse mai, anche se aveva fatto quella prima opera, Casa Perls-Fuchs, che assomigliava a Casa Persius. Quando lo scoprii, feci un salto di gioia e dissi: 'Oh, conosci Casa Persius'. Non la conosceva, almeno non di nome. Era difficile capire cosa Mies avesse visto e cosa no»<sup>14</sup>.

Quali che fossero le frustrazioni di Johnson con l'uomo Mies, la sua ammirazione per l'architetto non faceva che crescere. Egli fece in modo che a Mies fosse assegnato un posto fondamentale nell'esposizione del Museum of Modern Art e lo invitò persino ad allestire personalmente la mostra. A questo proposito ci si rende conto anche della stima che il direttore del MoMA, Alfred H. Barr jr., nutriva per Mies. Barr stesso visitò Berlino nel 1930 e si adoperò nel sollecitare l'appoggio di uno dei più importanti mecenati del museo, la moglie di John D. Rockefeller jr. All'inizio del 1931, Johnson le scrisse da Berlino: «È estremamente incoraggiante sapere che quando sarà il momento, probabilmente in settembre, per curare l'allestimento della mostra avremo a disposizione il più grande architetto per farlo. La sua cooperazione e il suo interessamento hanno una grandissima importanza per noi, specialmente in questo periodo preliminare»<sup>15</sup>.

Sembra che l'atteggiamento di Mies nei confronti dell'interesse di Johnson in generale e della mostra in particolare oscillasse fra la cordialità e la più altera indifferenza, a giudicare dalla corrispondenza fra Johnson e Barr a New York. In luglio, lamentando la troppo frequente inaccessibilità



120. Veduta della Sala dell'Esposizione dell'Edilizia di Berlino, con la casa di Mies, 1931

del grande uomo, Johnson scrisse: «Mies sta attraversando un momento di grande inabbordabilità, e non c'è proprio niente da fare. Ripetute telefonate lo fanno solo imbestialire»<sup>16</sup>. Alcuni giorni dopo, d'altra parte, Johnson lo trovò, «devo dire, molto impaziente di progettare una nuova sede per noi»<sup>17</sup>.

Davvero Mies si comportò con Johnson, per non parlare del Museum of Modern Art, in modo così palesemente incostante? Quanto sappiamo di lui fa supporre che avrebbe potuto farlo benissimo. Egli era capace della massima superbia, specialmente con un giovane che lo aveva incalzato troppo insistentemente. Ma possediamo scarse testimonianze, al di là delle lettere terribilmente pettugole di Johnson, di ciò che passava per la testa di Mies nei giorni sempre più oscuri del 1931. Perché il Bauhaus «stava malamente cadendo in rovina», come diceva Johnson?<sup>18</sup> Perché Mies non venne mai a capo del progetto di una sede per la mostra del MoMA dopo «aver assolutamente promesso di inviare il plastico da Berlino entro il 15 ottobre»?<sup>19</sup>

«Una mostra più modesta», scrisse Johnson seccamente a margine di un taccuino alla fine del 1931. «Mies non viene, niente allestimento»<sup>20</sup>.

Di nuovo, ambizioni ridotte fanno pensare a mezzi economici ridotti un po' dappertutto, sebbene sembri possibile che Mies, nella sua infinita capacità di assumere un comportamento flemmatico, che razionalizzava come *die schöpferische Pause*, trovasse la familiare incertezza di Berlino preferibile alla non familiare incertezza di New York.

Quali altre ragioni ci potevano essere, se si eccettua un lento ripiegamento su se stesso all'inizio degli anni Trenta, una reazione, forse, alla sua percezione di un mondo che diventava sempre più buio? Johnson aveva buone ragioni di presumere che Mies sarebbe stato più disponibile alla fine

che non all'inizio del 1931. La sua speranza che il suo maestro sarebbe venuto negli Stati Uniti in settembre per allestire l'esposizione del MoMA corrispondeva alla chiusura in agosto dell'evento dell'anno al quale egli, Mies, aveva lavorato con ardore.

17.8.  
Può darsi che si drammatizzi eccessivamente la realtà se si suppone che l'Esposizione Edilizia di Berlino costituisse il canto del cigno di Mies in Germania. Non di meno, la casa per una coppia senza figli che egli presentò nel 1931 alla Fiera di Berlino nella Reichskanzlerplatz fu l'ultima opera che riflettesse concretamente la sua maniera degli anni Venti: quell'approccio che mirava ad uno spazio fluido e penetrante, soggettivamente organizzato, che si identificava più da vicino con i primi progetti di ville di campagna nonché con il Padiglione di Barcellona e Casa Tugendhat. E neppure nella sua seconda vita in America così tremendamente attiva, non riuscì a fare nient'altro di simile. Di più, mentre non era priva di indicazioni per il futuro, essendo un'altra prefigurazione delle case a corte della metà degli anni Trenta, quest'ultima non fu mai realizzata. Come ultima dimostrazione di Mies architetto moderno di Weimar, la sua Casa da Esposizione fu il suo addio formale, ancorché involontario, a un'epoca, a un luogo, a una visione del mondo.

D'altra parte, l'esposizione nel suo complesso fu anche il suo ultimo importante incarico organizzativo come portavoce della Nuova Architettura. La mostra doveva essere uno studio di urbanistica, di architettura, di arredo, e di materiali costruttivi a livello internazionale; in questa Mies era incaricato della sezione dedicata all'«abitazione del nostro tempo». A differenza della Weissenhofsiedlung, che trattava lo stesso tema, la mostra a Berlino era un'esibizione al chiuso contenuta in un'unica sala molto ampia. Ciononostante, Mies selezionò gli architetti che dovevano partecipare e progettò la sistemazione dei loro contributi individuali, proprio come aveva fatto a Stoccarda. Le case dei fratelli Luckhardt, di Hugo Häring e di Lilly Reich erano presentate insieme ad appartamenti e locali concepiti da personaggi quali Walter Gropius, Ludwig Hilberseimer, Otto Haesler, Josef Albers, Marcel Breuer, e persino Wassily Kandinsky. Lungo una galleria che circondava tutta la sala era esposta la mostra dei materiali organizzata da Lilly Reich.

La casa ad un piano di Mies per una coppia senza figli come appoggio utilizzava lo stesso sistema di colonne disposte a distanza regolare che egli aveva impiegato per la prima volta a Barcellona<sup>21</sup>. Naturalmente i muri erano liberi e si protendevano dall'interno verso l'esterno, per la maggior parte paralleli all'asse principale longitudinale, ma penetrando poi nello spazio esterno in tutte le direzioni, in modo altrettanto dinamico che in ogni altro progetto di Mies a partire dalla Villa di Campagna in Mattoni. Lo spazio interno fluiva altrettanto liberamente, senza ostacoli. Soltanto la stanza

121. Pianta preliminare per la Casa all'Esposizione dell'Edilizia di Berlino



da bagno e le stanze di servizio erano chiuse, e soltanto queste ultime presentavano finestre tradizionali. La zona soggiorno-pranzo era circondata su tre lati da pareti a vetro, di cui una, presumibilmente quella rivolta a ovest, poteva essere abbassata elettricamente fino a terra, così che qui l'interno si immergeva letteralmente nell'esterno. Questa zona soggiorno-pranzo era ulteriormente ravvivata da un divisorio longitudinale in legno la cui posizione, e il movimento che produceva nello spazio, richiamava l'uso delle pareti di onice a Barcellona e Brno. Mentre si doveva compiere una svolta di 180 gradi attorno alla parete esposta ad est del soggiorno per raggiungere la zona notte, non c'erano tramezzi di separazione fra i due spazi, né c'era alcun muro fra le stanze da letto stesse (una per il marito e l'altra per la moglie). Seguendo lo stesso principio basato sul libero passaggio, le stanze da letto, come il soggiorno-pranzo, affacciavano, attraverso grandi pareti vetrate, su un terrazzo su cui spiccava un'altra scultura di Georg Kolbe, una figura femminile in piedi. Muri intonacati, che circondavano il terrazzo delle camere da letto e lo separavano da una piscina poco profonda, avevano l'effetto di creare una corte chiusa, un po' nella stessa maniera in cui le pareti in travertino e marmo di Tinos «incastonavano» l'intera costruzione a Barcellona. A Berlino, tuttavia, le pareti si interrompevano separatamente, producendo un gioco di asimmetrie fra spazio interno e spazio esterno che non aveva precedenti in tutta l'opera realizzata di Mies. Il lungo muro che aggettava sporgendo dal tetto piano in direzione ovest a ricollegarsi con la casa della Reich—creando così un'area a giardino fra le due costruzioni—ricordava l'esplosione delle pareti che si estendevano all'infinito nella Villa di Campagna in Mattoni.

Se la Casa per Esposizione doveva essere l'ultimo esempio di questo genere, era anche il più radicale. Niente del senso di chiusura che risultava dagli spazi delimitati delle case Tugendhat e Nolde appare qua; essa sembra esplodere al di fuori dei suoi confini fisici ancor più del Padiglione di Barcellona. Chiaramente si trattava di un pezzo da esposizione in cui Mies poteva dare libero sfogo al suo grande desiderio di creare uno spazio fluido ma controllato, più di quanto avrebbe potuto fare se avesse dovuto tener conto di inquilini reali. Tuttavia egli non avrebbe mai più potuto, nemmeno nei suoi sogni, abbandonarsi liberamente così come fece qui. Gli anni Venti erano finiti; cominciavano gli anni Trenta. Se questo era un ultimo urrà, egli lo fece in forma di addio.

Sia Johnson che Hitchcock scrissero delle recensioni sull'Esposizione di Berlino, e ambedue furono d'accordo sul fatto che la casa di Mies, insieme al suo arredo di un alloggio per scapolo in una casa ad appartamenti, costituiva senz'altro il progetto individuale più riuscito dell'intera esposizione<sup>22</sup>. Gli americani affermavano inoltre che l'intera esposizione era dominata dallo Stile Internazionale, un termine inventato da Hitchcock, che essi usarono come sinonimo di Nuova Architettura. E di questo fecero il punto focale della loro mostra internazionale al Museum of Modern Art. Con il titolo «Architettura Moderna: Mostra Internazionale», l'esposizione durò dal 9 febbraio fino al 23 marzo 1932. L'allestimento era di Johnson, e ad essa parteciparono più di cinquanta architetti. Inoltre fu pubblicato un catalogo con la supervisione di Barr, Hitchcock e Johnson, in cui figuravano saggi sui maggiori architetti europei: Le Corbusier, Oud, Gropius, Mies, nonché su alcuni americani d'avanguardia quali Raymond Hood, Howe e Lescaze, Richard Neutra d'origine austriaca e Frank Lloyd Wright. Mies era rappresentato dal Padiglione di Barcellona, da Casa Tugendhat e da Casa Lange. La mostra suscitò accesi dibattiti a New York, dove la Nuova Architettura veniva presentata per la prima volta come un *corpus* unico. I dibattiti, naturalmente, significavano attenzione: Edward Durrell Stone, che più tardi (1939) progettò l'edificio che adesso ospita il Museum of Modern Art, disse che l'iniziativa di Johnson e di Hitchcock «fece per l'architettura quello che il famoso Armory Show aveva fatto per la pittura»<sup>23</sup>. Johnson e Hitchcock diedero seguito a un loro successo con un libro intitolato «The International Style», in cui identificavano tre punti di riferimento dello «stile»: primo, una nuova concezione dell'architettura come volume più che





122. Disegno di Mies fatto da Emil Orlik, 1932. La legenda dice: "Mies van der Rohe, 1932, nell'anno di Goethe". Durante il 1932, 100° anniversario della morte di Goethe, Mies organizzò una mostra del suo lavoro a Francoforte (Collezione privata)

come massa; secondo, la regolarità più che la simmetria assiale come strumento principale per dar ordine al progetto. Questi due principi, unitamente al terzo che bandiva la decorazione arbitraria, contraddistinguono le opere dell'International Style<sup>24</sup>.

Nel 1966, circa trentaquattro anni dopo, Hitchcock ripensò al termine e alla sua definizione, riconoscendo che né l'uno né l'altra si adattavano così perfettamente, come lui e Johnson avevano sperato, a tutte le opere che avevano incluso nella mostra—e neanche al Padiglione di Mies segnatamente non volumetrico—o ai capaci progettisti che avevano sottovalutato o semplicemente trascurato. «Tuttavia il libro», egli concludeva, «[rappresentava] un bilancio fatto da contemporanei giovani ed entusiasti della Nuova Architettura degli anni Venti nel momento in cui questa aveva raggiunto il massimo splendore all'inizio del nuovo decennio»<sup>25</sup>.

A un certo punto, nel 1926, Ada Bruhn Mies e le tre figlie, rispettivamente di dodici, undici e nove anni, lasciarono il Tirolo alla volta della Germania del Sud, dove trascorsero l'inverno a Garmisch-Partenkirchen, nella pensione di proprietà della sorella divorziata di Ada, che anche la gestiva. All'inizio del 1927, si spostarono di nuovo, questa volta a Icking, un accogliente villaggio bavarese dove tutte e tre le figlie frequentarono una scuola privata. Nel 1930 Muck si iscrisse a Salem, un *Gymnasium* fra i più esclusivi della Germania, dove conseguì l'*Abitur* nel 1933.

Marianne ricorda i quattro anni trascorsi a Icking, nei quali divenne adolescente, come un perio-

do felice e libero. Ada probabilmente li ricordava diversamente. In primo luogo le sue malattie non le diedero tregua; era sempre in cura dal dottor Farenkamp di Stoccarda e, nel 1928, si sottopose a una grave operazione addominale che quasi la condusse alla morte. Inoltre, diminuendo i mezzi economici della famiglia nel pieno della Depressione, Ada e le figlie furono costrette a una maggiore austerità di vita. Nel 1931, insieme a Waltraut e Marianne, si spostò di nuovo a Francoforte.

Mies, alla fine degli anni Venti e all'inizio degli anni Trenta, raramente compariva più di una volta all'anno e, a poco a poco, anche la piccola cerchia familiare di Ada, tutta femminile, incominciò a disperdersi. Muck aspirava alla danza, prese il nome d'arte di «Georgia», studiò con Mary Wigman e poi si unì alla sua troupe. Marianne lasciò la scuola appena un anno prima dell'*Abitur* e partì per la Svezia, seguendo la sua recente passione per la letteratura nordica. Questo avveniva nella primavera del 1932, quando le condizioni economiche della Germania erano ormai così gravi da richiamare alla mente i peggiori giorni che seguirono l'armistizio del 1919. I disordini nelle strade erano di nuovo all'ordine del giorno, mentre le posizioni politiche si irrigidivano sempre più. Nelle elezioni nazionali del 31 luglio, a cui si presentò un numero di votanti senza precedenti, più di metà dell'elettorato sostenne partiti che si erano dichiaratamente impegnati a rovesciare la repubblica.

Il Bauhaus di Dessau andava verso la rovina. Sulla scuola piovevano i colpi delle forze di destra del mondo architettonico, capeggiate da Paul Schultze-Naumburg e dai nazisti locali, che non solo chiedevano la chiusura del Bauhaus, ma anche la demolizione dell'edificio di Gropius che lo ospitava. Sotto le pressioni del governo nazionale, i socialdemocratici di Dessau, impauriti, si astennero da un voto decisivo all'interno del consiglio municipale, nell'estate del 1932. I nazisti ebbero la meglio.

Cercando tuttavia di mantenere un'apparenza di equità, i vincitori annunciarono che un comitato di esperti avrebbe visitato l'esposizione di fine anno della scuola e avrebbe giudicato formalmente e definitivamente se il Bauhaus meritasse ancora l'appoggio finanziario di Dessau. Gli studenti di sinistra e il corpo docente respinsero l'idea. Mies, la cui condotta fu ingenua o forse ostinata o tutte e due le cose, insisteva che la mostra si tenesse, ma riuscì a convincere soltanto pochi suoi studenti a prendervi parte. Sotto la presidenza di Schultze-Naumburg, il comitato impiegò i pochi minuti necessari a passare in rassegna la mostra pietosamente piccola che Mies aveva messo insieme ed espresse il suo inevitabile giudizio con uguale rapidità. Il Bauhaus fu chiuso il primo di ottobre. Tuttavia Mies e il sindaco Hesse, in questo caso tutt'altro che ingenuamente, riuscirono ad ottenere con una ratifica ufficiale l'autorizzazione a mantenere in vita la scuola come istituzione privata. A Mies sarebbe stato garantito lo stipendio pieno fino al 31 marzo 1933, dopo di che sarebbe stato ridotto a metà fino al 31 marzo 1935. Analoghi accordi furono presi anche con gli altri insegnanti. Dato che Mies aveva intenzione di trasferire la scuola a Berlino, la città di Dessau rinunciò ai suoi diritti sul nome di Bauhaus, che passò a Mies in quanto direttore. Parimenti furono intestati a lui brevetti e attrezzature.

Alla fine di ottobre il Bauhaus riaprì a Berlin-Steglitz, con un corpo docente costituito da Albers, Hilberseimer, Kandinsky, Peterhans, Reich, Friedrich Engemann, Hinnerk Scheper e Alcar Rudelt. I locali erano poveri, una fabbrica di telefoni abbandonata in un quartiere anonimo nella periferia sud della città. Gli sforzi di Mies di rinnovare l'edificio si limitarono a dipingere interamente di bianco l'interno. Tuttavia affermava, e continuò a farlo per tutta la vita, che a lui e ai suoi colleghi questo posto piaceva di più del Bauhaus di Dessau, un ricordo attribuibile al suo orgoglio ostinato più che a un giudizio obiettivo. Sebbene riuscisse a riaprire la scuola fin dal 25 ottobre, le iscrizioni non raggiunsero quel centinaio che aveva sperato. Ripristinò il piano di studio di Dessau come meglio poté date le circostanze, così si ristabilì una certa tranquillità fino a poco dopo l'ascesa al potere di Hitler, il 30 gennaio 1933. A questo punto qualcuno eresse una svastica davanti

al Bauhaus, e Mies senza tanti complimenti la fece tirar giù<sup>26</sup>. La fine del Bauhaus era ormai solo una questione di tempo. È significativo che coloro che sono abbastanza vecchi per ricordare effettivamente il Bauhaus di Berlino raccontino un fatto a preferenza di tutti gli altri: il ballo in costume del Fasching [Carnevale] del 18 febbraio, per il quale studenti e docenti fecero gran mostra di riattare l'edificio con colori e luci sgargianti. Retrospectivamente fu come un funerale jazz, Basin-Street nella Birkbuschstrasse.

Il nuovo governo non perse tempo ed entrò in azione. A meno di due mesi dal ballo, la mattina dell'11 aprile, Mies giunse alla scuola e trovò il portone sprangato e l'edificio circondato dalla polizia. I nazisti avevano occupato i locali in cerca di documenti che potessero stabilire un legame tra la scuola e il partito comunista. Lo stesso Mies più tardi raccontava l'episodio: «Fermi», dissi, «che idea è mai questa? Questa è la mia scuola, appartiene a me». Ma era la Gestapo che perquisiva i locali. Cercavano gli atti di fondazione del Bauhaus per incriminare il sindaco di Dessau. Noi naturalmente non avevamo niente a che fare con tutto questo. Ci considerarono del tutto innocui—e lo eravamo. Poi mi interrogarono per ore<sup>27</sup>.

Adesso Mies vedeva per la prima volta da vicino un altro aspetto della «nuova epoca» che tre anni prima aveva definito: «non è meglio né peggio di una qualsiasi altra»<sup>28</sup>. Prese appuntamento con Alfred Rosenberg, l'occupatissimo nuovo ministro della cultura, che non lo ricevette fino alla tarda sera del giorno dopo la chiusura del Bauhaus. Mies disse che voleva la riapertura del Bauhaus, insistette che era una scuola con un'idea, e che l'idea non aveva a che fare con la politica, ma con l'estetica della tecnologia e dello sviluppo industriale. Rosenberg rispose che lui stesso era architetto e che queste cose le capiva. «Allora ci intenderemo», rispose Mies. «Che cosa si aspetta che io faccia?» replicò Rosenberg. «Il Bauhaus è sostenuto da forze che si impongono alle nostre!»<sup>29</sup> Mies insistette. «Per ogni lavoro culturale», egli disse, «ci vuole tranquillità e io vorrei sapere se questa tranquillità ci verrà concessa». «Qualcuno ostacola forse il suo lavoro?» chiese Rosenberg. E Mies replicò: «Ostacola non è la parola giusta. Sono stati posti i sigilli all'istituto e io le sarei grato se volesse interessarsi di questa faccenda»<sup>30</sup>.

Rosenberg acconsentì, secondo quanto dice Mies che nel frattempo ricorse altrove, facendo numerose petizioni, una alla settimana per molti mesi, al quartier generale della Gestapo. Alla fine tutti gli sforzi risultarono vani. Alla metà di luglio non era giunta alcuna presa di posizione ufficiale da parte delle autorità. Metà degli studenti ormai scoraggiati avevano deciso di scegliere una strada diversa per il loro futuro. I soldi erano finiti. Il 20 luglio Mies scrisse alla Gestapo «che il corpo insegnante del Bauhaus, in una riunione tenutasi ieri, si è visto costretto, in considerazione delle difficoltà economiche venute a crearsi con la chiusura dell'istituto, a sciogliere il Bauhaus di Berlino»<sup>31</sup>.

Questa lettera si incrociò con una comunicazione della Gestapo, datata 21 luglio e indirizzata a Mies, nella quale veniva concessa la riapertura della scuola—ma a due condizioni. Hilberseimer e Kandinsky dovevano essere sostituiti «da persone che offrano la garanzia di condividere l'ideologia nazionalsocialista», e si doveva sottoporre al ministero prussiano della cultura un nuovo piano di studio che soddisfacesse «le esigenze del nuovo stato»<sup>32</sup>.

La prospettiva di un simile compromesso, unita alle condizioni economiche disperate, era più di quanto Mies e il corpo docente potessero sopportare. Verso la fine di luglio, questi ultimi ebbero un nuovo incontro, e Mies chiese loro di unirsi a lui in un brindisi a base di champagne. «Ora farò una proposta e spero che sarete d'accordo con me», ricordava più tardi di aver detto loro. «Manderò un telegramma alla Gestapo dicendo 'Molte grazie per il permesso di riaprire la scuola, ma il corpo insegnante ha deciso di chiuderla.'...Questa fu la fine del Bauhaus»<sup>33</sup>.

Il 10 agosto Mies comunicò la notizia agli studenti.

Fu il 1924 a determinare il carattere degli anni Venti, mentre quello degli anni Trenta prese forma circa un decennio più tardi. L'architettura moderna aveva fondato le sue più alte speranze di un nuovo mondo su un'estetica della macchina che, teoricamente, era così ampia da lasciar spazio a funzionalisti, quali Hannes Meyer, e ad artisti quali Mies van der Rohe, ma che invece si dimostrò tanto impotente nella prassi economica e politica che alla fine la nuova utopia occupava una quantità di terreni poco maggiore di quella che si poteva rappresentare sulle pagine delle riviste per intellettuali. La Depressione ben presto dimostrò quanto i sogni artistici più entusiastici fossero alla mercé della fredda realtà economica; peggio ancora, i regimi totalitari che «salvarono» la popolazione dagli stenti, all'inizio degli anni Trenta, consideravano le arti moderne con aperta ostilità più spesso che con simpatia o almeno con indifferenza.

In nessun paese queste condizioni divennero alla fine più infernali che in Germania, sebbene la politica nazista fosse raramente chiara o ben definita, cosa che aggiungeva soltanto la vessazione alla diabolicità. Il sentimento *völkisch* di destra considerava le arti moderne pericolose e patologiche, espressioni cioè di un urbanesimo *unddeutsch*, senza radici, di cui l'Ebreo Internazionale divenne il simbolo più adeguato. Eppure il pensiero nazista sapeva identificarsi altrettanto facilmente con la modernità, con la scienza e con la tecnologia avanzata. Basti ricordare come, nel classico film di Leni Riefenstahl il *Trionfo della Volontà*, bande di giovanissimi dal viso fresco, accampati in campi erbosi e in preda a timore reverenziale fissavano nel cielo i nuovi scintillanti aeroplani tedeschi, che si dirigevano al congresso del partito nazista del 1934 a Norimberga. Fra tutte le arti l'architettura era quella più strettamente compressa nella morsa delle contraddizioni. I nazisti sprizzavano rabbia nei confronti del Bauhaus di Gropius a Dessau, minacciando a fasi alterne di demolirlo o di costruirgli sopra un tetto a falde. Non di meno costruirono un *Autobahn* straordinariamente efficiente. Le preferenze personali di Hitler andavano a un neoclassicismo che ricordava gli anni precedenti la prima guerra mondiale, mentre Hermann Goering commissionava edifici per l'aviazione militare che non si differenziavano affatto dalle opere moderne più *sachlich* degli anni Venti<sup>34</sup>.

Ogni architetto tedesco fu costretto ad adeguarsi alle mutate condizioni, che si verificarono dapprima con la Depressione e successivamente con Hitler. Mies, che solo da poco era diventato un personaggio famoso e rinomato, vedeva il suo futuro minacciato da forze economiche e politiche, che egli era psicologicamente poco preparato ad affrontare con successo. Già ai tempi del Weissenhof aveva cominciato ad allontanarsi dai gruppi d'avanguardia per ripiegarsi su se stesso. Ora eventi esterni lo spinsero in un isolamento ancor più pronunciato. Egli oscillava fra una concentrazione di sforzi e un'indecisione indolente. Fra il 1930 e il 1937 faceva causa comune col modernismo e nel contempo se ne distaccava. Alla fine degli anni Venti egli aveva aderito ai Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM), lo strumento più attuale e probabilmente il più ricco di prospettive della Nuova Architettura. Non di meno egli prese le distanze anche da questo, talvolta partecipando ai suoi tentativi, talvolta tenendosene completamente al di fuori. Certo, amava i riconoscimenti e li cercava a livello ufficiale: fu eletto membro dell'Accademia Prussiana delle Arti nel 1931; allo stesso tempo, i suoi archivi dell'inizio degli anni Trenta sono pieni di offerte di partecipazione a grandi mostre di architettura moderna—offerte che egli ripetutamente respinse con lettere che esprimono uno stato d'animo che confina con il letargo.

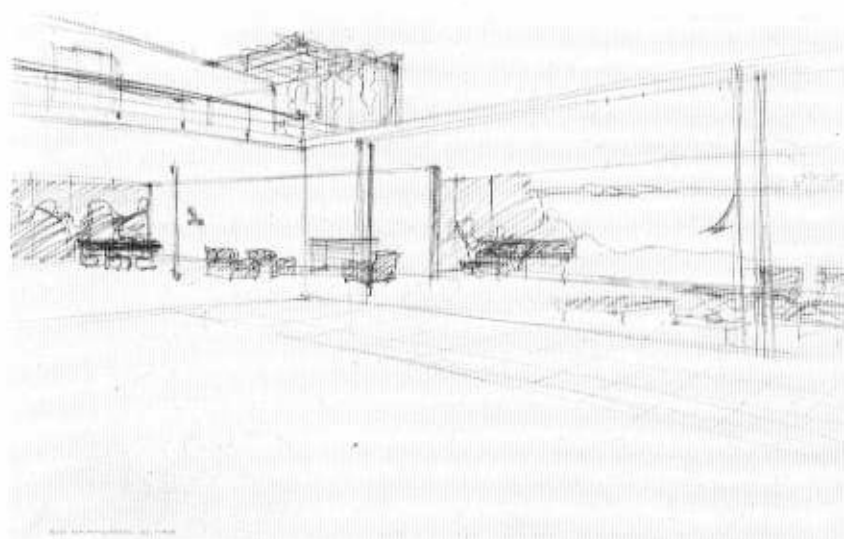
La barbarie culturale degli anni Trenta non si impossessò della Germania soltanto con la presa ufficiale del potere centrale da parte dei nazisti nel 1933. Senza dubbio la destra si oppose al modernismo di comune accordo, e intendeva soffocarlo perché era la forza propulsiva fondamentale delle arti. Tuttavia il modernismo non doveva soccombere di colpo, ma a poco a poco, e mai completamente. Di tanto in tanto alcuni aspetti erano assorbiti nello stato hitleriano e utilizzati in forma

frammentaria, modificata o distorta, sia per caso che per calcolo. Di più, molti fautori del modernismo all'inizio non furono in grado di rendersi conto, e non furono disposti dopo a credere che le loro carriere non avrebbero ricevuto l'appoggio proprio da quel paese che era stato così aperto verso l'arte d'avanguardia degli anni Venti. I loro sforzi di restare in Germania e proseguire a lavorare come avevano sempre fatto prima, andavano dalla resistenza diretta, a tentativi di compromesso, al lavoro fatto nel riserbo o segretamente. Coloro che nutrivano la speranza che lo spirito «progressista» del nazismo avrebbe alla fine tollerato o persino incoraggiato il loro genere di arte, distoglievano lo sguardo dalle inveterate dottrine naziste—soprattutto quelle relative alla razza e all'etnia—sulle quali fin dall'inizio non ci fu mai alcun dubbio. L'atteggiamento personale di Mies era un mosaico di contraddizioni, oscillando dall'indifferenza nei confronti della politica nazionale nel suo complesso, all'ostilità verso il filisteismo nazista in particolare, dalla dedizione ai principi dell'architettura al desiderio di costruire incurante di chi glielo chiedesse. Inoltre, come molti tedeschi nei primi anni del regime nazista, egli non era propenso a credere che Hitler sarebbe restato a lungo. Dati questi sentimenti eterogenei, i suoi tentativi di adeguarsi alla situazione coprivano un largo spettro di progetti, da quelli visionari ad opere realizzate, alcuni più liberi e più inventivi di altri, alcuni più ricchi di implicazioni politiche, altri meno, ma soltanto pochi caratterizzati, da un punto di vista qualitativo, da un qualsiasi intento politico.

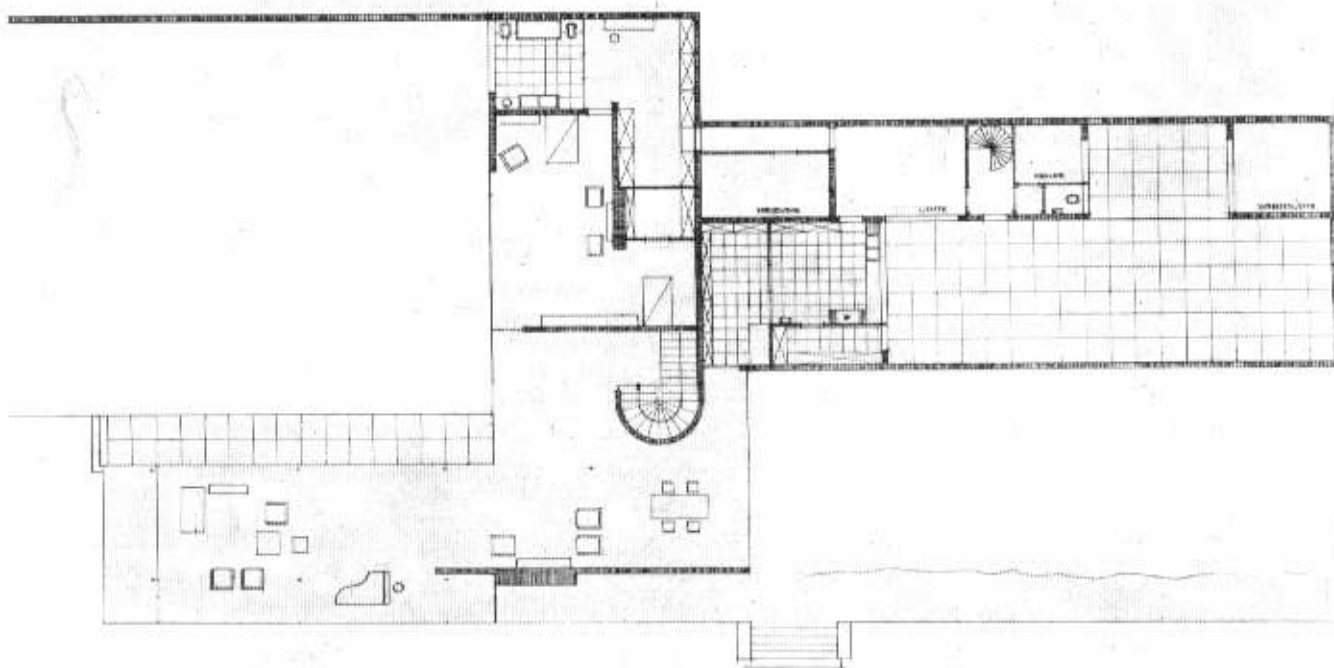
Complessivamente, i progetti di case degli anni Trenta sono i suoi lavori più significativi e creativi, sebbene quasi mai giungessero a realizzazione. Fra il 1931, quando portò a termine la Casa per l'Esposizione Edilizia di Berlino, e il 1938, il suo ultimo anno di attività in Germania, egli lavorò su non meno di una dozzina di progetti diversi di case, di cui le uniche due portate a termine—Casa Lemke a Berlino e Casa Severain<sup>35</sup> a Wiesbaden, entrambe del 1933—erano anche le meno ambiziose e, nella loro forma definitiva, le meno interessanti.

Una delle cose più significative, sebbene non realizzata, venne progettata in meno di un mese nell'estate del 1932, proprio nel momento in cui i nazisti stavano intensificando i loro attacchi al Bauhaus di Dessau. Il cliente, Herbert Gericke, direttore dell'Accademia Tedesca a Roma, aveva preso l'insolita iniziativa—per un cittadino privato—di bandire un concorso per il progetto di una casa che intendeva costruire su un'area che dominava il Wannsee di Berlino. Alcune settimane dopo che Mies aveva inviato la sua proposta, fu informato che Gericke l'aveva rifiutata, né ricevette mai una risposta alla sua offerta successiva di rielaborare il progetto senza ulteriori spese.

Se la casa fosse stata realizzata, molto probabilmente avrebbe rivaleggiato con Casa Tugendhat



123. *Disegno prospettico del progetto di Casa Gericke, Berlino, 1932*



124. Pianta di Casa Gericke

e con le due ville dell'inizio degli anni Venti, se non per il lusso, sicuramente per l'inventività del progetto<sup>36</sup>. Era davvero assai vicina alla casa di Brno; infatti il piano superiore, a livello della strada, era destinato alle stanze dei bambini e dell'istitutrice, con un corridoio che li separava, mentre la zona-soggiorno al pianterreno era accessibile da una scala circolare. Tutta la casa si espandeva generosamente all'esterno, e la sua pianta era meno compatta di quella di Casa Tugendhat, mentre ricordava più da vicino le ali a raggiera del Club del Golf a Krefeld. Il soggiorno era delimitato su tutti e quattro i lati da pareti vetrate che offrivano a chiunque si trovasse all'interno una veduta dell'esterno eccezionalmente ricca. Del progetto ci resta un gran numero di disegni, comprese alcune prospettive notevoli non solo per l'incomparabile capacità grafica di Mies ma anche per la cura altrettanto straordinaria dedicata al rapporto fra edificio e ambiente naturale. Questo costante interesse per l'esperienza sottilmente sensuale di separare l'interno dall'esterno attraverso l'immaterialità del vetro trova rari riscontri nelle altre rappresentazioni grafiche che Mies fece della sua architettura.

Come tipo edilizio, così come insieme di significati, la casa a corte è il tema architettonico più affascinante di Mies negli anni Trenta<sup>37</sup>. Abbiamo affermato precedentemente (vedi p. 179) che Mies richiedeva ai suoi studenti del Bauhaus di progettare semplici case che affacciavano su una corte o su un giardino circondati da muri. Questo fatto ha suggerito l'ipotesi che i suoi progetti per tali edifici iniziassero attorno al 1931. Tuttavia, non ne siamo sicuri; essi potrebbero infatti risalire soltanto al 1934<sup>38</sup>. In un certo senso può non esserci un punto esatto di partenza, dal momento che Mies era in cammino verso la «pura» casa a corte—con un muro che chiude completamente—fin dai suoi muri in travertino e in marmo di Tinas che «incastrano» le estremità del Padiglione di Barcellona. Nella Casa Nolde dello stesso periodo, Mies usò muri ad angolo per suggerire la chiusura dello spazio. Questa soluzione veniva ripresa nella Casa per l'Esposizione Edilizia di Berlino del 1931, nella quale i muri racchiudevano quasi completamente la terrazza su cui

si affacciavano le stanze da letto. Così i muri in ordine sfalsato e asimmetrico consentivano momenti di apertura visiva verso l'esterno, pur avendo ancora lo stesso ruolo che i muri di Mies avevano avuto fin dalla Villa di Campagna in Mattoni, vale a dire, quello di espandere l'intera costruzione a penetrare nello spazio esterno.

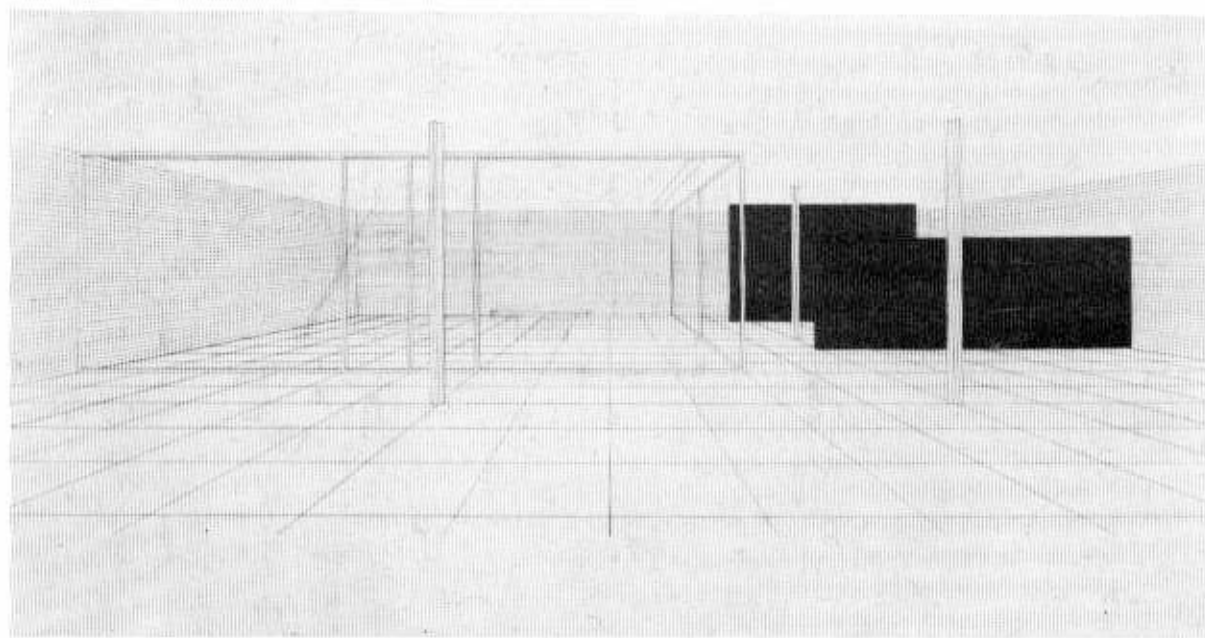
Nella Casa a Tre Corti, di cui un disegno (forse il progetto preliminare) data probabilmente del 1934 o del 1935, l'idea della casa a corte raggiunge il suo pieno sviluppo. Mies ipotizzava una chiusura continua in mattoni, di forma rettangolare. Un piccolo ingresso su uno dei lati lunghi conduce a una terrazza trasversale, delimitata a destra da un giardino, e a sinistra dal lato lungo della casa. La casa ha una pianta grosso modo a forma di T, il cui gambo è affiancato da altre due corti minori.

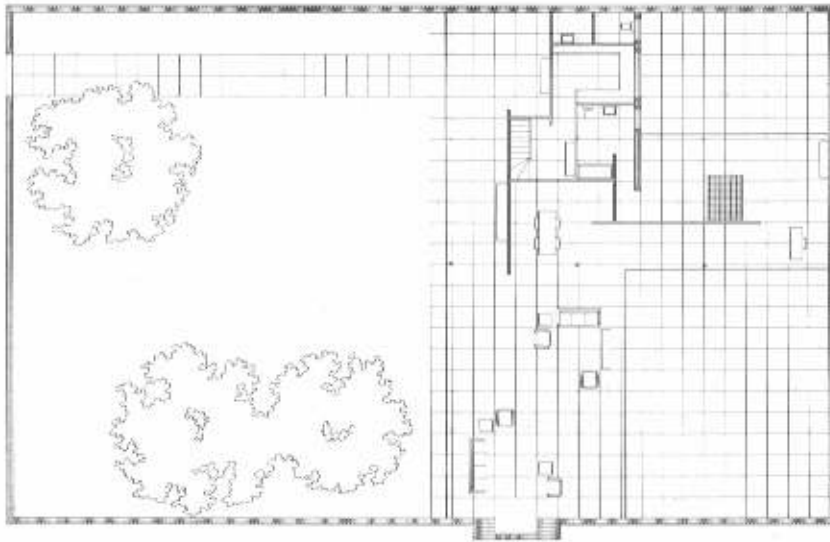
Questa è la descrizione più semplice della pianta, anche se un'analisi più adeguata dovrebbe iniziare dall'interno più che dall'esterno. Lo spazio interno è del tutto libero e fluido, fatta eccezione per i locali di servizio. In entrambi i progetti, quello preliminare e quello che si suppone definitivo, le aree del soggiorno e del pranzo occupano un unico spazio nell'ala della T nel punto più distante dall'ingresso. Questo spazio si trasforma poi nella stanza da letto, nel tratto verticale della T. Pareti libere definiscono gli spazi e le vedute, contenendoli ma non bloccandoli completamente. Il tetto piano, com'è ormai abituale in tutti i progetti di case di Mies, poggia su una griglia di colonne che fungono sia da supporto portante che da sistema razionale all'interno del quale lo spazio può muoversi secondo il giudizio soggettivo del progettista.

Fin qui la casa è tipica dell'opera di Mies degli anni Venti, però con due differenze sostanziali. Tutti i muri esterni, ad eccezione soltanto di quelli dei locali di servizio, sono in vetro; così l'esterno raggiunge il massimo di smaterializzazione e la casa si riduce a puro involucro. Non di meno il muro della corte ha il ruolo di una guaina robusta, a protezione dell'involucro quasi fosse uno scheletro esterno.

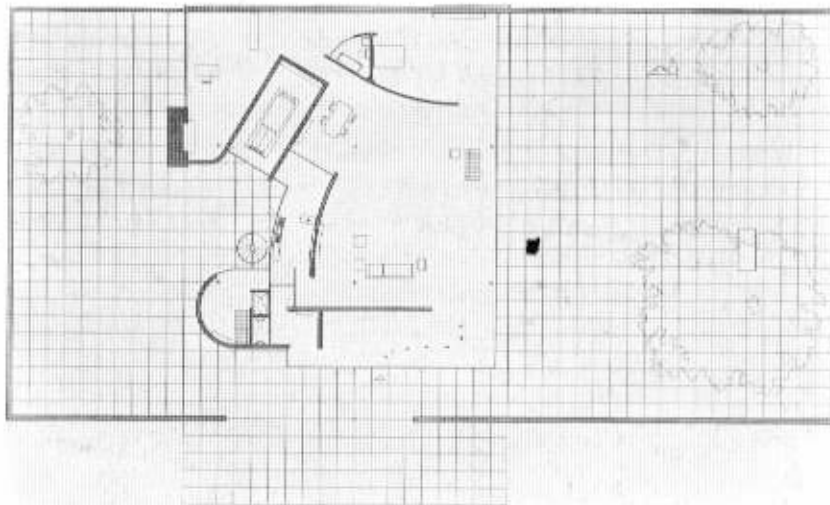
Mies sottolinea così al massimo l'interscambio tra spazio interno ed esterno a costo di sacrificare l'estensione all'infinito, che qui è bloccato con decisione. Gli elementi materiali e immateriali sono separati tanto quanto gli spazi interni ed esterni sono integrati. Il movimento all'interno della co-

125. Prospettiva di un progetto di casa a schiera con corte interna, vista dal soggiorno, 1934 circa (disegno dello studio, c. 1939)





126. Alzato e pianta del progetto della Casa a Tre Corti, 1934 circa (disegno dello studio, c. 1939)



127. Pianta della Casa a Corte con Elementi Murari in Curva (Casa a Corte con garage), 1934 circa (disegno dello studio, c. 1939)

struzione è incessantemente libero, mentre dall'esterno la composizione è chiusa e compatta e la si può percepire come una massa densa, introversa.

Si possono avanzare solo delle ipotesi sui motivi e le implicazioni di questo cambiamento. Forse Mies non aveva in mente nient'altro che la trasformazione di una casa di campagna in una casa urbana; garantire cioè la libertà dovuta all'uso del vetro di Casa Gericke isolandola con muri e sistemandola all'interno della griglia rettangolare costituita dalle vie urbane. La Casa a Tre Corti può forse essere il germe di un elegante sviluppo urbano di lusso. Oppure, dato che i suoi progetti di case a corte non sembrano aver alcun cliente, possono essere tentativi ipotetici, nei quali ampliare, sviluppare e perfezionare il suo concetto teorico di spazio in sé. Non c'è infatti altra spiegazione per la Casa a Corte con Elementi di Muro in Curva, a parte l'evidente desiderio di spingere lo spazio soggettivo ben al di là delle linee-guida rettilinee della griglia di colonne, più oltre, nel regno implicitamente romantico delle diagonali e delle curve, di quanto non fosse mai andato.

Tuttavia non si può fare a meno di domandarsi, come minimo, fino a che punto la sua spinta



interiore verso l'essenza e l'astrazione si scontrasse con le costrizioni imposte dalle difficili condizioni economiche e politiche della Germania negli anni Trenta. L'interno vetrato della Casa a Tre Corti rappresentava forse il suo accostarsi, attraverso l'architettura, alla forma spirituale, mentre il muro era il mero fatto materiale? Oppure il muro era la facciata pubblica, e l'interno la «liberazione» personale di Mies, come avrebbe detto Fichte? O ancora le case a corte simili a nautili si possono interpretare come un tentativo di giungere alla «conformità dell'intelletto e della cosa» — alla verità, come la vedeva San Tommaso?

Due importanti progetti degli anni Trenta, entrambi non realizzati, giunsero a un grado di elaborazione tale da dimostrare quanto le esigenze specifiche dei proprietari potessero precisare la concezione generale della casa a corte. Frau Margarete Hubbe chiese a Mies di costruirle una casa in un'isola sul fiume Elba a Magdeburgo; tale incarico datava molto probabilmente dei primi mesi del 1935. Mies riconosceva che il luogo era una sfida, commentando «il vasto panorama dell'Elba» che era visibile da lì, ma aggiungeva che

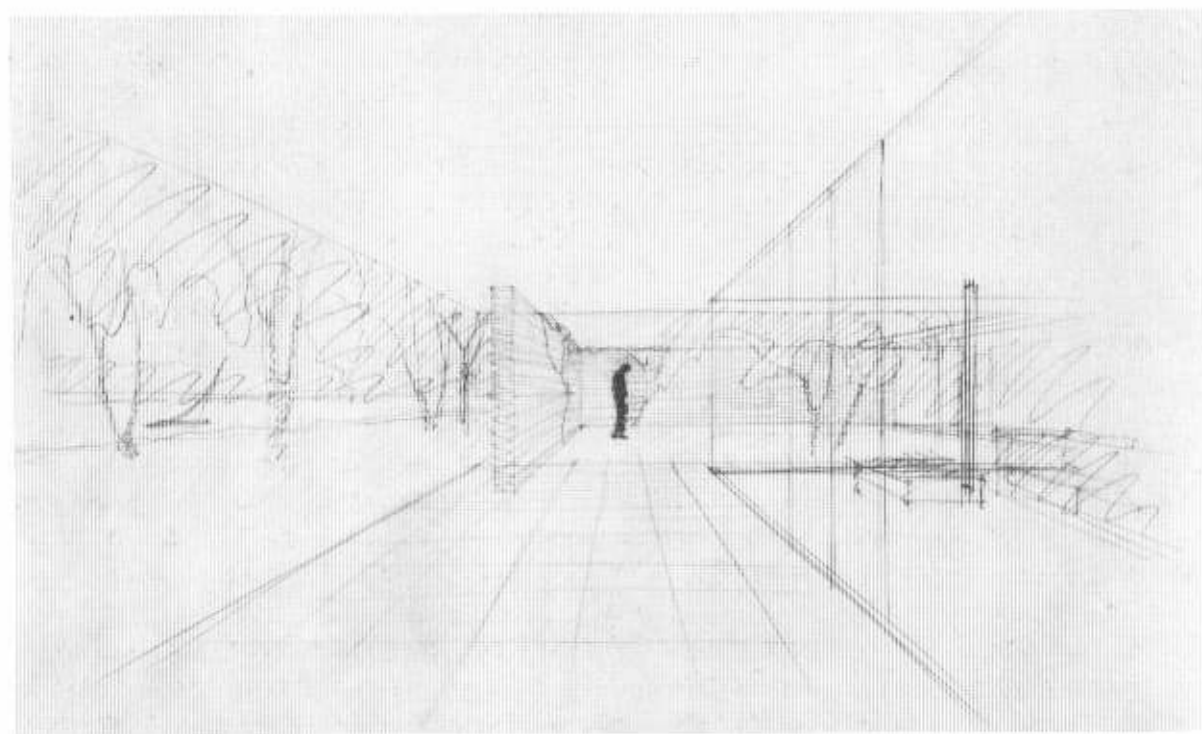
«la bella vista si apriva a est, mentre verso sud era del tutto priva di fascino, anzi era quasi un elemento di disturbo...

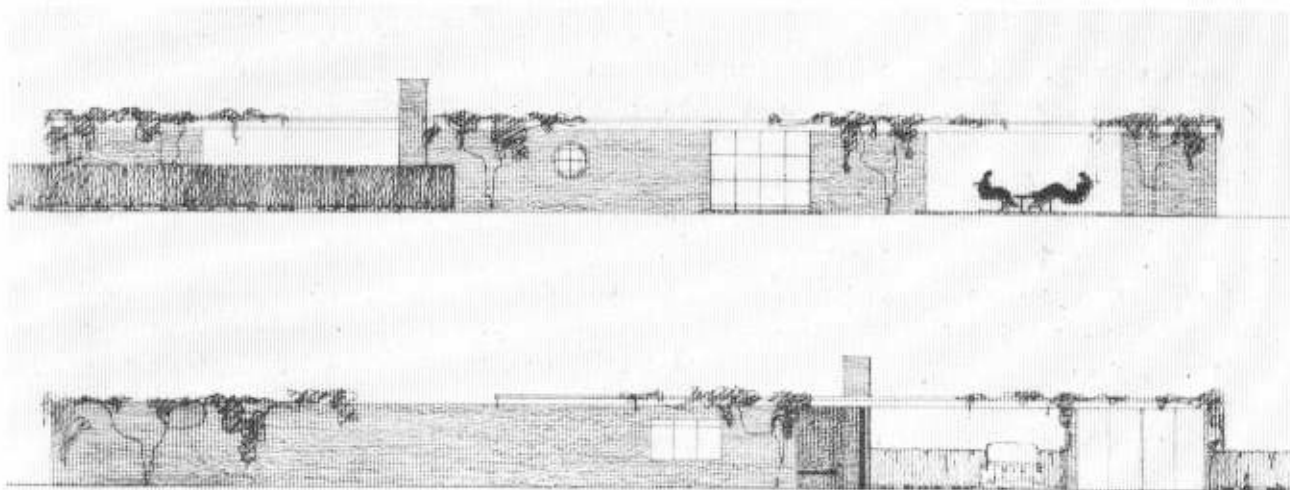
Di conseguenza ho prolungato il soggiorno verso sud utilizzando una corte a giardino circondata da muri, impedendo così la vista in questa direzione ma, nello stesso tempo, garantendo il massimo di luce naturale. A valle, d'altra parte, la casa è completamente aperta e fluisce liberamente nel giardino.

Così facendo non soltanto ho seguito le condizioni naturali del terreno, ma ho ottenuto anche un bel contrasto fra tranquillo isolamento e aperta spaziosità»<sup>39</sup>.

L'idea di racchiudere il tutto, come se si trattasse di una casa di corte, si sviluppò soltanto nel corso della progettazione. Come nella Casa a Tre Corti, un volume a forma di T, il cui stelo com-

128. Prospettiva del progetto di Casa Hubbe, Magdeburgo, 1935.





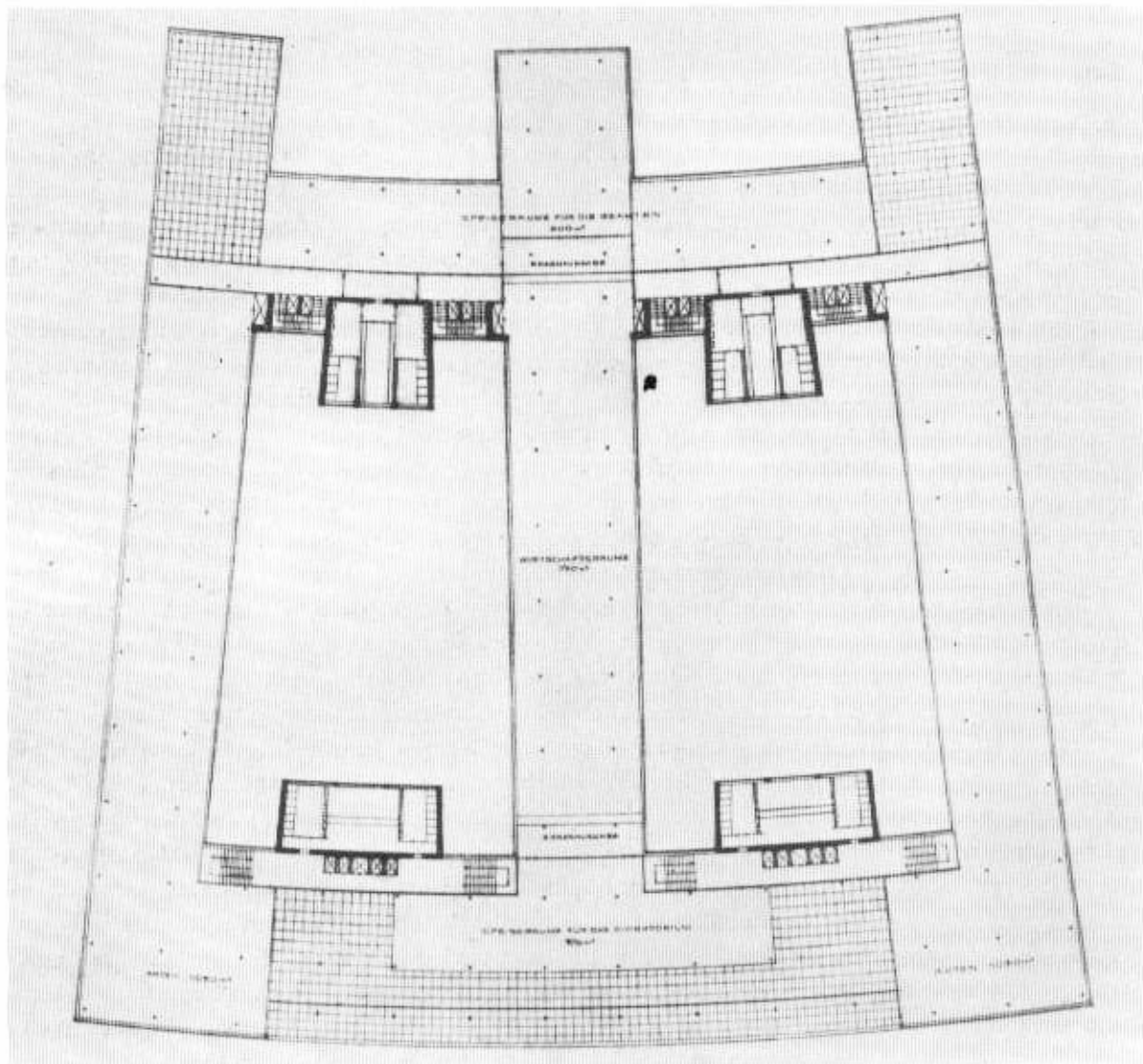
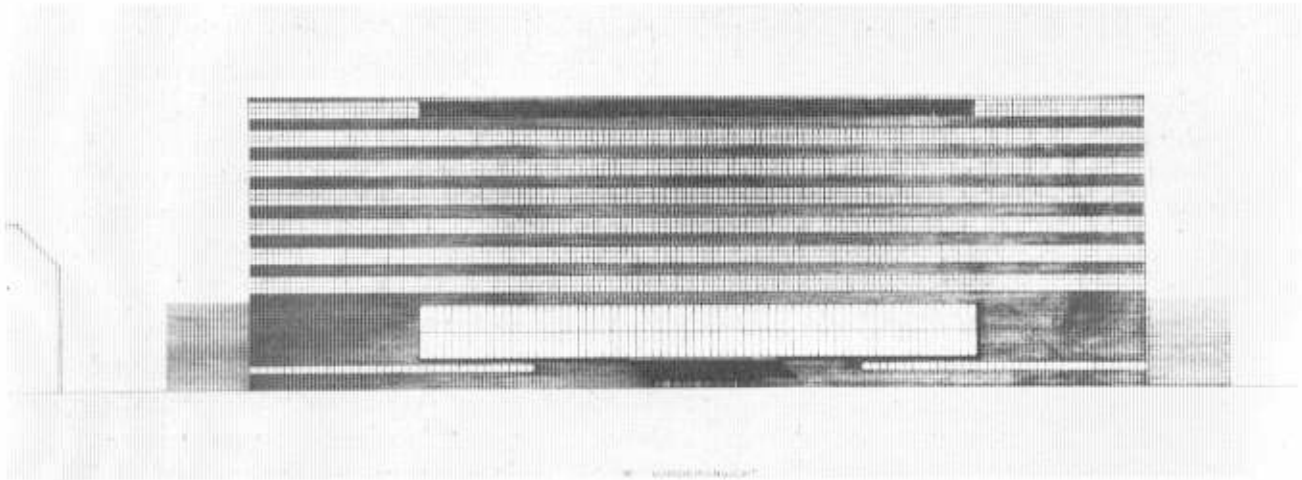
129. Prospetto del progetto della casa di Ulrich Lange, Krefeld, 1935

prende l'area soggiorno-pranzo e le camere da letto vetrate, compare nei disegni finali, sebbene le aperture nel muro di cinta sia ad est che a ovest siano sufficientemente grandi va a svelare le visuali ampie e distanti, che Mies aveva trovato così affascinanti in quel luogo. Vedute più ravvicinate si avevano su due corti parzialmente chiuse. Sotto questi aspetti Casa Hubbe è una variante del tema seguito più rigorosamente nella Casa a Tre Corti. Come per Casa Gericke, i disegni in prospettiva rimastici valorizzano sia l'ambiente naturale che l'architettura. Di più Mies, come faceva spesso negli anni Trenta, tratta la prospettiva in maniera singolare, amplificando una sensazione di spazio profondo, quasi telescopico. Tutti i locali, le terrazze e persino le superfici delle finestre appaiono più grandi e scompaiono più rapidamente di quanto percepisca normalmente l'occhio, facendo pensare che Mies, negli anni Trenta, più che in qualsiasi momento della sua carriera, si compiaceva proprio della percezione dello spazio definito e plasmato da una mente formativa.

«Purtroppo», riferiva Lilly Reich in una lettera del 12 febbraio 1936 a J.J.P. Oud, la Casa Hubbe «non è stata realizzata, perché la cliente ha venduto la proprietà. Anche un altro piccolo progetto per Krefeld è stato abbandonato. Tutto questo non è facile per noi: per parte mia ho soltanto qualche piccolo lavoro, ma per M. è particolarmente difficile»<sup>40</sup>.

Il progetto per Krefeld cui si riferisce la Reich è la casa di Ulrich Lange, cioè il figlio appena sposatosi di Hermann, che la commissionò più o meno nello stesso periodo di Casa Hubbe. Né l'uno né l'altro progetto erano in realtà «piccoli», a giudicare dalle numerose revisioni che Mies apportò a entrambi, compresa la quasi totale rielaborazione dei progetti preliminari. Nella versione definitiva Casa Lange sarebbe stata simile a Casa Hubbe per la pianta a forma di T: qui si trovava l'area soggiorno-pranzo vetrata che si affacciava su una corte chiusa e godeva, attraverso una grande apertura nel muro esterno, di una visuale in distanza. Dalla parte opposta della corte a terrazzo, c'era una corte di servizio che conteneva un garage. L'elemento di definizione spaziale così abituale nei soggiorni di Mies, cioè un divisorio libero (che in questo caso schermava la cucina), assumeva qui insolitamente la forma di una curva a S.

La lettera della Reich a Oud non spiegava la ragione per cui il progetto non venne realizzato. Le autorità locali, aderendo alla linea antimoderna nazista, si rifiutarono di accordare a Mies la necessaria licenza edilizia se la casa non fosse stata nascosta alla vista dalla strada da un riparto di



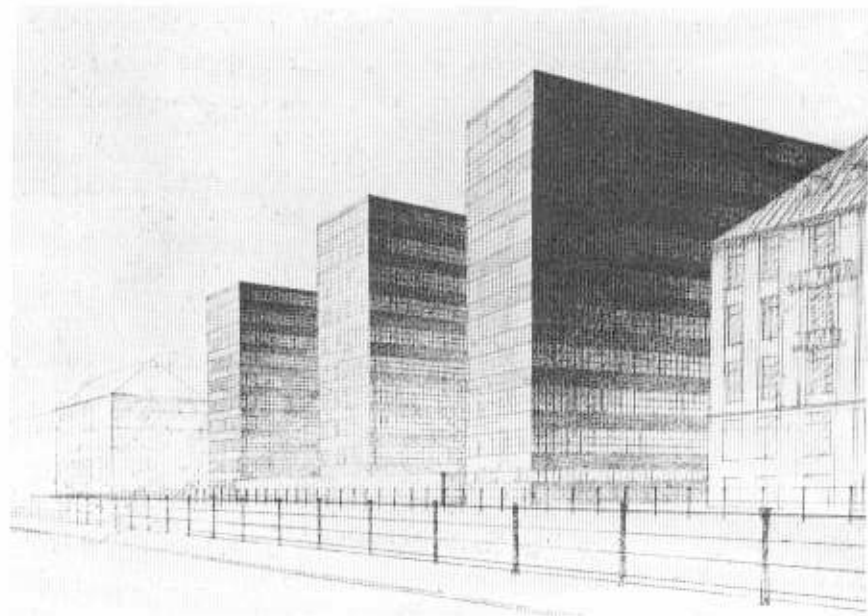
130. Prospetto del progetto della Reichsbank, Berlino, 1933  
 131. Pianta della Reichsbank, piano superiore

terra. Si dice che Mies fosse tanto turbato da questa condizione che non volle adeguarvisi, e così il lavoro fu completamente abbandonato<sup>41</sup>.

Questo, tuttavia, avveniva ormai nel 1936, e a quella data egli aveva avuto ampie opportunità di constatare la scarsa simpatia che i nazisti provavano per lui. Era una lezione che doveva apprendere attraverso una dura esperienza diretta. Nei tre anni da quando Hitler aveva preso il potere nel '33, la storia dei contatti di Mies con la politica nazista era stata sufficientemente ingarbugliata e tormentata da richiedere a questo punto un'attenta discussione e una valutazione approfondita.

Due progetti, entrambi di grandi dimensioni, emergono in questo periodo. Il 9 febbraio del 1933, a meno di due settimane dall'ascesa al potere di Hitler, Mies fu invitato dal consiglio della Reichsbank a partecipare al concorso per l'ampliamento della sede principale nel centro di Berlino. Il fatto più rilevante nell'elenco dei partecipanti a questa iniziativa è che in esso figurava l'intera gamma di schieramenti artistici presenti in quel momento in Germania. Fra gli architetti invitati c'erano Gropius, Otto Haesler, e il conservatore Wilhelm Kreis. Behrens faceva parte della giuria a fianco dell'antico rivale di Mies al Weissenhof, Paul Bonatz. I sei progetti finalisti, fra cui quello di Mies, propendevano verso una cauta, attenuata modernità. Il progetto di Mies spiccava nettamente: esso era il più semplice in sezione, il più rigorosamente simmetrico in pianta, nonché presentava l'effetto più monumentale in assoluto: un blocco alto dieci piani con una facciata convessa, massiccia, priva di ornamenti. Tre ali non parallele partivano dal retro di questo elemento e convergevano verso il fiume Sprea. I prospetti erano perforati da nastri continui di finestre. Una apertura di due piani sul fronte svelava un'immensa hall di ingresso di circa 15 metri per 105 sul retro, sicuramente il passaggio continuo più grandioso che Mies avesse progettato dopo il suo periodo neoclassico. Numerosi critici lodarono sulla stampa il progetto per la semplicità e la generosità della forma, pur lamentando che Mies non fosse riuscito ad armonizzarlo con i vecchi edifici dell'ambiente circostante. Non c'è alcuna testimonianza che commenti il germanesimo dell'edificio o la sua assenza, o ancora qualsiasi altro aspetto che potesse aver a che fare con le teorie naziste.

Dobbiamo concludere che il progetto di Mies per la Reichsbank non dice quasi nulla sulla accettazione o sul rifiuto dei gusti del nuovo regime, se non altro perché quei gusti non sembrano deducibili da questo episodio. L'amore di Hitler per l'«epico» non era ancora un fattore così vitale nell'architettura degli edifici pubblici tedeschi quanto lo sarebbe stato dopo che Albert Speer divenne, nel 1934, il suo più fidato rappresentante nel campo dell'architettura. La Reichsbank, quindi, proprio perché è astratta nella forma ed enorme nella scala, appare ambigua nei motivi. Se ci comunica qualcosa di significativo sugli edifici pubblici di Mies negli anni Trenta, è per il fatto che le tre ali cubiche verso la Sprea derivano tanto dagli immensi blocchi del suo progetto per l'Alexanderplatz del 1928 quanto dai modelli nazisti. Al di là di quel debito verso se stesso, la tendenza di cui è sintomatica la Reichsbank è tanto internazionale che nazionale. L'architettura moderna, come è stata intesa fino a questo punto, perse i suoi contorni dappertutto nei disperati e combattivi anni Trenta; più precisamente, l'architettura pubblica mondiale rifuggì dai modi radicali degli anni Venti, nei quali lo spirito dell'internazionalismo si identificava e si rappresentava simbolicamente con la forma astratta, e nei quali gli architetti tedeschi d'avanguardia erano enfaticamente coinvolti. Ciò che venne alla ribalta furono sia i revival storicisti del classicismo che il «moderno» più conservatore dell'Art Déco—in ogni caso stili i cui repertori tradizionali ricchi di ornamenti figurativi potevano essere usati simbolicamente per portar avanti le cause patriottiche in termini familiari alle masse. È sufficiente ricordare i monumentali edifici governativi ornati di colonne e di cornicioni dell'amministrazione Roosevelt, per non parlare della diffusa svolta verso il realismo socialista in pittura e scultura che pervase sia i regimi democratici che quelli dittatoriali. L'assialità e la scala immensa della Reichsbank di Mies forse rifletteva in parte questo freddo, nuovo classicismo nazio-



132. Le tre ali della Reichsbank

nalista, ma conservava più elementi moderni della maggior parte degli edifici pubblici del suo tempo, sia in Germania che altrove.

Ben consapevole di questo nonché dell'incoerenza della politica nazista, Philip Johnson meditava sul futuro dell'architettura tedesca in un articolo, *Architecture in the Third Reich*, pubblicato nell'autunno del 1933. «A che cosa assomiglieranno i [suoi] nuovi edifici», egli diceva, «è ancora del tutto ignoto»<sup>42</sup>. Poi, passando in rassegna le fazioni che si contendevano i favori del partito—i conservatori (Schultze-Naumburg, Paul Erwin Troost), i «semi-moderni» (Schmitthenner) e «i giovani del partito, gli studenti e i rivoluzionari che sono pronti a lottare per l'arte moderna», Johnson proseguiva,

«C'è un solo uomo che anche i giovani possono difendere e quest'uomo è Mies van der Rohe. Due fattori soprattutto rendono possibile accettare Mies come il nuovo architetto. In primo luogo Mies è rispettato dai conservatori... In secondo luogo Mies ha appena vinto (con quattro [sic] altri) un concorso per i nuovi edifici della Reichsbank. Se (e potrebbe passare molto tempo) potesse costruire quest'edificio, consoliderebbe la sua posizione.

Una bella, moderna Reichsbank soddisferebbe la nuova sete di monumentalità, ma soprattutto dimostrerebbe agli intellettuali tedeschi e ai paesi stranieri che la nuova Germania non vuole distruggere tutte le splendide arti moderne che sono sorte negli ultimi anni».

Johnson ha vissuto abbastanza a lungo da pentirsi della sua visione troppo ottimistica del nazismo. E Mies dovette sentirsi a disagio per l'evidente lentezza con cui alla fine capì la portata dell'epurazione attuata dal nuovo governo nelle amministrazioni locali progressiste preposte all'edilizia a Berlino e a Francoforte, che ebbero luogo proprio quando il Bauhaus stava per essere chiuso.

Non di meno le società edilizie erano per tradizione più radicali delle scuole<sup>43</sup>, e Mies, ostinato come sempre, persisteva nell'aspettare una decisione in merito alla sua scuola<sup>44</sup>. In verità, man mano che il tempo passava, probabilmente aumentarono le sue speranze, più che diminuire, di poter costruire come voleva. Alla fine del 1933 un ente dal nome di Reichskulturkammer venne istituito su ordine del ministro della Propaganda Josef Goebbels<sup>45</sup>. Mies entrò a farne parte<sup>46</sup>. L'anno precedente Goebbels si era fatto un dovere di opporsi pubblicamente all'atteggiamento intolle-

rante verso le arti moderne rappresentato dal Kampfbund für deutsche Kultur di Alfred Rosenberg. La Reichskulturkammer fu creata in larga misura per rafforzare la posizione di Goebbels. Nel suo discorso all'inaugurazione dell'ente, che si tenne il 16 novembre 1933, egli attaccò il conservatorismo dichiarando: «L'arte tedesca ha bisogno di nuova linfa. Noi viviamo in un'era giovane. I suoi aderenti sono giovani e hanno idee giovani. Essi non hanno più nulla in comune con il passato, che ci siamo lasciati alle spalle. L'artista che cerca di dare espressione a questa era deve essere giovane anch'egli. E deve creare nuove forme»<sup>47</sup>.

In queste parole era implicito un sufficiente incoraggiamento accordato alle arti moderne da rincuorare i loro sostenitori. Con l'andar del tempo, Goebbels, un incallito opportunista, trascurò di combattere per gli ideali che pur affermava di abbracciare. Ciononostante, per un certo periodo, soprattutto nel 1934, Mies aveva potuto razionalizzare la sua affiliazione come membro della Reichskulturkammer, che non gli imponeva restrizioni stilistiche (sebbene richiedesse prove di «purezza razziale»), e che gli offrì persino di partecipare a un nuovo concorso, per un altro padiglione da esposizione.

Questo progetto doveva rappresentare la Germania alla Fiera Mondiale di Bruxelles del 1935. Ora i nazisti cercavano di precisare la loro posizione nelle linee guida dell'esposizione, sebbene evidentemente ancora in modo abbastanza ambiguo da indurre Mies ad adeguarsi a questa. Il paragrafo più interessante del bando iniziava con una dichiarazione aggressivamente nazionalista: «L'edifi-



133. Lilly Reich a Lugano, 1933  
(T. Paul Young)

134. Mies e Lilly Reich durante una  
gita in barca sul Wannsee, 1933  
(Foto Mies van der Rohe Archive,  
Museum of Modern Art, New York)



cio per esposizione deve esprimere la volontà della Germania nazional-socialista attraverso una forma imponente; deve essere il simbolo... della forza combattiva e dell'eroica volontà nazional-socialista». Seguiva però un'eco curiosa, vagamente modernista della *Sachlichkeit*, sebbene non meno nazionalista: «Questi pensieri devono essere espressi nella pianta degli edifici ma, soprattutto, nel disegno degli esterni, che devono contrapporsi all'aspetto alquanto pomposo degli edifici belgi (corsivo mio)»<sup>48</sup>. Il 3 luglio Mies indirizzò al Ministero della Propaganda e della Diffusione della Cultura una dichiarazione che probabilmente accompagnava l'invio dei disegni e del plastico:

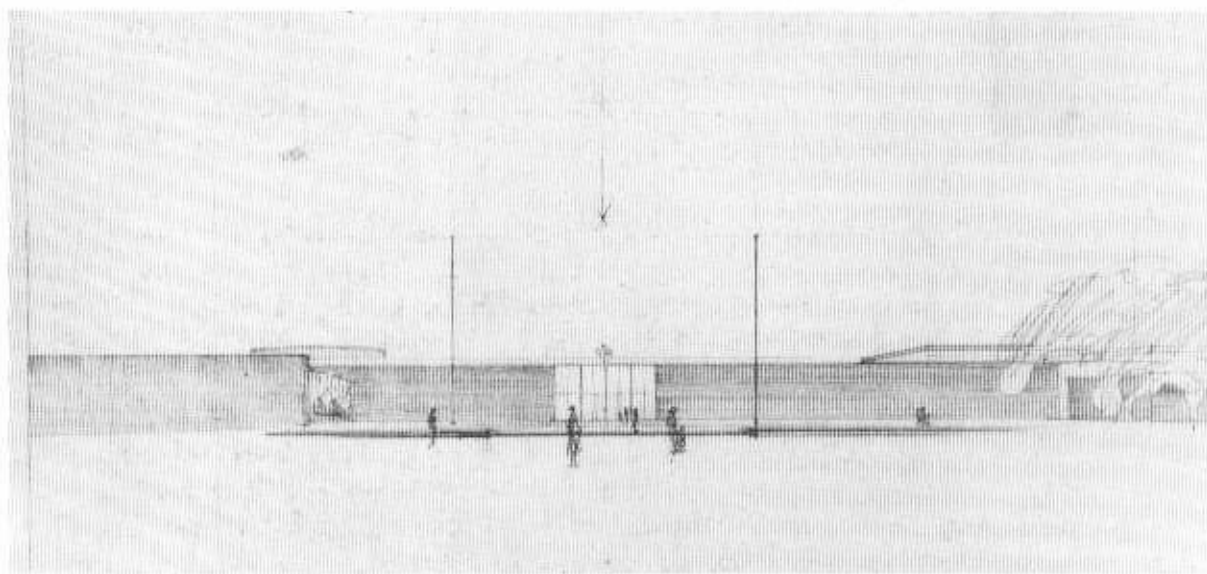
«Durante gli ultimi anni, la Germania ha sviluppato una forma per le sue esposizioni che sempre più... è passata dall'abbellimento esteriore all'essenziale, a quello che un'esposizione dovrebbe essere, cioè una mostra positiva [*sachlich*] ma efficace, un quadro reale dei risultati tedeschi...

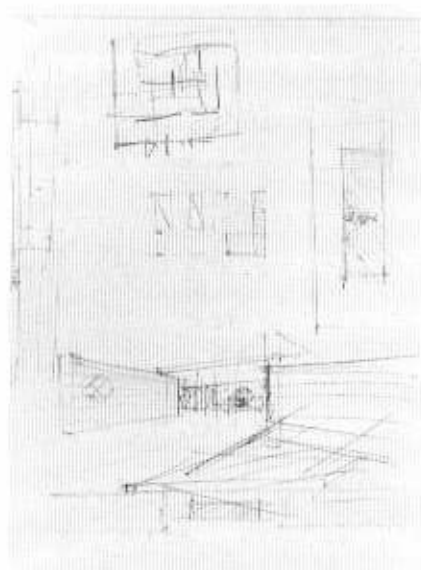
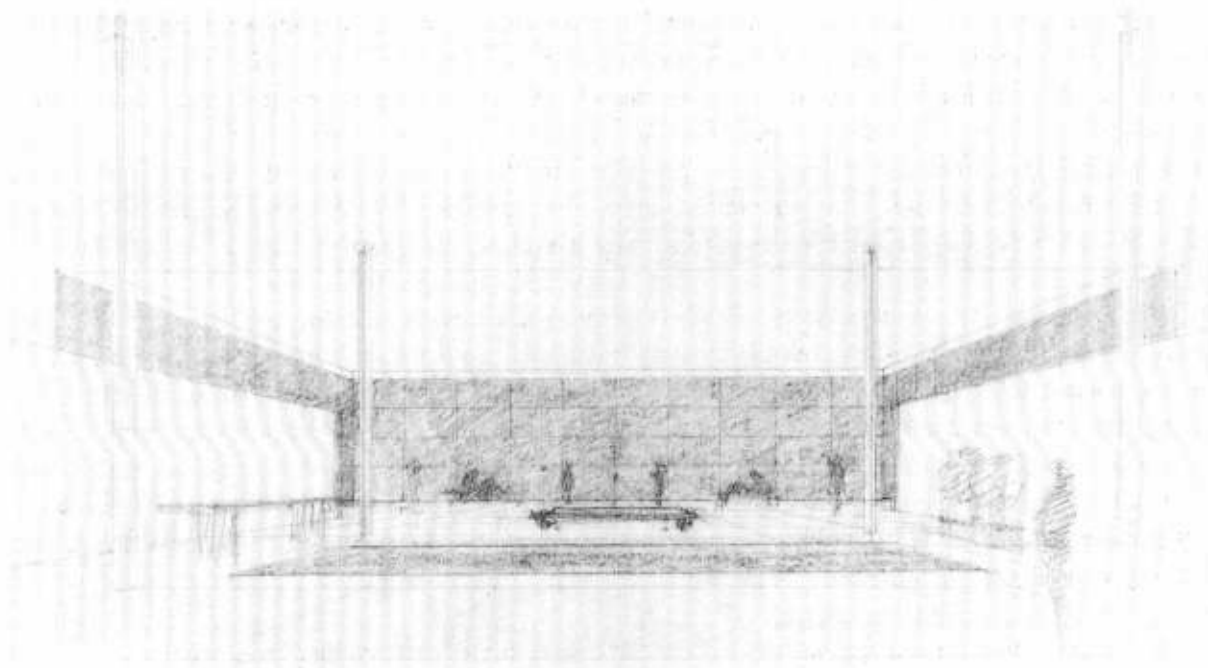
Questo linguaggio chiaro e sorprendente corrisponde all'essenza del lavoro tedesco...

Entrando nella sezione tedesca, si raggiunge il salone d'onore attraverso una corte antistante. Questo salone d'onore, definito com'è da pareti libere in marmo, deve accogliere gli emblemi nazionali e ciò che rappresenta il Reich. Esso affaccia su una corte d'onore, che dovrà ospitare le migliori opere artistiche tedesche»<sup>49</sup>.

Se nel caso del concorso per la Reichsbank può sorgere ancora qualche dubbio sugli sforzi compiuti da Mies per adeguarsi consapevolmente alla posizione nazista, non ci possono più essere dubbi sull'intento di giustificare, nel suo commento, il padiglione di Bruxelles. Egli stava chiaramente facendo tutto il possibile per ottenere l'incarico. Non si può fare a meno di notare un che di patetico nella sua dichiarazione, negli sforzi artificiali di un grande artista che cercava di essere fedele alla sua filosofia di ordine e di razionalità, ma che nel contempo si adoperava perché le sue parole suonassero accettabili alle orecchie dei nazisti. Eppure Mies non era il solo ad esprimersi così. Anche Gropius tentò nel 1934 di identificare la Nuova Architettura con lo spirito tedesco («Io stesso vedo in questo nuovo stile la via attraverso la quale possiamo finalmente raggiungere nel nostro paese una solida unione fra le due grandi eredità spirituali del passato: la tradizione classica e quella goti-

135. Prospetto dell'ingresso principale del progetto per il Padiglione Tedesco per la Fiera Mondiale di Bruxelles, 1934 (Collezione Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York, Donazione Ludwig Mies van der Rohe)





136. Prospettiva interna del Padiglione Tedesco (Collezione Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York, Donazione Ludwig Mies van der Rohe)

137. Foglio di schizzi per il Padiglione Tedesco (Collezione Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York, Donazione Ludwig Mies van der Rohe)

ca»<sup>50</sup>, mentre lo stesso Hitler riconosceva la popolarità dello slogan «Deutsch sein heisst klar sein», spiegandola così: «essere tedeschi vuol dire essere logici e soprattutto essere sinceri»<sup>51</sup>.

Nel progetto del padiglione ci sono ulteriori elementi che testimoniano il tentativo di Mies di comportarsi secondo le aspettative nazionaliste, pur rimanendo fedele ai propri principi. Sebbene si fosse rifiutato di apporre l'aquila dell'impero tedesco alle pareti del padiglione di Barcellona, egli ne schizzò una, per quanto molto astratta, in un disegno per l'ingresso del padiglione di Bruxelles. In un altro appare una svastica. Tuttavia, mentre concedeva qualcosa alle tendenze classicheggianti e simmetriche del momento, egli presentava anche e soprattutto una pianta libera simile a quelle da lui progettate negli anni Venti. Chi visitava l'edificio doveva entrare nel «salone d'onore» fra due massicci muri paralleli in marmo. Ma una volta percorso questo passaggio in asse, ci si muoveva



in uno spazio costituito da muri, asimmetrici e liberi, e da corti aperte, elementi tipici di Mies. Inoltre la linearità del prospetto esterno era austera e priva di compromessi.

Il Padiglione di Bruxelles non fu mai realizzato dal momento che non si reperirono i fondi necessari per la partecipazione della Germania all'esposizione. Dopo di che, a Mies fu assegnato un solo incarico che si può far risalire con certezza al governo, il progetto di una mostra per l'Esposizione del Deutsches Volk/Deutsche Arbeit che doveva tenersi a Berlino nel 1934. Anche questo tentativo non ebbe fortuna. Sergius Ruegenberg afferma che le autorità naziste, trovando offensivo l'aspetto moderno del progetto di Mies, omisero il suo nome dal catalogo della mostra<sup>52</sup>.

Visti retrospettivamente, i disparati sforzi di Mies di trovare un compromesso con la politica culturale nazista, che era tanto brutale quanto arbitraria, servirono soltanto a farlo sembrare uno sciocco se non addirittura un vigliacco. Alla luce della catastrofe che colpì la Germania negli anni successivi al progetto di Bruxelles, non c'è niente da guadagnare a dipingere Mies, come hanno tentato alcuni suoi ammiratori, come uno strenuo oppositore del nazismo. Nei fatti Mies era un architetto che nel giro di otto anni aveva progettato un monumento per due martiri comunisti, un trono per il re di Spagna, un padiglione per un governo socialista moderato, e un altro per uno stato totalitario dichiaratamente di destra! Da un punto di vista politico Mies era uno spirito passivo; le sue energie morali erano attivamente rivolte alla sua arte e in pratica distaccate da tutto il resto. Non di meno, pur ammettendo tutto questo, in tutta franchezza dobbiamo anche ricordare che molte altre persone politicamente più attente di lui non avrebbero riconosciuto nel 1934, con più certezza di quanto non fece Mies, che non ci sarebbe stato alcun tipo di unione positiva fra architettura moderna e politica nazista. E, in verità, dopo l'esperienza con l'Esposizione del Deutsches Volk/Deutsche Arbeit, egli non fece ulteriori tentativi, di cui si abbia testimonianza, per ottenere il patrocinio del governo.

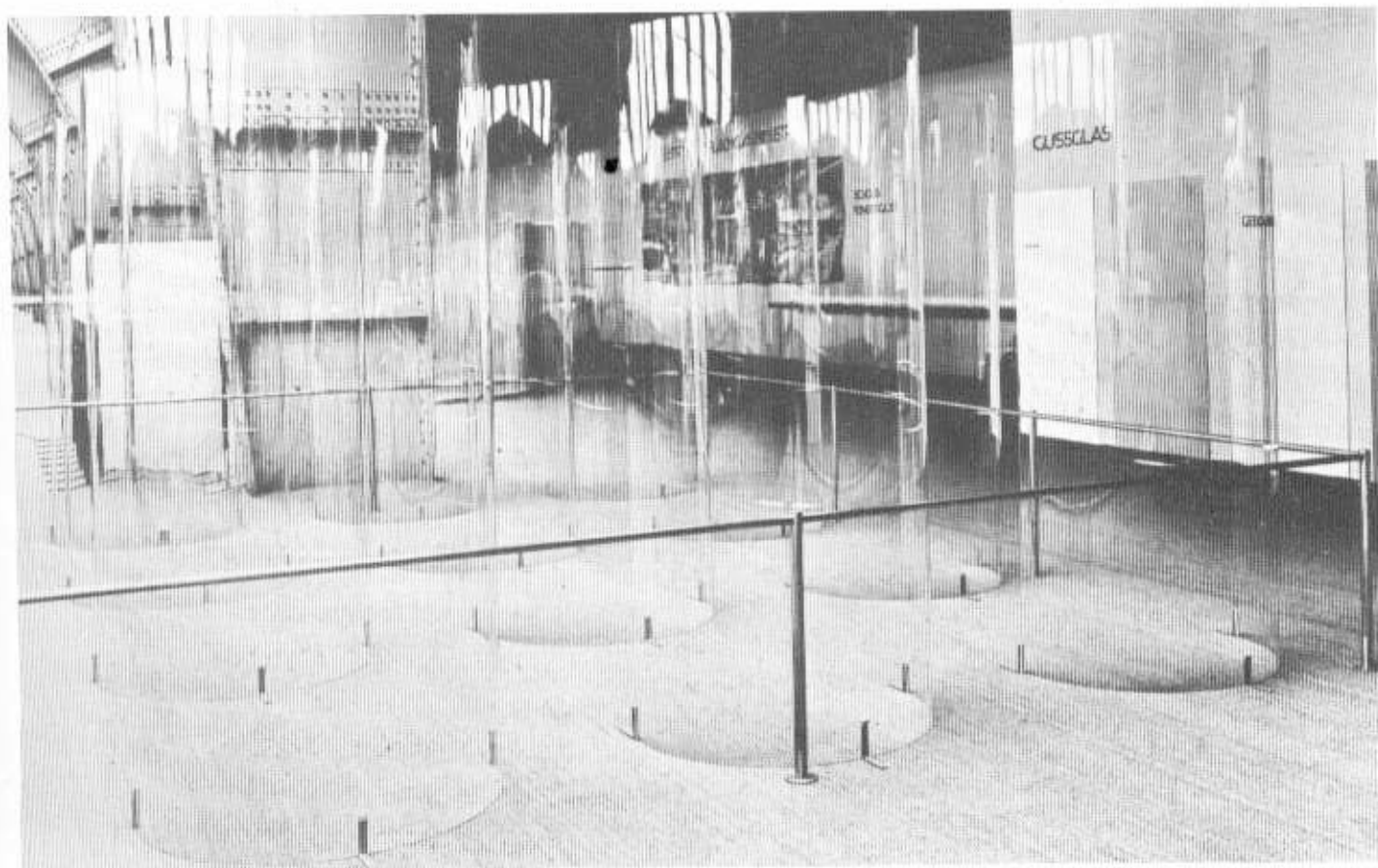
138. Mies e colleghi non identificati a Bruxelles, 1934 (Foto Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)



Mies se ne stava fermo, essendo costituzionalmente restio a muoversi. Aveva vissuto a Berlino per trent'anni, di cui venti trascorsi nello stesso appartamento. Trovava estrema l'idea di lasciare la patria, anche se non era un patriota. Il tedesco era l'unica lingua che conosceva e la Germania l'unico contesto culturale; nonostante i suoi gusti raffinati, nel profondo del cuore era un cittadino di Aquisgrana più che un cittadino del mondo. Mentre avrebbe senz'altro potuto chiedere aiuto agli americani, che ormai lo ammiravano, per iniziare le procedure di emigrazione, sembra che per farlo gli mancassero sia il desiderio che la ricchezza di risorse pratiche. Nel corso della sua vita, si erano verificate due trasformazioni radicali nella struttura del potere in Germania: la prima andava dalla caduta dell'impero alla nascita della repubblica, e la seconda dal crollo della repubblica all'instaurazione del nuovo Reich. Da una persona comunque poco propensa all'azione, ci si poteva aspettare che avrebbe previsto, o almeno sperato, che fosse ancora possibile una nuova trasformazione del clima politico e, con questa, il ripristino delle sue fortune. Nel frattempo guardava apaticamente le strade grigie dalla finestra<sup>33</sup>.

Dopo la chiusura del Bauhaus e la dissoluzione di gran parte del patrimonio dei Bruhn durante la Depressione, si era guadagnato da vivere come meglio aveva potuto, tutt'altro che abilmente. Nel 1933 Mies e Lilly Reich raggiunsero in treno la Svizzera dove presero alloggio a Lugano; qui furono raggiunti da cinque allievi che pagavano Mies perché insegnasse loro l'architettura. Questa sistemazione tuttavia durò soltanto pochi mesi nell'autunno di quell'anno. All'inizio e alla metà de-

139. Allestimento con semicilindri in vetro per la presentazione della più recente tecnologia tedesca all'Esposizione Deutsches Volk/Deutsche Arbeit, 1934



gli anni Trenta, egli dipendeva economicamente in gran parte dai ricavi dei brevetti sulla vendita dei suoi mobili, che dal 1931 venivano prodotti industrialmente. Così per un certo periodo Mies se la cavò abbastanza bene. Ma progressivamente i nazisti si fecero un dovere di deplorare sempre più i mobili moderni, man mano che aumentava la loro ostilità nei confronti delle arti moderne in generale. Dopo la metà degli anni Trenta, le controversie giuridiche sui diritti d'autore di mobili e gli obblighi contrattuali portarono Mies a uno stato di costante precarietà economica.

Nel 1934 elaborò al tavolo da disegno un trio di case: la cosiddetta Casa di Montagna per l'Architetto, la Casa su un Terrazzamento, e la Casa di Vetro in collina. Tutte e tre erano chiaramente delle architetture visionarie. L'ultima, un perfetto prisma rettangolare su pilastri, aprì la strada a Casa Resor del 1937-38 e ad altri progetti americani. All'inizio del 1937 progettò un appartamento a Rathenow, un sobborgo di Berlino, per la figlia Marianne e il suo sposo novello, il professore di *Gymnasium* Wolfgang Lohan. L'unica opera di una certa dimensione che egli realizzò durante i primi anni del nazismo fu l'ampliamento del seificio Verseidag di Krefeld. Già nel 1931 egli aveva costruito sui terreni della società un capannone, uno stabilimento a due piani e un collegamento di un piano, aggiungendo poi nel 1935 due piani allo stabilimento. Questo lavoro era un misto di vernacolo industriale e di particolari dell'International Style—Mies al suo massimo di tiepidezza progettuale.

La sua inattività si accentuò, man mano che passavano gli anni Trenta. Il suo amministratore degli anni Venti, Hermann John, si era dimesso fin dal 1931. Sergius Ruegenberg, che aveva fatto numerosi viaggi di lavoro con Mies a partire dal 1924, se ne era andato nel 1934, e lo stesso fece Friedrich Hirz, che aveva lavorato al Padiglione di Barcellona e alle case Tugendhat e Nolde. Soltanto Herbert Hirche, che aveva studiato al Bauhaus di Dessau, era regolarmente assunto durante gli anni della Depressione, al tempo in cui le speranze per la Reichsbank erano ancora vive<sup>24</sup>.

Di tanto in tanto il vecchio gruppo faceva una breve apparizione a Am Karlsbad 24, individualmente per i rari incarichi indipendenti, in massa in occasione di riunioni sociali. Nel marzo del 1936 gli amici di Mies raccolsero una discreta somma di denaro e inviarono Hirche nello studio di Max Beckmann, che allora viveva a Berlino. Da Beckmann Hirche comprò un quadro a olio, un nudo coricato, che fu presentato in modo solenne, anche se un po' trito, a Mies il 27 marzo, nel giorno del suo cinquantesimo compleanno. Era il suo primo quadro di un qualche valore e sembra che ci tenesse molto, dato che lo mise ben in mostra sia nell'appartamento di Berlino che in quello di Chicago.

Si era ormai nel 1936. I suoi ultimi tentativi progettuali fallirono ripetutamente, come attesta il disastro della Casa di Ulrich Lange. I Perls, i Wolf e i Fuchs, i clienti facoltosi e liberali di un tempo, erano ormai ovunque introvabili e la nuova generazione di mecenati tedeschi aveva altro in mente che non la Nuova Architettura. Quelli della Messerschmitt parlarono con Mies di un progetto per gli interni di un piccolo aeroplano, ma questi colloqui non portarono a nient'altro che al primo giro in aereo di Mies, un breve giro sopra le strade di Berlino, da cui egli ritornò, ricordava Hirche, visibilmente livido. Andò poi incontro a un'ulteriore delusione quando gli fu tolto l'incarico di organizzare un'esposizione a Berlino per le industrie tessili, come conseguenza del fatto che Hermann Goering aveva assunto il controllo della mostra. Hirche era presente all'incontro in cui Ernst Sagebiel, il progettista dell'Aeroporto di Tempelhof molto introdotto nelle grazie dei nazisti, più o meno ufficialmente sostituì Mies nell'incarico. «Sagebiel era l'immagine perfetta del feldmaresciallo trionfante», disse Hirche. «Trattava Mies con rispetto caricaturale, facendo notazioni del tipo '...questo è quanto, se Herr Mies non si oppone a simile idea'»<sup>25</sup>. L'incidente, durante il quale Mies rimase costantemente impassibile e silenzioso, merita di essere ricordato perché avvenne all'incirca nel periodo in cui Mies cominciava a ricevere numerosi messaggi da diversi americani che esprimevano il loro interesse per le sue prestazioni professionali.

## Partenza e fuga 1936-1938

Quasi contemporaneamente alla celebrazione del suo cinquantesimo compleanno, Mies ricevette una lettera datata 20 marzo da parte di John A. Holabird, dello studio Holabird e Root di Chicago. Holabird scriveva a nome di un comitato di cui era a capo, incaricato della ricerca di un direttore per la scuola di architettura dell'Armour Institute of Technology, «con l'idea di farne la migliore scuola del Paese»<sup>1</sup>. Diceva inoltre che egli aveva già richiesto il parere di «vari americani che potevano essere interessati a questo posto. Fra gli altri ho scritto a Richard Neutra di Los Angeles, che ha suggerito la possibilità di interessare Walter Gropius o Josef Emanuel Margold, dato che pensava che per Chicago anche il migliore non fosse eccessivo. Neutra aggiungeva che aveva inviato copia della mia lettera a Gropius e a Margold.

«Parlando della faccenda con il Comitato Consultivo, ho pensato che, dal momento che stavano valutando l'eventualità di incaricare un europeo... mi sarebbe piaciuto chiederle se, a qualsiasi condizione, fosse interessato a tale nomina... se dobbiamo prendere in considerazione il meglio, naturalmente mi rivolgerei per prima cosa a Lei»<sup>2</sup>.

A questo Mies rispose con un telegramma, il 20 aprile: «Grazie per la lettera. Sono interessato. Segue lettera»<sup>3</sup>.

Tale risposta sembra del tutto ragionevole. Altri artisti e architetti progressisti, e fra questi Gropius, Mendelsohn e Breuer, avevano ormai deciso che il loro futuro in Germania era tanto nero da giustificare la fuga una volta per tutte. Ma le cose andarono diversamente per Mies, e le ragioni stanno in larga misura nel suo modo contorto, quasi contraddittorio, di percepire ciò che aveva, ciò che voleva, e quali rischi era disposto a correre per ridurre la distanza fra le due cose.

La sua lettera a Holabird del 4 maggio ribadiva il suo interesse per la carica all'Armour ma aggiungeva la condizione di essere libero di dare alla scuola «una forma sostanzialmente nuova» e di continuare la sua professione privata a Chicago<sup>4</sup>. Una settimana dopo, probabilmente senza aver ancora ricevuto questo messaggio da Mies, Holabird scriveva di nuovo: «Spero sinceramente che Lei possa organizzarsi in modo da prendere questa carica... Con Lei alla guida, questa sarà la migliore scuola d'America»<sup>5</sup>. Il giorno seguente, il 12 maggio, il rettore dell'Armour, Willard E. Hotchkiss, inviava una lettera personale a Mies, in cui dichiarava che era «molto felice del suo interesse» ma aggiungeva che si poteva fare una offerta definitiva soltanto «dopo l'autorizzazione del Consiglio d'Amministrazione»<sup>6</sup>.

Mies avrebbe dovuto capire che quest'ultima affermazione era soltanto una questione di forma che non cambiava il giudizio sostanzialmente positivo dell' Armour. Invece il tono della sua lettera successiva divenne improvvisamente brusco. Rifiutò la proposta dell' Armour in un modo che riecheggava il Mies secco e privo di compromessi del periodo precedente il Weissenhof: «Sarebbe necessario un cambiamento così radicale del curriculum che andrebbe ben oltre l'attuale struttura del vostro dipartimento di architettura»<sup>7</sup>.

Hotchkiss gli rispose, in modo paziente e cortese, rassicurandolo sulle proprie buone intenzioni ma ammettendo che soltanto la conoscenza diretta da parte di Mies della situazione a Chicago sarebbe stata effettivamente utile. Mies avrebbe dunque acconsentito a tenere un ciclo di conferenze all' Armour in autunno o in inverno? «Sarebbe allora nella posizione migliore per decidere se esistono qui le condizioni per svolgere un lavoro creativo che potrebbe interessarLa»<sup>8</sup>.

Quest'ultima lettera datava del 2 luglio. Mies non doveva rispondere prima di tre mesi; e l' Armour venne lasciato in sospenso. Nel frattempo ebbero luogo una serie di incontri con altri americani interessati, sebbene anche questi non conducessero a niente, in parte perché lo stesso destino, come Mies, sembrava giunto a un punto morto.

Già prima della lettera di Hotchkiss del 2 luglio, Alfred Barr di New York era ricomparso nella capitale tedesca, questa volta per discutere con Mies la sua eventuale partecipazione al progetto per la nuova sede del Museum of Modern Art. Ora Mies rispose con inequivocabile entusiasmo: «Il vostro progetto per un museo mi interessa», egli scrisse a Barr, che intanto aveva lasciato Berlino. «Potrebbe essere un incarico eccezionale, meraviglioso»<sup>9</sup>.

Ma il risultato fu ancora una volta un buco nell'acqua. Barr fu costretto a ritirare la sua offerta già il 19 luglio, quando scrisse a Mies da Parigi: «Ho fatto l'impossibile perché il nostro museo vi portasse in America a collaborare alla nostra nuova sede, ma temo che non avrò successo. Mi creda, sono molto deluso da questa mia sconfitta. È stata una dura battaglia». Come poi si venne a sapere, gli amministratori del MoMA non erano affatto disposti ad offrire il lavoro a uno straniero.

«In ogni caso», proseguiva Barr, «spero sinceramente nel risultato positivo della sua conversazione con il preside Hudnut»<sup>10</sup>.

Joseph Hudnut era il ben noto preside della Facoltà di Architettura dell'Università di Harvard. Il 21 luglio egli scrisse a Mies: «Mi rallegro di venir a sapere [da Barr] che Lei è interessato a una Cattedra presso la Harvard University... Non vedo l'ora... di vederla a Berlino verso il 16 agosto»<sup>11</sup>.

Se Mies aveva i suoi dubbi su Chicago, cui si aggiungeva una nuova delusione da New York, poteva forse contestare anche Harvard? Sicuramente era il miglior tramite per spostare la sempre più urgente prospettiva di emigrare da uno stato di incertezza ad una promettente aspettativa. L'incontro con Hudnut evidentemente andò bene, a giudicare dalla lettera che questi inviò da Londra a Mies il 3 settembre.

«Non appena arriverò a Cambridge», egli scriveva,

«Voglio avanzare la richiesta definitiva al Rettore dell'Università per un incarico a Professore di Design. Spero di ricevere una Sua lettera che mi dica che considera favorevolmente la possibilità di accettare una cattedra che le verrebbe offerta dal Rettore...

Sarebbe sciocco fingere che non ci sarà opposizione al fatto di affidare la cattedra di Design a un architetto moderno. A Berlino ho cercato di spiegarle la causa di questa opposizione—che si basa in parte sull'ignoranza in parte su una differenza di principi—e, fin dalla mia visita a Berlino, ho ricevuto lettere che annunciano una opposizione ancora più dura di quanto mi aspettassi.

Il Rettore però mi ha assicurato il suo appoggio e ho ragione di credere che la mia proposta avrà successo.

Il Rettore pensa che le mie probabilità di riuscita sarebbero maggiori, se egli presentasse al Senato accademico almeno due nomi, entrambi a me graditi. Questa è una procedura abituale a Harvard, dove il Board of Overseers [Consiglio degli Ispettori] si aspetta sempre il privilegio di vagliare scelte alternative»<sup>12</sup>.

Tutto questo si trovava nella prima pagina. Il primo paragrafo della seconda suonava: «Mi piacerebbe perciò proporre non solo il suo nome ma anche quello di Gropius. Se per qualsiasi ragione questo non dovesse incontrare la sua approvazione, spero che me lo dirà francamente».

Hudnut non si aspettava la risposta di Mies:

«La sua lettera da Londra mi ha preso alla sprovvista, e mi costringe alla spiacevole decisione di ridurre i termini [*einschränken*] degli accordi che avevo preso con Lei nella mia lettera del 2 settembre.

Se sono disposto ad accettare una carica, non sono però disposto a essere uno dei candidati a una cattedra. Se insiste nella Sua intenzione di presentare più nomi al Rettore dell'Università, ometta per favore il mio.

Spero con ciò di non accrescere il peso dei suoi compiti.

Le sarò grato se mi terrà informato degli ulteriori sviluppi»<sup>13</sup>.

L'ambivalenza di Mies nei confronti di Gropius, che considerava socialmente privilegiato e più abile di lui, ma palesemente inferiore come artista, era evidentemente sfuggita a Hudnut. Nondimeno, l'americano perseverò. Egli promise di non citare Mies come «candidato»; avrebbe invece tentato di assicurargli il posto sulla base dei suoi soli meriti. Hudnut si prese la briga di informarsi sulle modalità legali dei diversi stati relativi all'esercizio della professione di architetto da parte di stranieri che desideravano lavorare in America. Gli stati del Massachusetts e di New York, secondo la visione del preside «i due più importanti stati dell'Unione per la professione di architetto», erano molto più restrittivi del «terzo stato», l'Illinois, dove—paradossalmente, alla luce delle richieste dell'Armour—competenti architetti stranieri spesso erano stati registrati e avevano avuto l'autorizzazione ad esercitare la professione<sup>14</sup>.

Mentre Hudnut continuava a battersi in suo favore, Mies ricevette due lettere da un altro americano. Si trattava di Michael van Beuren del New Jersey, già studente al Bauhaus e che, una volta informato delle offerte dell'Armour e di Harvard, si fece carico di esaminare a fondo le due proposte e di riferire le sue conclusioni al maestro:

«Ho visto a New York Rodgers e Priestley [altri due ex *Bauhäuser*]... Tutti e due credono che per te sia meglio Chicago che non Boston. La gente [a Chicago] ha più iniziativa; lì si giunge in modo più naturale e diretto al cuore delle cose. Qui [a New York] come a Boston le questioni vengono molto più teorizzate e sono influenzate da una politica *unsachlicher*, attraverso l'ingerenza di singole personalità e della tradizione.

All'Armour... potrai fare quello che vorrai... Lì hanno ribadito la loro promessa di libertà assoluta al capo del dipartimento, nonché assistenti che si assumano il lavoro amministrativo, se vuole avere più tempo per se stesso...

Ma la scuola è piccola, finora insignificante, né ha una sua statura. E il posto è miserevole [*mies (!)*]. Dovresti vedere che bell'esempio della bizzarra incoerenza americana. L'edificio "più imponente" di Chicago, il suo grande tempio dell'arte, l'Istituto d'Arte... è una pomposa reliquia dell'ambizione culturale del secolo scorso... Ma nella scuola dell'Istituto d'Arte si lavora in gallerie

sotto il tempio... mentre la scuola di architettura dell' Armour ha sede sul tetto del tempio... Gli atelier si annidano sotto i lucernai della soffitta... In estate, si va arrosto. D'altra parte, Boston:

Boston, autonominatasi il 'centro dell'universo', ha fatto sì che New York perdesse in parte il timone della situazione negli ultimi cinquant'anni. Oggi è una città orgogliosa, 'foin'<sup>15</sup> ma che in fin dei conti non ama il nostro secolo...

[Per quel che riguarda Harvard]: il posto, gli spazi, tutta la scuola, sono eleganti; l'intero complesso ha un aspetto agiato. Lì puoi lavorare molto bene.

[Ma] le difficoltà... ridicole... e serie. Tutti i pezzi grossi, tra cui degni personaggi dai capelli grigi che non hanno più avuto la possibilità di progettare un palazzo dai tempi della Depressione, hanno le loro raccomandazioni per la cattedra di professore. Hudnut è giovane, fresco di nomina... Schierati contro di lui ci sono tutti gli strani personaggi che hanno fiutato qualcosa—non vogliono 'altri forestieri'... Di Gropius Hudnut mi dice che sinceramente gli piace, che Gropius ha tante 'idee'... ma soprattutto, [Hudnut] vuole te... Egli ha messo in lista solo il tuo nome e intende proseguire così... Ammette che la fama del Bauhaus di Gropius è grande e che per l'opposizione questo conta molto... Non è uno che ama dare battaglia, con gli oppositori preferisce usare la forza della persuasione... Ma se gli oppositori capiscono poco e non vogliono ascoltare...?»<sup>16</sup>.

Il 16 novembre Hudnut scrisse a Mies: «Mi dispiace... di non essere riuscito nei miei piani... In questo momento non è possibile invitarLa ad accettare una cattedra a Harvard... Bisognerà che io consideri quali altre persone siano eventualmente disponibili alla nomina di Professore di Design... Sono profondamente deluso... La prego di credere all'espressione della mia costante stima»<sup>17</sup>.

In assenza di altre lettere, anche di ulteriori risposte a Hudnut o a van Beuren, rimaniamo con l'immagine di un Mies, nel 1936, solo e bloccato a Berlino, vittima tanto delle circostanze quanto del suo contributo ad esse.

Egli pagò stoicamente il prezzo del suo isolamento, sebbene quest'atteggiamento non fosse affatto una novità nel suo modo di affrontare il mondo. Egli trasformava la vita in pensiero astratto, così come faceva dell'architettura un'arte, rifugiandosi nell'idea che nel suo studio era un artista di prima grandezza, che costruiva la sua arte sulla verità. I sentimenti personali non contavano, come sottintendeva ogni volta che citava il motto di Guglielmo d'Orange, appreso già all'epoca della prima guerra mondiale, e che era solito citare nel corso di tutta la sua vita: «Cominciare senza bisogno di speranze, continuare senza aspettarsi il successo».

Alfred Barr aveva un altro carattere. Fino al 1937 accarezzò la speranza di ottenere per Mies l'incarico di progettare almeno la facciata del nuovo Museum of Modern Art. Secondo Johnson, che guardava la cosa con comprensibile perplessità alla luce di quanto Mies aveva detto sull'edificio organico, quest'ultimo era disposto a seguire l'idea di Barr<sup>18</sup>. Quando anche questa iniziativa fallì, Barr ebbe successo in un'altra che in ultima analisi ebbe l'effetto di cancellare quasi del tutto gli altri insuccessi.

Persuase Mrs. Stanley Resor, una delle amministratrici del MoMA, oltre che una funzionaria d'alto livello di una grande agenzia di pubblicità a Manhattan, di cui era presidente il marito, a incaricare Mies del progetto della loro casa di vacanze nel Wyoming. I Resor si misero prontamente in contatto con Mies, che si smosse di quel tanto da incontrarli a Parigi nell'estate del 1937. Dopo amabili discussioni, fu invitato ad andare loro ospite negli Stati Uniti, e a fare questo viaggio il più presto possibile. Con insolita velocità Mies ritornò a Berlino, fece i bagagli e, nel giro di pochi giorni, era a bordo del piroscafo *Berengaria* che sarebbe approdato a New York City il 20 agosto.

Se anche Mies avesse avuto una qualche intenzione di contattare l' Armour Institute of Technology, mentre era negli Stati Uniti, non ne diede alcun segno. Il 2 settembre 1936, aveva scritto

al rettore Hotchkiss di Chicago, dicendo che era in trattative con «un'altra università americana» e che non avrebbe potuto tenere nemmeno un ciclo di conferenze all' Armour<sup>19</sup>.

Perfino quando, nel 1937, Harvard assunse Gropius, Mies non mostrò alcun ripensamento su Chicago. Inoltre si sa che, sempre nel corso del '37, era stato interpellato dall'Accademia di Vienna, che gli offriva la possibilità di occupare il posto recentemente lasciato libero da Peter Behrens. A Vienna si diceva che l'idea gli piaceva (era vero, oppure stava solo cercando di dissimulare i suoi piani americani?), ma che questa idea si era volatilizzata quando i nazisti invasero l'Austria nel 1938<sup>20</sup>.

Al suo arrivo a New York fu accolto da John Barney Rodgers, un giovane architetto americano che parlava tedesco, avendo studiato con il socio William Priestley al Bauhaus di Berlino. Rodgers si mise a disposizione dei Resor come interprete, e lo stesso Priestley si rese utile. Quest'ultimo stava seguendo un lavoro a Chicago, nel momento in cui Mies arrivò a New York, e fu proprio tramite suo che l' Armour venne a sapere della presenza del maestro negli Stati Uniti.

Mies si fermò pochissimo a New York, poi prese un treno per l'Ovest in compagnia di Mrs. Resor, per studiare il terreno a Jackson Hole, ai piedi dei Gran Tetons. Durante una sosta di un giorno a Chicago, egli incontrò Priestley e due giovani amici architetti, Gilmer Black e un altro ex *Baubäusler*, Bertrand Goldberg. I tre «mostrarono [a Mies] tutto quello che era possibile vedere di Richardson, Sullivan e Wright», raccontava Priestley, aggiungendo: «Parlai con John Holabird che era molto ansioso di incontrarlo quando sarebbe tornato» dal Wyoming<sup>21</sup>.

Quando Mies giunse al ranch dei Resor trovò la casa già iniziata, ma successivamente abbandonata. L'architetto era Philip Goodwin, proprio colui che facendo parte del Consiglio d'amministrazione del Museum of Modern Art era stato sfavorevole all'assegnazione del progetto della nuova sede a Mies. I Resor avevano poi litigato con Goodwin, ma ormai l'edificio era in parte già costruito e fu allora che incaricarono Mies di adattare il suo progetto a quello preesistente. Dopo qualche settimana passata a far schizzi, per la maggior parte del tempo in silenzio, dato che nessuno dei suoi ospiti parlava tedesco, né lui una parola di inglese, Mies ritornò a New York dove continuò l'elaborazione del suo progetto per la casa.

Ancora una volta, Priestley e Goldberg, entrambi con la loro modesta conoscenza del tedesco, lo incontrarono a Chicago, dove Mies doveva cambiare treno. In un breve giro in auto lo portarono a vedere le case di Frank Lloyd Wright a Oak Park. Dopo di che, Priestley lo invitò a un incontro, fissato per il giorno dopo, con i rappresentanti dell' Armour Institute. Mies accettò.

Quelli dell' Armour non avevano per nulla perso il loro entusiasmo. Per tre giorni consecutivi, Mies pranzò al Tavern Club, dapprima con John Holabird, poi con il rettore Henry T. Heald, e infine con James D. Cunningham, presidente del Consiglio d'Amministrazione. L'ultimo giorno questi avanzarono ufficialmente la loro proposta, offrendogli il posto di direttore della scuola d'architettura, e Mies, dopo una breve riflessione, accettò a condizione che fosse ratificato un accordo dopo che egli avesse perfezionato la sua proposta di trasformare sia gli aspetti istituzionali che il piano di studi<sup>22</sup>. L'America cominciava a far presa rapidamente. A questo punto Mies espresse il desiderio di incontrare Frank Lloyd Wright a Taliesin, sul che Holabird diede istruzioni a Priestley: «Telefona tu a Wright. Non voglio dare al vecchio bastardo l'occasione di parlar male della mia architettura». La telefonata di Priestley a Spring Green, Wisconsin, trovò Wright in casa. «Mr. Wright», disse Priestley, «Mr. Mies van der Rohe è a Chicago e avrebbe piacere di incontrarla».

«Lo credo bene», rispose seccamente Wright, senza un attimo di esitazione. Poi aggiunse: «È il benvenuto»<sup>23</sup>.



L'invito di Wright a Mies era un gesto tanto eccezionale quanto spontaneo. Egli si faceva un gran vanto di detestare gli architetti europei, e più erano grandi, più li detestava: questi avevano preso l'abitudine di attribuirsi oggi il merito delle idee che gli avevano soffiato ieri. Era già stato contattato prima, negli anni Trenta, da due dei maggiori architetti europei, Gropius e Le Corbusier, e aveva respinto i loro tentativi di fargli visita a Taliesin. Wright era stato tremendamente maleducato tutte e due le volte<sup>24</sup>. Ma con Mies, in questa occasione e in tutte quelle che seguirono fino a che i loro rapporti non si raffreddarono, non fu mai maleducato. In questo caso fu addirittura espansivo, non solo perché Mies veniva come un pellegrino a porgere i suoi omaggi a un maestro—Gropius e Le Corbusier avevano fatto altrettanto, e la loro fatica era stata premiata con l'offesa—ma anche perché Wright ammirava sinceramente il lavoro di Mies. Era rimasto particolarmente impressionato dal Padiglione di Barcellona e da Casa Tugendhat, opere che egli riteneva prodotti di una sensibilità individuale, non dell'orda funzionalista del Bauhaus, che riscuoteva tutto il suo disprezzo. Come è ovvio, non nuoceva che, nel modo di trattare lo spazio, Mies fosse evidentemente debitore di Wright; tuttavia egli diceva che Mies era l'unico europeo che non solo aveva avuto il buon senso di seguire la sua guida, ma che, nello stesso tempo, aveva conservato l'indipendenza di creare qualcosa di originale<sup>25</sup>.

A detta di tutti, lo stesso Mies rimase fortemente impressionato da quanto vide a Taliesin: il complesso di Wright, progettato e costruito fra il 1902 e il 1925. Egli uscì sulla terrazza che offriva una magnifica vista sul paesaggio ondulato del Wisconsin, guardò giù in direzione dello stagno dei cigni, spaziando attraverso la pianura fino alla piccola cappella di famiglia, ed esclamò: «Freiheit! Es ist ein Reich!»<sup>26</sup> (Libertà! Questo è un regno!). Egli lodava entusiasticamente la disposizione degli edifici, e facendo ampi gesti con le mani sottolineava la compenetrazione delle masse che aveva conosciuto dai libri e che ora vedeva per la prima volta realizzata. E Wright rapidamente si affe-

140. Mies e Frank Lloyd Wright a Taliesin, 1937





141. *Plastico del progetto per Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming, 1938 (Collezione Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York, Special Purchase Fund)*

zione a Mies, la cui naturale riservatezza di quando in quando lasciava il posto a un calore tanto più attraente, in quanto evidentemente spontaneo. Quella che avrebbe dovuto essere una visita di un pomeriggio durò quattro giorni. «Povero Mr. Mies», lo compiangeva Wright, «da sua camicia bianca [adesso] è diventata tutta grigia!»<sup>27</sup> Dopo che Priestley, Goldberg e Black ebbero fatto ritorno a Chicago, Wright mandò a chiamare un autista e condusse personalmente Mies a visitare il Johnson Wax Building a Racine, in quel tempo in costruzione, poi lo riportò al suo albergo a Chicago, facendolo passare per lo Unity Temple a Oak Park, la Cunley House a Riverside e la Robie House, nella zona sud della città.

Il debito di riconoscenza di Mies nei confronti di Rodgers e Priestley aumentò dopo il suo ritorno a New York. Infatti, fu nel loro ufficio che lavorò alla Resor House durante l'autunno e l'inverno, mentre nello stesso tempo metteva a punto i suoi criteri di insegnamento per l'Armour Tech.

Questa casa fu un altro progetto che non giunse mai a realizzazione. Le fondazioni cui Mies doveva adattare il suo progetto stavano a cavalcioni su un torrente di montagna, un affluente del fiume Snake<sup>28</sup>. Quattro muri di sostegno a ponte erano già stati costruiti insieme a un pavimento provvisorio che li congiungeva. I due pilastri interni erano immersi nel letto del fiume, mentre l'ala di servizio era stata attaccata a uno dei pilastri esterni. Di conseguenza il lavoro di Mies consisteva in larga misura nell'incorporare nel suo progetto quanto aveva trovato già realizzato. (Una tale disponibilità al compromesso è una prova sufficiente del fatto che egli aveva ormai abbassato la guardia nei confronti dell'America.) Nella fase iniziale del progetto, che proseguì fino al mese di marzo del 1938—quando fece ritorno a Berlino per sistemare i suoi affari prima dell'emigrazione—il lavoro procedette fino ai disegni esecutivi e alle offerte d'appalto. Tuttavia, il 5 aprile, mentre era in viaggio per la Germania, Mies ricevette un telegramma da Mr. Resor: «Spiacente, ma dato l'andamento dei miei affari non posso costruire sulla mia proprietà a Wilson, Wyoming»<sup>29</sup>.

Il progetto fu però ripreso nel novembre del 1938, dopo che Mies era ritornato a Chicago e aveva assunto il suo posto all'Armour. Trattative e revisioni continuarono irregolarmente fino al 1943, quando un'inondazione primaverile spazzò via i pilastri, cancellando ogni probabilità di realizzare la casa, così com'era stata progettata. La lunga storia di Casa Resor la si legge meglio altrove. L'aspetto più sorprendente e indimenticabile del progetto è la concezione del grande soggiorno rapportata alla profonda comprensione dello spazio da parte di Mies. Non si può fare a meno di pensare a quella che dev'essere stata la sua reazione di fronte alla vastità dell'Ovest americano, a un paesaggio più rude e duro di quanto egli avesse mai conosciuto nel nitore delle Alpi. Ci si domanda inoltre come potesse sentirsi Mies in un luogo così libero dal punto di vista fisico e psicologico, soprattutto alla luce di quanto aveva lasciato in Germania. Certamente non c'era alcuna ragione contestuale per adottare uno scheletro costituito da muri esterni, come nelle sue ultime case a corte, avendo tutto quello spazio libero a disposizione, e Mies ne fece a meno.

Né, d'altra parte, egli ripiegò sulla sua ancora precedente predilezione per una mossa interazione fra volumi chiusi o semichiusi e spazi esterni—il fattore di ricerca, come lo si potrebbe chiamare.

Invece il soggiorno di Casa Resor è ampio, di pianta rettangolare, con grandi finestre che occupano la parte centrale dei lati lunghi. Anche se il trattamento compositivo di queste lastre di vetro varia negli schizzi di Mies, una generosa visuale sul paesaggio rimane coerentemente la loro motivazione principale. L'elemento più notevole dell'interno è un immenso camino rustico che, nella sua posizione simmetrica, perpendicolare alle pareti lunghe e più vicino alle camere da letto che all'ala di servizio, attira l'attenzione sulla regolarità affine delle colonne portanti in acciaio. Vale a dire, il locale ha un asse. È presente anche un'altra soluzione compositiva: lo spazio si avvicina a uno spazio vuoto privo di accessori più di ogni altro che Mies abbia mai progettato per il soggiorno di una casa d'abitazione. Sebbene nei suoi disegni egli spostasse nello spazio una grande libreria isolata come aveva fatto precedentemente con le pareti, questa ha più il ruolo di un pezzo di arredo che di un elemento che definisce lo spazio in termini architettonici. Il locale è così una scatola geometrica, alta e profonda, ampia e invitante, adeguatamente rustica nel tono. La volontà dell'architetto di aprire lo spazio interno non veniva in alcun modo diminuita: le pareti vetrate dissolvono il senso di chiusura. Eppure, da un punto di vista spaziale, la stanza è quasi statica, presentando un dinamismo o una soggettività di organizzazione assai scarse. Non soltanto contenuto ma per così dire inscatolato, lo spazio riposa più che fluire, riflettendo la condizione dell'essere più che del divenire. In questo senso Casa Resor è affine ad altre opere che Mies fece negli anni Trenta, e il fatto che egli l'avesse concepita in America, liberamente per una famiglia sensibile all'arte moderna, ci porta a ribadire che la sua recente propensione per l'assialità e la staticità avesse poco a che fare con il tentativo di accattivarsi il favore del nazismo, e invece si riferisse maggiormente a uno spirito internazionale endemico in questo decennio.

Durante il suo soggiorno di alcuni mesi a New York, Mies viveva all'University Club, a spese dei Resor, che insieme ai loro amici avevano cura che una buona quantità di tempo libero Mies la dedicasse a far visita alla società del MoMA. Rodgers faceva da interprete. Una volta, Mies fu invitato alla Columbia University, che per un breve periodo aveva pensato di offrirgli il posto di preside della sua scuola di architettura<sup>30</sup>. Il suo inglese scadente aveva agito contro questa intenzione. I giorni che non venivano dedicati al progetto Resor, erano occupati dalla stesura del programma didattico per l'Armour. Tutte le testimonianze rimasteci indicano che Mies prese questa faccenda molto seriamente; inoltre, il fondamento logico che stava alla base del programma offriva un indizio del suo pensiero durante il breve periodo che separava il suo passato in Germania dal futuro in America.

Questa base logica, tuttavia, non era identica al programma. Una volta terminato il programma, Mies lo inviò al preside Heald il 10 dicembre 1937, sotto forma di un ampio diagramma verticale, reso con cura da Rodgers e Priestley. Sulla sinistra c'erano due lunghe colonne verticali, una dal titolo «Teoria Generale», che comprendeva alcune sottosezioni quali la matematica, le scienze naturali, la natura dell'uomo, un corso di cultura obbligatorio, e l'altra, «Training Professionale», che comprendeva vari tipi di disegno, nonché finanze, disegno strutturale, e persino pratica di ufficio. Alla destra di queste colonne c'erano tre categorie disposte su dense file orizzontali: «Mezzi», che stava per materiali—legno, mattone, acciaio, calcestruzzo, e simili; «Obiettivi», in cui erano elencati i tipi funzionali di edifici, ad esempio, abitazioni, edifici commerciali, edifici pubblici nonché il loro raggruppamento in comunità e regioni; e «Progettazione e Creatività», la categoria più eterogenea, comprendente le sottosezioni più astratte, quali dipendenza dall'epoca, possibili principi di ordine, l'obbligo di realizzare le potenzialità dell'architettura organica, architettura, pittura e scultura intese come «Unità Creativa».

Mies considerava fondamentali nel curriculum le materie elencate sotto il titolo di «Teoria Ge-

nerale» e di «Training Professionale», questi corsi dovevano essere frequentati per primi da studenti che avrebbero poi studiato, nell'ordine, i materiali («Mezzi»), quindi la funzione («Obiettivi»), e alla fine i problemi «più elevati» e più speculativi di «Progettazione e Creatività».

È degno di nota che il programma di Mies, un documento più razionale nel complesso che nelle sue parti, per così dire un po' eccentriche e divergenti, suoni come una formalizzazione della sua cultura personale eterogenea, un curriculum autobiografico, quale era. I corsi di teoria generale riflettevano i suoi studi pre-*Gymnasium* che aveva sperimentato, sia pure per un breve periodo, alla Scuola Episcopale di Aquisgrana. Il programma di training riecheggiava le discipline pratiche che aveva appreso nella scuola professionale, nei cantieri, e negli uffici della sua adolescenza. Infine le sezioni relative ai mezzi, agli obiettivi, alla progettazione e alla creatività riflettevano il pensiero classico del Bauhaus ma richiamavano anche l'influenza—nel riferimento alla «dipendenza dall'epoca»—della filosofia e della storia di cui si era occupato da autodidatta negli anni Venti e Trenta.

Entro il 1941, questo programma era stato maggiormente adattato alla struttura accademica americana fatta di corsi ordinati secondo una sequenza gerarchica, nonostante il tono autobiografico fosse ancora presente nelle sue motivazioni: «Il curriculum parte naturalmente dallo studio dei mezzi con i quali si costruisce e degli obiettivi per i quali si costruisce, per arrivare alla sfera dell'architettura vista come arte». Qualunque cosa esso fosse, per gli americani richiamava da vicino il linguaggio funzionalista e razionalista che questi associavano alla nuova architettura europea, specialmente quando era usata contro i programmi influenzati dai Beaux-Arts, ampiamente applicati in gran parte delle scuole di architettura americane del periodo. Così il programma fu interpretato come il modo di Mies di razionalizzare una visione didattica nettamente contrapposta allo storicismo, al pittoresco e al romanticismo preindustriale dei Beaux-Arts.

E così era, agli effetti pratici. Eppure nel periodo in cui stava elaborando il suo schema diagrammatico, Mies pensava in termini tutt'altro che funzionalisti. Una lettera del 31 gennaio 1938, indirizzata al direttore delle stampe e dei disegni dell'Art Institute di Chicago, Carl O. Schniewind, chiarisce il tipo di ragionamento che sottostava al programma di Mies. *Qui* sta la base logica del suo programma:

«In contrasto con l'ordine straordinario [*grossartigen Sicherheit*] che appare evidente negli [attuali] ambiti tecnici ed economici, la sfera culturale, non essendo mossa da necessità alcuna e non possedendo una sua propria tradizione, è un caos di direzioni, di opinioni...

Dovrebbe essere responsabilità naturale dell'università di fare chiarezza su questa situazione... Gli innumerevoli 'maestri' nella nostra professione, [tutti costretti ad essere] personalità significative, difficilmente trovano il tempo di approfondire le loro conoscenze filosofiche.

Le cose da sole non creano l'ordine. Oggi manca l'ordine come definizione del significato e della misura dell'essere; bisogna di nuovo lavorare in questa direzione»<sup>31</sup>.

Questo era il richiamo di Mies allo spirito di Tommaso d'Aquino, quando cercava di ripristinare la cultura e di respingere lo spettro della civiltà spengleriana. La conformità di intelletto e realtà poteva salvare tutti noi non soltanto dall'idolatria della *Sachlichkeit* ma dal più grande pericolo del caos che minacciava l'Occidente. L'una e l'altra via rappresentavano un'impresa eroica, realizzabile soltanto grazie alle due incrollabili convinzioni di Mies, cioè che esistesse una Verità fondamentale che si poteva dedurre dai fatti attraverso una strada centrale, e che tale deduzione era assolutamente indispensabile nel mondo attuale.

Mies non era affatto indifferente alla storia nel modo in cui i difensori dei Beaux-Arts sospettavano che lui e altri artisti europei d'avanguardia lo fossero. Di fatto, egli era per un verso l'artista

più conservatore delle avanguardie, per un altro era pienamente romantico, almeno nella misura in cui guardava a uno scolastico gotico per salvare le arti del XX secolo. Il Medioevo, che secondo la sua visione era sicuro nella Verità e non aveva bisogno di «personalità», avrebbe indicato la via.

Gran parte dei suoi ammiratori americani degli anni Trenta e anche molto dopo non capirono affatto quest'aspetto di Mies. Sapevano che era un architetto eccellente, e questo era più che sufficiente per loro, né prestavano grande attenzione al fatto che egli parlasse come parlano gli stranieri, particolarmente i tedeschi, cioè in toni profondi e teorici, dal momento che la cosa sembrava loro priva di importanza rispetto all'arte pratica del costruire. Ma si trovavano più a loro agio quando parlava di tecnologia.

Ciononostante, non si può fare a meno di ricordare che Mies scrisse a Schniewind nel momento in cui la civiltà occidentale nel suo complesso era scossa da conflitti sociopolitici evidentemente troppo gravosi per essere risolti da quella democrazia, quale l'aveva conosciuta la sua generazione. In misura maggiore o minore la democrazia aveva dovunque dato luogo a totalitarismi. La Germania rappresentava il massimo di aggressività, ma gli stessi Stati Uniti avevano subito un processo di collettivizzazione nel tentativo di resistere e di sconfiggere la Germania, appena dopo che entrambe le nazioni avevano fatto ogni sforzo per risollevarsi dal fondo della Depressione. Analogamente Mies vedeva il pericolo in termini culturali e quindi invocava una concezione teorica autoritaria nello sforzo di superarlo. Sicuramente questo spiega in parte la rigida simmetria assiale e la staticità dello spazio delle sue opere negli anni Trenta, come la Ville Radieuse di Le Corbusier, concepita alla fine di quegli anni, rappresenta il suo modo di far fronte a dubbi analoghi sulla capacità della democrazia di controllare la crescita della metropoli. Alla luce di tale insieme di circostanze, non c'è da sorprendersi se le grandi speranze dell'architettura moderna degli anni Venti venivano scosse alle fondamenta verso la fine degli anni Trenta.

All'inizio del febbraio 1938, Mies fece un ultimo viaggio a Chicago prima di ritornare in Germania per sistemare i suoi affari. Lì si incontrò con il preside Heald e con altri docenti dell' Armour per discutere, nella maniera più ampia possibile, della notevole trasformazione che il suo incarico avrebbe apportato in una scuola da lungo tempo ispirata all'orientamento Beaux-Arts. Che tipo di bilancio sarebbe emerso dal nuovo piano di studio e dalla ristrutturazione del corpo docente? Chi sarebbe stato assunto, chi sarebbe stato confermato, chi no? Il dipartimento sarebbe rimasto presso l' Art Institute, che voleva sistemarlo in un'ala migliore del museo, oppure si sarebbe spostato più vantaggiosamente nella Glessner House sulla Prairie Avenue, l'unica opera sopravvissuta a Chicago di H.H. Richardson, ora di proprietà dell' Armour?

Il 31 marzo, subito prima della partenza sulla Queen Mary, Mies raccomandava l'introduzione di tre nuovi docenti. Tutti e tre erano reduci del Bauhaus e due avevano insegnato lì: Walter Peterhans, di recente immigrato e ora residente a Brooklyn; Hilberseimer, che viveva a Berlino, in quanto non aveva ancora trovato nessun collegamento che gli aprisse la strada per gli Stati Uniti, mentre il terzo candidato indicato da Mies era il giovane John Barney Rodgers. Questi nomi vennero accettati. Mies e Heald concordavano sul fatto di riconfermare il vecchio corpo docente, memori dello stato d'animo del dipartimento e dell'ansia di molti insegnanti di far parte di un programma nuovo di zecca diretto da un personaggio di importanza internazionale. Il trasferimento nella Glessner House fu scartato: il vecchio spazio presso l' Art Institute sarebbe stato sufficiente.

Il 2 aprile, quando Mies era già in viaggio alla volta della Germania, Henry Heald, rettore supplente dell' Armour, dopo le dimissioni di William Hotchkiss, gli inviò un'offerta ufficiale per un incarico biennale a professore di architettura e direttore del Dipartimento di Architettura, a partire

dal 1° settembre, con uno stipendio annuo di 8000 dollari.

Secondo Rodgers, Mies trovò un lavoro incompiuto che lo aspettava in Germania: l'edificio amministrativo della Verseidag, un progetto affine a quello della Reichsbank nella sua simmetria assiale e nella pianta trapezoidale, ma più asciutto e meno monumentale: il progetto più pedestre del suo decennio più difficile, gli anni Trenta. Ma questo fu abbandonato data la mancanza di calcestruzzo, che seguì agli sforzi febbrili da parte dei nazisti di costruire fortificazioni lungo il confine occidentale<sup>32</sup>.

Restava poco tempo a Mies per sistemare i suoi affari e per fare i debiti addii. Nell'insieme, salvo rari momenti in cui si sentiva un po' meglio, i quattro mesi trascorsi a Berlino furono un periodo melanconico, più pericoloso di quanto egli si aspettasse. Al suo arrivo trovò lo studio così come lo aveva lasciato: Hirche, l'unico superstite, conservava il suo posto, sebbene passasse gran parte del tempo nello studio di Lilly Reich. Ada, che si era trasferita a Berlino nel 1935 in piena Depressione, aveva vissuto per un certo periodo in una stanza prima di avere abbastanza denaro per un appartamento. Ora Mies la manteneva con le sue risorse, che peraltro erano alquanto scarse. Georgia lasciò la troupe della Wigman nel 1936 per fare l'attrice. Marianne gli offrì il momento più felice quando partorì Dirk, il primo nipote di Mies. Waltraut prese il suo *Abitur* presso Birklehof, una scuola del sud vicina a Salem.

Lilly Reich continuava a lavorare. Durante l'assenza di Mies si era occupata costantemente di tutte le questioni amministrative del suo studio professionale. È più facile domandarsi perché non condusse con sé negli Stati Uniti né lei né alcun membro della famiglia di quanto non sia facile rispondere con certezza. Era forse concepibile che Mies tornasse in patria? Oppure sarebbe tornato per portare per sempre con sé negli Stati Uniti qualcuno della famiglia o Lilly?

D'altra parte, quale ragione pressante poteva mai avere per volere che lo raggiungessero, dato che aveva chiarito, a fondo e per sempre, che la libertà creativa era così importante per lui da avere la priorità assoluta su ogni e qualsiasi legame personale?

Se gli restava qualche dubbio al proposito, furono ancora una volta i nazisti a prendere una decisione per lui. Nel 1938 le controversie all'interno del partito su quanto si poteva accettare e tollerare delle arti moderne erano state risolte a favore dell'estrema destra. Un anno prima, la mostra tenuta a Monaco sull'Arte Degenerata ratificava ufficialmente l'ostilità del nazismo nei confronti



142. Georgia van der Robe (Hildegard Steinmetz)

di tutta l'arte moderna nel suo complesso. Data la fama personale di Mies in campo artistico, nonché i suoi precedenti legami con ebrei e membri della sinistra—è sufficiente richiamare nomi quali Perls e Fuchs o Liebkecht e Hilberseimer, e la causa per cui tutti questi si battevano—nel 1938 egli si trovava in una posizione più rischiosa di quando era partito per gli Stati Uniti<sup>33</sup>. Più che in fretta comprese che gli amici che in America lo avevano messo in guardia sul suo rientro in Germania, sia pure per un breve periodo, sapevano di cosa stavano parlando. Poco prima della sua partenza da Berlino, in agosto, Mies doveva recarsi al locale posto di polizia per ritirare il suo passaporto lì depositato per il rilascio del visto di emigrazione. Ma aveva paura di andarci perché temeva di essere trattenuto, cosa che avrebbe sconvolto, se non annullato il suo programma di viaggio. Il suo assistente di un tempo, Karl Otto, andò al suo posto, recuperò il passaporto col visto e ritornò a Am Karlsbad 24. Qui trovò Mies che, pallido come un morto, veniva bruscamente interrogato da due ufficiali della Gestapo che, avendo fatto una visita inaspettata, erano contrariati nel constatare che il loro ospite non aveva con sé il passaporto per consentirne l'identificazione.

Con i documenti in mano, Mies riuscì a placare gli ufficiali, ma non appena se ne furono andati decise di cambiare programma e si allontanò da Berlino immediatamente, portando con sé soltanto quanto riuscì a stivare precipitosamente in una valigia. Hirche lo accompagnò alla stazione ferroviaria, solo una persona in più di quante erano presenti quando era arrivato nella capitale, trentatré anni prima. «Hirche», disse Mies, finalmente pronto a lasciarsi alle spalle la nuova Germania, «Hirche, vieni presto anche tu»<sup>34</sup>. Un intero cerchio era stato metaforicamente concluso quando il treno di Mies arrivò, mezza giornata dopo, a Aquisgrana. Rinunciando al visto di emigrazione tedesco, egli passò senza farsi notare in Olanda e si trasferì a Rotterdam, dove a quanto ci risulta riuscì, grazie all'aiuto di amici rimasti sconosciuti, a trovare un passaggio su una nave per New York<sup>35</sup>.

# Revival: Modernismo senza Utopia 1938-1949

Il primo domicilio di Mies van der Rohe in America fu l'Hotel Stevens (ora Conrad Hilton), un enorme edificio di 2000 stanze, un tempo il più grande albergo del mondo. Esso affacciava sull'elegante e ampia Michigan Avenue, dall'altra parte dei giardini classici di Grant Park, ottocento metri a sud dell'Art Institute. Mies visse lì per circa un mesetto dopo l'arrivo a Chicago, avvenuto nell'agosto del 1938. Quindi si trasferì dall'altra parte di Balbo Drive, al Blackstone Hotel, dove rimase fino a quando, nel 1941, si prese un appartamento al 200 di E. Pearson Street. Il fatto che si chiudesse in una camera d'albergo per un periodo di tre anni dopo l'arrivo negli Stati Uniti rafforza la nostra immagine di un uomo capace di grande riservatezza e di rigorosa solitudine. Questo tuttavia non gli impedì di socializzare, pur opponendosi sempre, come aveva già fatto in Germania, a qualsiasi intrusione nei più profondi recessi del suo essere. Egli ridusse le sue esigenze e i piaceri quotidiani al minimo indispensabile, esigendo soltanto che fossero di alto livello. Martini, sigari Havana, e pochi abiti costosi erano in cima alla lista.

Mies ricevette almeno un invio consistente di effetti e documenti personali prima dello scoppio della seconda guerra mondiale, e fu con questi che nel 1938 l'Art Institute di Chicago organizzò una mostra delle sue opere che consisteva di ingrandimenti fotografici, di disegni e dei plastici di due case a corte e di Casa Hubbe. Ma la maggior parte di ciò che possedeva rimase in Germania.

Uno degli oggetti che egli ricevette fra i primi fu il quadro ad olio di Beckmann che gli era stato regalato in occasione del suo cinquantésimo compleanno. Nel 1938 aveva sviluppato un nuovo interesse per la pittura, prima inesistente, come possiamo dedurre dalle lettere che gli scriveva il mercante d'arte berlinese Karl Nierendorf, recentemente immigrato a New York. Nierendorf, che gli aveva venduto un quadro di Kandinsky quando si trovavano ancora in Germania, si offriva ora di procurargli opere di Klee, se Mies avesse persuaso Klee (i due avevano una reciproca simpatia nonostante le dimissioni di quest'ultimo dal Bauhaus nel 1932) a dare a Nierendorf l'esclusiva sulle sue opere in America. Mies, ancora nel 1939, teneva sotto il letto al Blackstone i Klee acquistati da Nierendorf: in rare occasioni, quando aveva delle visite, era solito estrarre con estrema cura i quadri come se si trattasse di camicie uscite da un cassetto per poi disporli tutt'attorno nella stanza. Egli non prestò mai una seria attenzione a Chicago come la città in cui viveva e si muoveva: ne è una conferma il suo costante negare ogni influenza, e persino la conoscenza, della famosa architettura commerciale di Chicago. Quando faceva il suo percorso, lungo l'avenue, fino alle aule dell' Armour



in cima all'Art Institute, passava a fianco dell'Auditorium di Adler e Sullivan e di molti altri importanti opere di Daniel Burnham, di Holabird e Roche. Il suo primo ufficio in America si trovava nel vecchio, imponente edificio del Railway Exchange Building di Burnham presso Jackson and Michigan, quasi esattamente di fronte all'Art Institute. Secondo Philip Johnson, a Mies in generale non piaceva l'«eccessiva» corposità delle facciate di Chicago ed era particolarmente critico nei confronti della decorazione di Sullivan.

Nel periodo in cui se ne stava rincantucciato nel Railway Exchange Building, era in corso l'anno accademico 1938-39, ed era ormai trascorsa la sua serata più memorabile. Il 18 ottobre 1938 l'Armour Institute organizzò un pranzo ufficiale in onore di Mies alla Red Lacquer Room presso la Palmer House. Intervenero circa quattrocento invitati, fra i quali i direttori di alcune fra le principali scuole di architettura del paese, nonché molti architetti qualificati e gran parte della miglior società di Chicago.

Si dice che lo stesso Mies avesse chiesto di invitare Frank Lloyd Wright che doveva presentarlo alla riunione. E, nei fatti, Wright venne nonostante il fatto che molti degli architetti presenti al banchetto lo ricambiassero dello stesso «amore» che egli nutriva per loro.

La presentazione di Mies fu preceduta da lunghe dichiarazioni di Heald, ora rettore dell'Armour, del preside Cunningham, e di alcuni dignitari accademici. Quando alla fine Wright si alzò, irritato quanto annoiato, fece alcune scortesie allusioni alla condizione professionale, come appariva rappresentata dai partecipanti alla serata, poi si attribuì tutto il merito della venuta di Mies in America. Egli infatti si autolodò: «Signore e signori, vi dono Mies van der Rohe. Se non fosse stato per me, Mies non esisterebbe, o senza dubbio non sarebbe qui, questa sera. Lo ammiro come architetto, lo rispetto e gli voglio bene, come uomo. Armour Institute io ti dono il mio Mies van der Rohe. Trattalo bene e amalo quanto lo amo io. Egli vi ricompenserà»<sup>1</sup>. (La versione fornita da Henry Heald della frase di congedo di Wright era: «Dio sa se ne avete bisogno!»)

Ciò detto, Wright si allontanò dalla sala a grandi passi, seguito da un codazzo di accoliti, proprio mentre Mies stava prendendo posto sul palco. Le contrastanti dichiarazioni dei testimoni ci lasciano nell'incertezza se la dipartita di Wright fosse un atto deliberato di snobismo oppure, come insistono i suoi colleghi, se davvero un impegno urgente fuori città lo avesse costretto a una partenza affrettata. «Terminato il pranzo», scrisse più tardi Heald, «lo trovai al bar, dove aveva aspettato la conclusione del programma»<sup>2</sup>.

Mies non parlava mai male di Wright quando ricordava l'avvenimento, che a poco a poco si tinse di accenti mitici soltanto perché i seguaci di entrambi, nei successivi vent'anni, presero a detestarsi. Mies quella sera tenne il suo discorso in tedesco, non senza contrattempi dato che l'interprete, non avendo letto prima il testo, raffazzonò la traduzione tanto che Rodgers fu costretto a rimpiazzarlo.

Giunto straniero a Chicago nel momento di transizione fra una snervante depressione e una guerra sconvolgente, Mies non si poteva aspettare di trovare incarichi professionali pronti ad attenderlo. Per gran parte dei primi dieci anni trascorsi negli Stati Uniti, egli dipendeva economicamente dall'attività accademica presso l'Armour Institute: infatti in America fu un docente molto prima di essere un costruttore. Ciononostante, fu proprio la scuola ad offrirgli la prima occasione progettuale, il piano generale per la ricostruzione di tutto il campus dell'Armour, per la quale si mise al lavoro all'inizio del 1939. La seconda guerra mondiale ne ritardò il completamento e, alla metà del 1945, Mies aveva visto sorgere sui terreni dell'Armour Institute soltanto parte dei suoi edifici. Ma gli altri, la maggioranza, dovevano seguire nel corso dei successivi dieci anni. Alla fine degli anni Quaranta, con la ripresa edilizia, iniziava in America una fase del tutto nuova della sua carriera.

Negli Stati Uniti, il destino di Mies cambiò radicalmente. Dopo anni e anni di progetti non rea-

lizzati, egli riuscì a realizzare, a partire dal '38, molte delle sue proposte, comprese quasi tutte le più importanti. Dopo aver trascorso gran parte degli anni Trenta in uno stato d'animo tipico del senza tetto, egli reagì positivamente al senso e di libertà e di sicurezza del nuovo ambiente e divenne cittadino americano nel 1944. A loro volta, gli Stati Uniti lo accolsero come un grande artista in un periodo in cui erano particolarmente sensibili nei confronti dell'arte che aveva da offrire, e gli fornirono tutti i mezzi materiali di cui aveva bisogno per realizzare la sua creatività. Negli ultimi dieci anni della sua vita, fra gli architetti di tutto il mondo, una sola persona gli stava alla pari: Le Corbusier (Wright essendo morto nel 1959)—ma persino Le Corbusier non poteva rivaleggiare con lui per l'influenza che Mies esercitò sul paesaggio urbano di tutto il mondo. Si può misurare la sua grande incidenza sull'architettura dopo la seconda guerra mondiale se si considera, da una parte, il processo di semplificazione che investì il profilo di tutte le maggiori città internazionali e, dall'altra, la forza dell'opposizione ai suoi principi che si ebbe dopo la sua morte, avvenuta nel 1969.

Tuttavia il successo che Mies riscosse nel Nuovo Mondo era dovuto a qualcosa di più che alla fortuna favorevole e ad una società particolarmente ricettiva: infatti imparò dall'America come l'America imparò da lui. Egli rielaborò la sua architettura sulla base di quanto aveva appreso, pur conservando fondamentalmente la sua linea filosofica, e ricordò sempre che l'arte del costruire ha le sue origini nei materiali. Come in Germania aveva sperimentato il mattone e il vetro, così in America scoprì l'acciaio, su una scala e in una quantità che precedentemente aveva solo sognato. Una volta scopertolo, lo usò per tradurre in realtà la sua visione di un'architettura basata sulla struttura. Il vetro aggiungeva soltanto qualcosa alla sua realizzazione. Sembrava a Mies, e di questo convinse la stessa America, che la costruzione in acciaio e vetro sostenesse la causa della tecnologia moderna nel modo più autentico. Gli americani avevano una particolare predisposizione per la tecnologia dato che, soprattutto alla luce della loro spettacolare vittoria nella guerra mondiale, pensavano di essere il popolo tecnologicamente più avanzato. Ai loro occhi, l'artista che la innalzava al rango di architettura poteva soltanto aggiungere significato e valore alla cultura americana e internazionale. A sua volta, per Mies la tecnologia era un'entità di valore sia spirituale che materiale, come tale, la manifestazione dello *Zeitgeist*. Essa era il fatto, e i materiali in acciaio e vetro, per loro stessa natura sufficientemente leggeri da avvicinarsi a uno stato di smaterializzazione, potevano elevare il fatto a livello dell'essenza, e di conseguenza alla Verità nel senso immateriale auspicato.

Né il grande interesse che Mies nutrì in America per la struttura gli precluse di continuare la sua ricerca sullo spazio. Al contrario, la smaterializzazione della struttura gli dava la libertà di creare uno spazio dalle implicazioni sovrasensibili. Lo spazio che prima fluiva fra pareti e colonne dava ora luogo a un'unica area pressoché vuota e a grandi luci, che si estendeva potenzialmente in tutte le direzioni, ed era delimitata soltanto dalle colonne e dal vetro secondo un ordine rigorosamente simmetrico. Il fatto che con l'architettura Mies cercò di raggiungere fini trascendenti lavorando in un paese tradizionalmente pragmatico e materialista nei suoi valori, costituisce uno dei più straordinari esempi di connubio spirituale nelle arti del XX secolo.

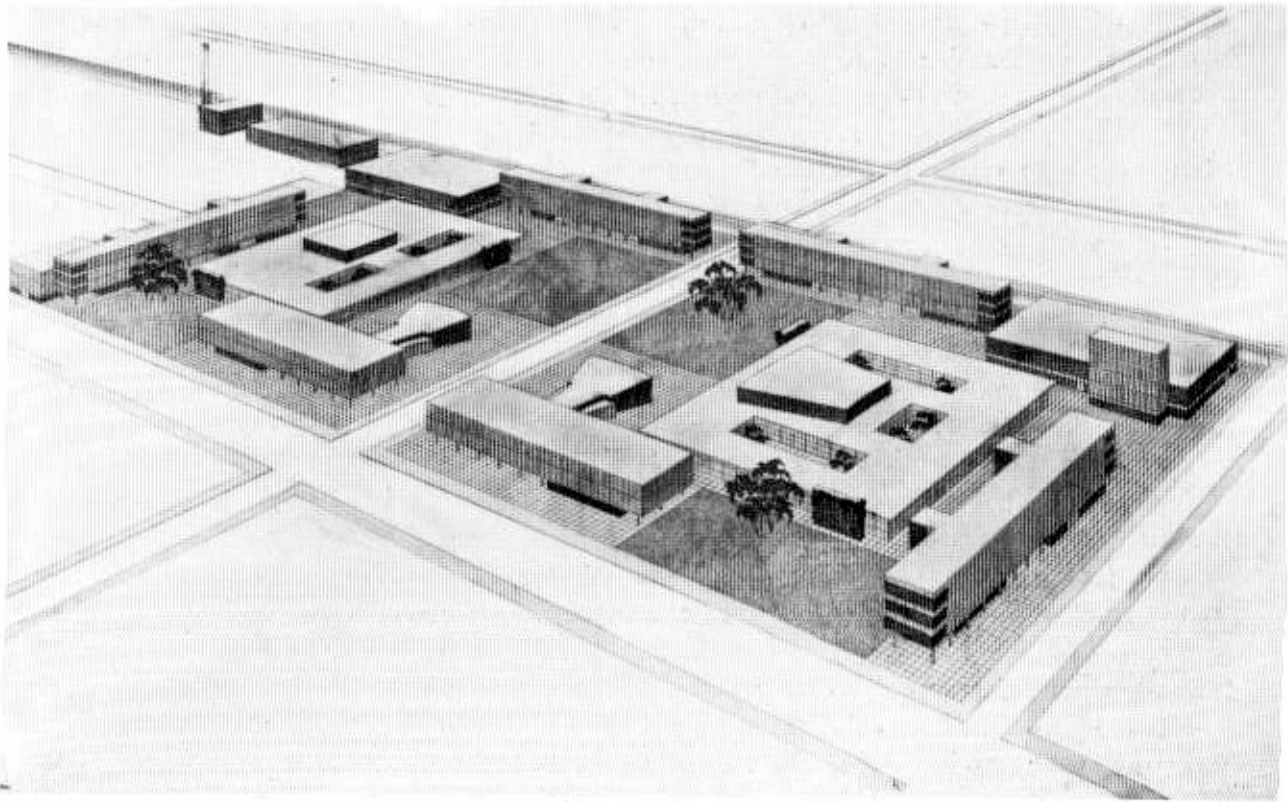
L'invito formale fatto a Mies di riprogettare il campus dell' Armour avrebbe potuto non essere mai approvato, se non fosse stato, secondo le stesse parole di Henry Heald, per «cause di forza maggiore». Già da qualche tempo si era manifestata l'intenzione di fondere l' Armour Institute con il Lewis College, e di dotare l'istituzione che ne sarebbe risultata di un campus più vasto, da localizzare nelle aree derivanti dall'acquisizione e dallo sgombero di 44,5 ettari a slum nella South Side. Heald sapeva quanta adrenalina si sarebbe simbolicamente liberata se tale campus fosse stato progettato da un architetto della statura di Mies: sarebbe stato il primo complesso universitario assolutamente moderno del paese.

Ma era già stato avviato un altro progetto, iniziato da Alfred Alschuler, membro del Consiglio d'Amministrazione dell'Armour, nonché un esperto architetto conservatore di Chicago. A Heald questo non piaceva affatto. Ben consapevole che il Consiglio, per non parlare dei vari comitati di docenti, non si sarebbe mai offerto di sua volontà di sostituire Alschuler con un personaggio così radicale per gli standard tradizionali americani, qual era quel tedesco recentemente installatosi nel dipartimento di architettura, Heald scavalcò la burocrazia e in segreto invitò Mies a preparare un suo progetto. La strategia era quella di rivelare il progetto di Mies soltanto una volta terminato, presumendo che sarebbe stato tanto convincente da offuscare quello di Alschuler. Ma poco dopo che Mies iniziò a lavorare al progetto, Alschuler morì, lasciando la strada aperta a un rivale che non seppe mai di avere.

La scuola nata nel 1940 dalla fusione Armour-Lewis fu ribattezzata Illinois Institute of Technology. I mezzi materiali a disposizione erano modesti se confrontati con quelli di Harvard: il nuovo campus, infatti, doveva essere realizzato con un budget assai più esiguo di quelli messi a disposizione a Barcellona o a Brno. Ciononostante, trattandosi di una dozzina di edifici di notevoli dimensioni, è difficile pensare che a Cambridge avrebbe ottenuto un incarico anche solo lontanamente confrontabile per dimensioni. Sembrava che la profezia di Michael van Beuren venisse confermata alla lettera e Mies, nonostante la sua fama di spendere troppo, si dimostrò all'altezza della situazione. Più tardi Heald ricordava: «Chi di voi pensa che Mies sia una persona inflessibile con la quale è difficile lavorare, si sbaglia di grosso»<sup>4</sup>.

Messo di fronte alla irrimediabile monotonia dell'area dell'IIT nella South Side, nonché al ritmo costruttivo di otto isolati al miglio del ripido piano urbano rettilineo di Chicago, Mies dispose il campus secondo una griglia. L'unità di lunghezza era di 7,30 metri circa in entrambe le direzioni, mentre l'altezza degli interni doveva essere la metà di questa misura. Sia lo spazio esterno fra gli edifici che quello interno era organizzato secondo lo stesso criterio. Era la prima volta che Mies si serviva di tale soluzione come principio ordinatore e, in un certo senso, si trattava soltanto di una semplice concessione ad esigenze pratiche. La misura adottata corrispondeva alle dimensioni standard delle aule e dei laboratori americani, e la modularità consentiva l'uso di componenti edilizie uniformi, e perciò meno costose, che potevano essere assemblate in una grande varietà di modi. Inoltre, un progetto così vasto che si prolungava su un arco di molti anni implicava che intere parti del complesso potevano essere completate successivamente da altri progettisti. Oltre a rispondere alle esigenze economiche del presente, un sistema a griglia assicurava una futura unità architettonica. Per la prima volta Mies metteva in pratica una concezione architettonica di carattere generalizzato, quale non aveva mai potuto applicare in Germania.

Inizialmente egli propose un impianto simmetrico al cui interno si dovevano creare due superblocchi grazie all'eliminazione della grande arteria di traffico in direzione nord-sud, Dearborn Street, che divideva il campus longitudinalmente. I due spazi sarebbero stati rispettivamente dominati da un vasto edificio: la biblioteca e la scuola di architettura a sud, l'amministrazione e le associazioni studentesche a nord. Dato che le autorità municipali non concessero la chiusura di Dearborn Street, Mies sperimentò molte altre soluzioni, cambiando ripetutamente le dimensioni e i tipi edilizi. In piena coerenza con il progetto, Mies propose un'edilizia bassa (generalmente due o tre piani) con tetto piano—una soluzione largamente adottata nella sua architettura, forse in questo caso suggerita anche dalla configurazione geometrica della South Side di Chicago. Ciò che qui richiamava i suoi progetti degli anni Venti era la tendenza degli edifici, persino nel pieno di una generale assialità, a falsarsi liberamente gli uni rispetto agli altri. A pianterreno, quindi a livello pedonale, tale composizione dava l'impressione di blocchi che apparivano e scomparivano, senza con ciò annullare la simmetria, ma anzi mettendola in risalto, proprio come i muri delle sue case della fine degli anni



143. Primo progetto preliminare per il campus dell'IIT, Chicago, 1939 (Collezione Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York. Donazione Ludwig Mies van der Rohe)

Venti che più che racchiudere gli spazi li definivano. I blocchi stessi erano il più delle volte semplici parallelepipedi—delle scatole—che, nella loro disposizione assiale, richiamavano gli spazi staticamente conclusi degli anni Trenta. (Nelle prime fasi di elaborazione, alcuni di questi blocchi su pilastri presentavano auditori o scale esterne poi assorbiti nel progetto definitivo all'interno delle masse prismatiche.)

Negli anni Quaranta e nei primi anni Cinquanta, agli occhi della gente comune i suoi edifici per il campus sembravano delle fabbriche—cosa che non si era mai verificata nella sua produzione europea—mentre osservatori più colti furono in grado di apprezzare la raffinatezza e l'eleganza con cui i particolari migliori erano risolti. Nei fatti, Mies aveva alle spalle l'esperienza della Verseydag a Krefeld, per non parlare della sua iniziale attività progettuale per gli edifici dell'AEG quando lavorava con Peter Behrens. Di più, egli aveva tratto vantaggio dall'eccezionale livello di alcune fabbriche tedesche della fine del '20 e dell'inizio del '30. I lavori per Königsgrube di Theodor Merrill a Bochum (1930) erano apparsi sull'*International Style* di Johnson e Hitchcock. Inoltre erano stati pubblicati nel 1933 dalla casa editrice Mosler gli edifici dell'Unione Mineraria presso Essen (1932) di Fritz Schupp e la Fabbrica di caldaie progettata da Erich Mendelsohn del 1927. Queste tre opere ben esemplificavano la maniera prettamente tedesca di industrializzare la costruzione tradizionale a struttura lignea, una forma medioevale di costruzione a scheletro. Nel febbraio del 1933 la rivista americana *Architectural Forum* segnalò l'immenso complesso dell'Unione Mineraria: «Ogni costruzione in questo grande stabilimento presenta un'ossatura in ferro ricoperta da mattoni vetrificati, che in Germania si chiamano clinker... [Questo sistema], pur con edifici diversi per forma, dimensioni e funzioni, offre un'impressione generale di uniformità». Queste parole potrebbe averle dette lo stesso Mies; che sicuramente si rendeva conto che un'architettura impersonale con destinazione

industriale poteva servire da modello per una scuola di tecnologia di grandi dimensioni, di notevole varietà funzionale e potenzialmente in crescita (sebbene fosse dotata di un budget limitato).

La prima costruzione portata a termine da Mies nel 1942-43, l'Edificio per la Ricerca su Minerali e Metalli, non è né un capolavoro né un modello esemplare del tipo edilizio applicato all'IIT e poi ulteriormente perfezionato. Si tratta di una scatola di tre piani, a ossatura d'acciaio, le cui facciate consistono di una parete a vetro che si innalza su un basamento di mattoni alto circa due metri e mezzo. L'armatura con riempimento in mattoni alle estremità rispecchia le suddivisioni interne, ma il fronte è meno schietto e più prosaico, se si considera che questo basamento nasconde più che rivelare la struttura portante. Sembra che qui Mies cerchi di adeguarsi, non senza grosse difficoltà, a un terreno e a regole per lui nuove. Il Mineral Building ricorda tristemente quanto tetra potesse essere la *Sachlichkeit* cui egli aveva aderito per breve tempo, sia pure solo in linea teorica, all'inizio degli anni Venti.

Ora non era più la disillusione di una nazione prostrata a rendere sobria la sua architettura, ma piuttosto un'economia di guerra e la complessità dell'incarico all'IIT. L'America era tutt'altro che un paese sconfitto e lo stesso Mies aveva guadagnato in maturità dai tempi in cui scriveva i suoi inflessibili articoli per *G*. Nel 1945 aveva ormai perfezionato la sua concezione della struttura per l'IIT, e questo è ben esemplificato nel trattamento dei muri esterni degli edifici.

L'Alumni Memorial Hall, terminata nel 1946, ricorda da vicino le strutture scatolari di Merrill e Schupp, cioè un'ossatura d'acciaio con riempimenti in mattone e vetro. Ma la struttura antincendio in acciaio di Mies era avviluppata da una griglia di elementi in acciaio saldati con riempimento di pannelli in mattoni scuri e finestre a lastre di vetro su telai di alluminio scorrevoli. Il ritmo verticale della facciata si concludeva enfaticamente alle estremità dell'edificio in un complesso angolo dentellato.

Mies trattò quest'ultimo elemento in modo da porre in risalto la distinzione fra struttura primaria dell'edificio e struttura secondaria dell'involucro. La prima consisteva di colonne ad ali larghe racchiuse da una guaina in calcestruzzo antincendio e rivestite di lastre d'acciaio; mentre la seconda era costituita da travi a doppio T saldate alle lastre stesse. Tutte queste componenti e i loro collegamenti erano *espressivamente* lasciati a vista agli angoli, mentre una rientranza fra le travi a doppio



144. Fotomontaggio che mostra un successivo progetto preliminare per il campus dell'IIT, 1941



145. *Campus dell'IT* (Foto Joseph J. Lucas jr.)

T e il riempimento in mattoni evitava una adiacenza che avrebbe potuto suonare falsa fra i due materiali.

W 125  
Vale a dire che la struttura reale dell'Alumni Memorial Hall, per quanto nascosta, è espressa: ciò che si sa del suo interno non è ciò che si vede, ma è immediatamente comprensibile da quanto si vede. Il ragionamento di Mies è tortuoso, ma, come sempre, è tipicamente suo: la dimostrazione che l'ossatura portante in acciaio è la base, cioè l'essenza, dell'edificio, è solo accennata, più che messa in evidenza all'esterno; inoltre, per mettere in risalto che quello che si vede non è la realtà, ma il simbolo della realtà, il rivestimento in lamiera delle colonne e l'involucro esterno delle travi si arresta poco prima di raggiungere il terreno.

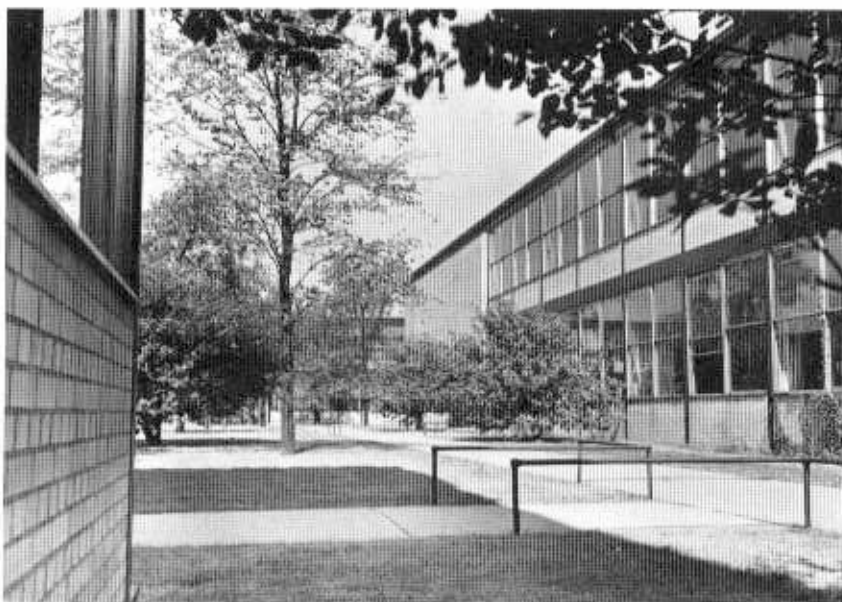
Ovviamente ci sono modi più semplici di progettare e di mettere in evidenza la struttura e non c'è nessuna dimostrazione oggettiva che in architettura sia obbligatorio rivelare la struttura. I costruttori di edifici commerciali nell'America degli anni Venti e Trenta hanno prestato scarsa attenzione a questo aspetto espressivo, dato che consideravano prioritarie la composizione delle masse e la decorazione.

Soltanto quando la teoria riduzionista-astratta, di cui Mies era un efficace esponente, elevò la struttura a essenza architettonica, il fatto di esprimerla divenne di importanza fondamentale.

A livello internazionale, ora quel momento era giunto. Dalla metà alla fine degli anni Quaranta, nella cultura occidentale si verificò un cambiamento di tendenze artistiche: la rinascita dell'arte moderna. Messa in ombra per più di dieci anni, l'arte moderna risplendette di nuovo, una volta superate le condizioni ad essa ostili—la Depressione e l'ascesa al potere del totalitarismo. Dopodiché, tornarono in auge due punti di vista fondamentali per il pensiero moderno: l'astrazione ridiventò il linguaggio espressivo privilegiato, e i sentimenti internazionalisti soppiantarono i nazionalismi del '30 e del '40.

Certamente, la situazione era mutata. Per prima cosa, il nuovo modernismo non prevedeva affatto l'unione utopica di arte e politica. I cataclismi economici e politici del secolo avevano convinto tutti, fuorché i più inflessibili ideologi di qui e di là dell'Atlantico, che l'utopia non era possibile nel mondo contemporaneo. Di più, l'America, cioè il paese dove il revival moderno si sviluppò in modo più marcato, era indifferente all'ideologia politica. Questo fu il risultato sia della tradizione che del recente trionfo militare. Se c'era una «condizione ideale», a cui le arti potevano legittimamente aspirare nel nuovo modernismo, questa era una condizione estetica, non politica. Gli americani, nella loro raggiunta posizione di dominio del mondo, non erano interessati alle lezioni politiche provenienti dall'Europa, ma erano ansiosi di imparare l'arte dai molti europei della prima generazione moderna che erano fuggiti negli Stati Uniti per evitare la guerra. Questi rifugiati—si pensi a Piet Mondrian, Max Ernst, André Masson e André Breton, per citarne solo alcuni—furono accolti dagli americani con un'ospitalità che rasentava la venerazione, ma solo in quanto esponenti dell'arte europea, e non come emissari di un pensiero politico.

Ben presto si sviluppò in America una nuova arte. Inizialmente questa traeva ispirazione da alcune tendenze presenti nella pittura europea dei primi trent'anni del secolo, soprattutto il surrealismo parigino, ma a poco a poco trascurò ogni contenuto originario. Alla metà degli anni Cinquanta i pittori americani—per esempio, Pollock, Still, Rothko, Newman—avevano sviluppato un tipo di astrazione formalista che spingeva la tradizione riduttivista della prima pittura moderna a nuovi estremi, un risultato da molte parti interpretato come il segno dell'esistenza di una nuova avanguardia internazionale, particolarmente attiva negli Stati Uniti.



146. *Campus dell'IIT*  
(Foto Joseph J. Lucas jr.)



147. Campus dell'IIT  
(Foto Joseph J. Lucas jr.)

Questo intreccio di circostanze era assolutamente ideale per Mies, e Mies per questo. Egli era, per natura, un artista astratto, senza simpatie nazionali, né ideologie politiche, un perfetto Prometeo della nuova arte moderna. Proprio come il naturalismo in pittura veniva interpretato sempre più come qualcosa di superficiale, un cosmetico, un residuo storico che nascondeva l'essenza reale dell'arte, il suo corrispettivo in architettura—l'ornamento o la composizione identificati con qualsivoglia periodo storico come tale superato—era considerato una finzione, un importuno occultamento dell'essenza dell'edificio, che secondo le affermazioni di Mies fin dal 1922 era la struttura. Ora poteva mettere in pratica questa sua antica convinzione. Infatti, se lo *Zeitgeist* era la tecnologia, allora la costruzione in acciaio e vetro era necessariamente la forma appropriata degli edifici moderni per la città moderna, in modo particolare per la città moderna americana. Dal momento che questa conclusione era stata raggiunta «razionalmente», non c'era spazio per il capriccio e per il «personalismo» in architettura, se praticata correttamente. «L'architettura», era solito dichiarare Mies in America, «non è un cocktail». E anche se si percepiva l'arbitrarietà insita nella sua definizione di «razionalità», era difficile discuterne di fronte a quei muri dell'IIT, che *apparivano* così irrefutabili nella loro logica strutturale, perché erano stati creati da una sensibilità artistica altrettanto irrefutabile.

La fiducia di Mies nell'ordine razionale dell'architettura quale segno di una verità superiore divenne ancora più profonda in America, man mano che nella sua progettazione diminuiva il peso degli elementi soggettivi. A nostro modo di vedere, questo fondamento logico gli aveva già consen-



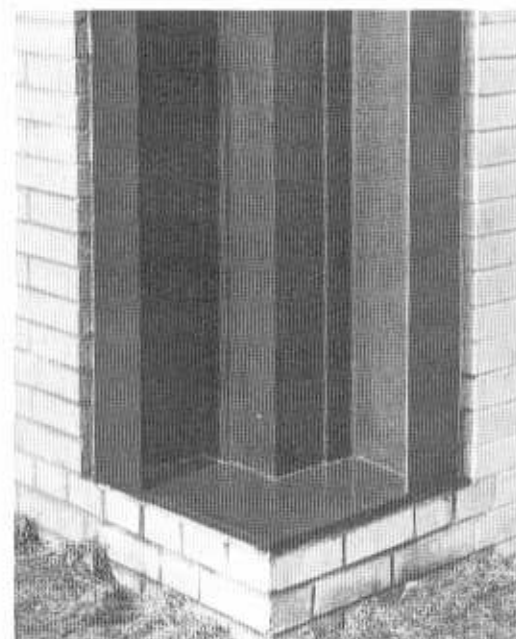
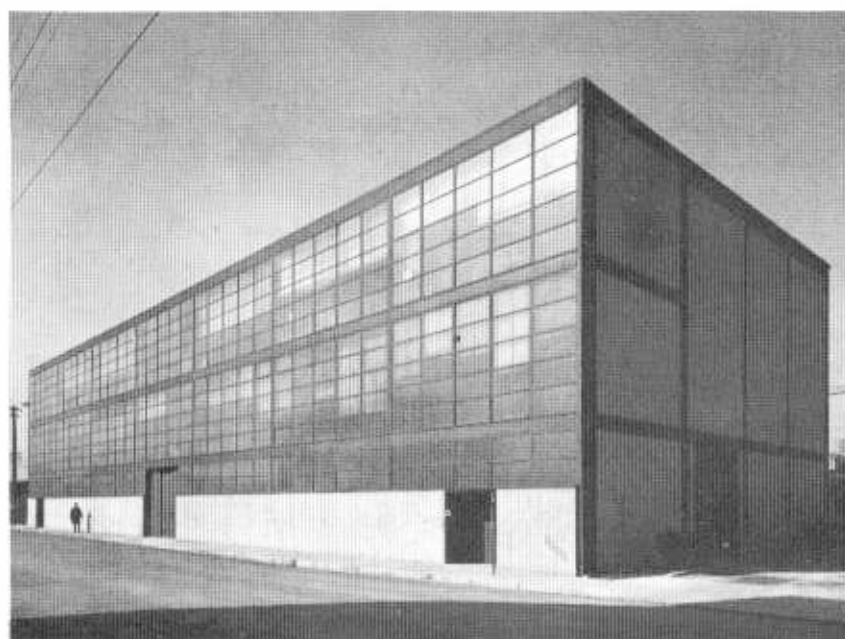
tito di trascendere gli avvenimenti e i fatti dell'esistenza moderna. Nonostante che il mondo post-bellico fosse un mondo migliore di quello che aveva conosciuto negli anni Trenta, era tuttavia un mondo che non credeva più nelle speranze degli anni Venti. Hiroshima e Auschwitz avevano lasciato poco spazio persino alla soggettività astratta e al depurato romanticismo che Mies aveva espresso nella pianta libera del Padiglione di Barcellona. L'energia atomica era un dato di fatto, così come lo era il capitalismo delle grandi società di stile americano. Era sempre più necessario tener conto della realtà materiale ed elevarla all'ordine dell'Aquinate. Così Mies non si allontanava dalla sua fede nella dottrina tomistica delle essenze, o dalla sua convinzione che questa fosse materialmente manifesta nell'evoluzione della forma terrena. Egli rafforzò queste sue convinzioni leggendo devotamente il morfologista D'Arcy Thompson e il neotomista Jacques Maritain. Dalle argomentazioni di quest'ultimo contro la capitolazione della ragione nel mondo moderno egli trasse particolare conforto, proprio quando venne in contatto con punti di vista a lui congeniali, presso l'Università di Chicago dove, durante gli anni Quaranta, il rettore Robert Maynard Hutchins e Mortimer Adler guidavano un gruppo molto attivo di pensatori neoaristotelici, molti dei quali erano apertamente tomisti.

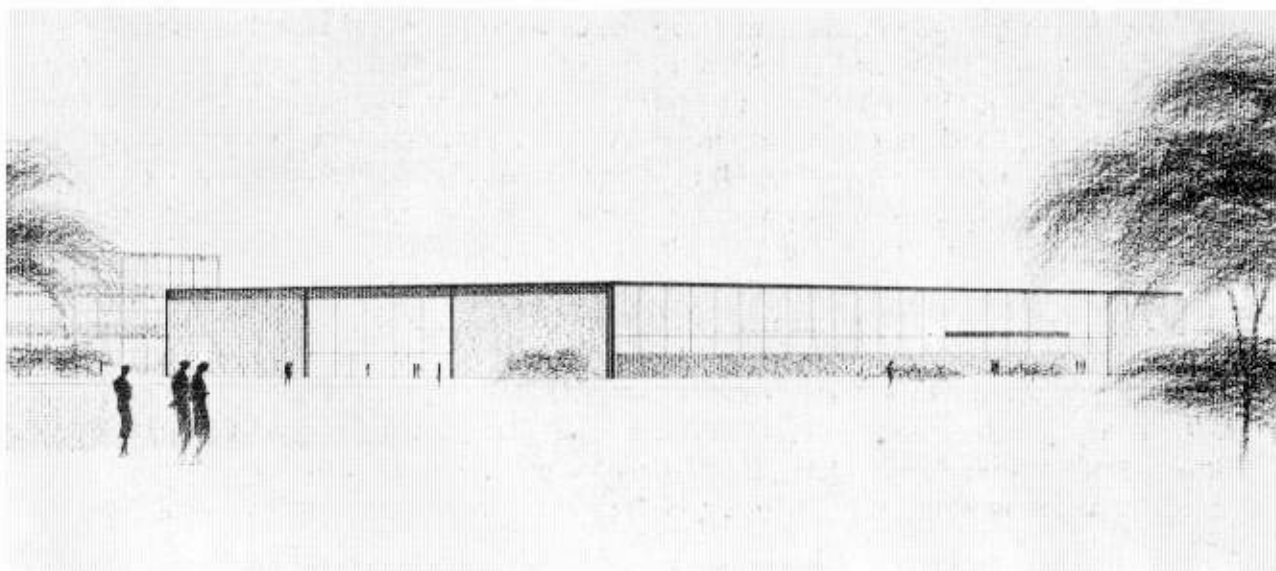
Queste idee si possono ritrovare nella regolarità modulare degli edifici di Mies per l'IIT. Naturalmente, il cambiamento non avvenne nel giro di una notte. L'interazione di uno spazio più libero di origine europea col più rigido ordine americano—permeato dai suoi concetti del '30—la si può osservare nel suo più ambizioso progetto per il gruppo IIT del '40: la Biblioteca e l'Edificio per l'Amministrazione, i cui piani furono completati nel 1944. Molti fattori concorsero ad ostacolare la realizzazione di quest'edificio, non ultimo la carenza di acciaio di quel periodo unitamente alla priorità di altri edifici più direttamente connessi allo sforzo bellico o in genere alla tecnologia.

Mies riconobbe a pieno le potenzialità della Biblioteca e Edificio per l'Amministrazione. Non avendo fino ad allora portato a termine alcun grande edificio pubblico, egli fu indotto a pensare in termini monumentali dalle dimensioni che egli stesso propose per il basso e allungato parallelepipedo: 95 per 58,5 per 9,15 metri. Egli concepì un nobile prospetto di un piano, con un'altezza in-

148. Edificio per la ricerca su Minerali e Metalli, IIT, 1942-43 (Hedrich-Blessing)

149. Particolare d'angolo dell'Alumni Memorial Hall, IIT, 1945





150. Progetto della Biblioteca e dell'Edificio Amministrativo, IIT, 1942-43

terna di circa 7 metri, e una pianta le cui campate misuravano pure 7 metri sui lati lunghi dell'edificio, e 19,5 su quelli corti. Quest'ultima misura significava un compromesso rispetto al modulo di 7 metri adottato in tutto il campus, con il quale i 19,5 metri non sono del tutto in accordo. Egli intendeva inoltre usare per le finestre le più grandi lastre di vetro ( $36 \times 5,5$  metri) usate in America fino a quel momento. Nel frattempo, invece di una pianta su modulo quadrato, egli dispose le colonne portanti secondo un sistema rettangolare che corrispondeva alle campate brevi sul lato lungo dell'edificio, e a quelle lunghe sul lato corto. Il risultato fu uno spazio a strati, interrotto da una corte interna a prato ed alberi, oltre che, genialmente in alzato, da un ammezzato con l'ufficio del rettore che si sarebbe esteso in parte, sovrastandola, nella zona amministrativa. Mies mise un'enfasi particolare nel fare apparire identici le colonne in acciaio e i riempimenti in mattoni sia all'esterno che all'interno. Di più, dal momento che da un punto di vista tecnico questo poteva essere considerato un edificio a un solo piano, il regolamento antincendio permetteva l'uso di acciaio non rivestito. Questo vantaggio lo spinse a rivelare tutti gli elementi strutturali, all'interno e all'esterno, con la massima chiarezza. Il suo concetto di struttura essenziale si affermava ormai senza compromessi.

Lo spazio dell'ammezzato era non meno sbalorditivo dato che rappresentava l'unico esempio fra gli edifici dell'IIT in cui Mies si allontanava dalla regolarità cubica. Si trattava di un ricordo degli spazi soggettivi dei suoi primi anni weimariani, sebbene l'interno, di proporzioni spettacolari, risentisse ancor più dell'influenza del Padiglione di Bruxelles del 1934. Fra i suoi progetti europei, fu quest'ultimo lavoro a lasciar presagire direttamente il futuro sviluppo di Mies in America.

Per un certo periodo questo futuro si formò sui tavoli da disegno degli ateliers dell'IIT sistemati nelle soffitte dell'Art Institute. Mies molto presto prese l'abitudine di perfezionare le sue idee servendosi di progetti assegnati ai suoi studenti. In qualche misura aveva fatto la stessa cosa con i suoi allievi al Bauhaus in Germania, ma a Chicago questo modo di procedere acquistò un ritmo più veloce e più diversificato. Si trattava di un metodo che presentava scarse affinità con l'insegnamento Beaux-Arts, ma che aveva molto in comune, a giudizio di Mies, con l'amata tradizione medioevale fatta di maestri e apprendisti che lavoravano insieme in modo impersonale per realizzare un fine comune.

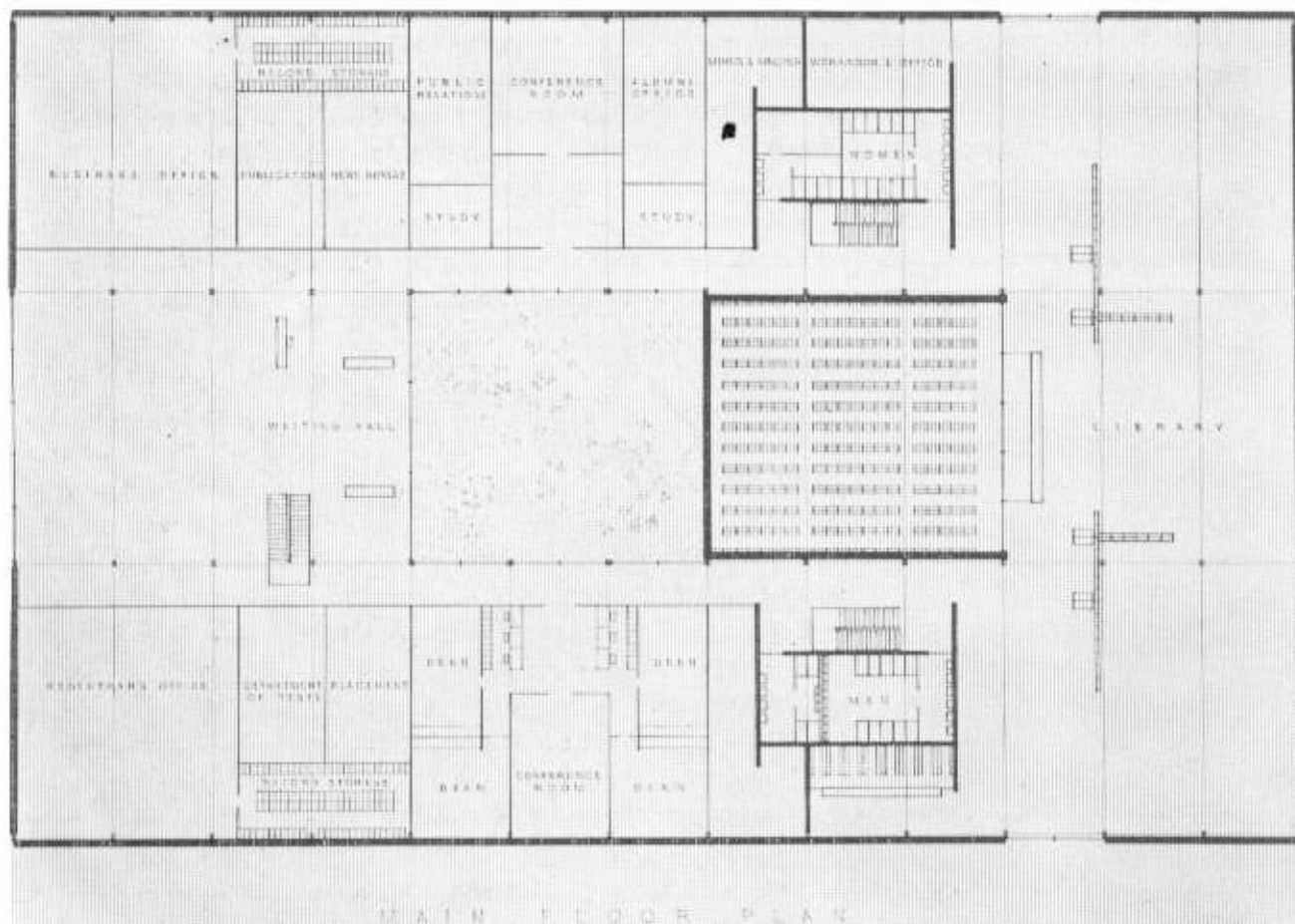
Così avvenne che la Biblioteca e l'Edificio per l'Amministrazione ebbe origine dalla tesi di lau-

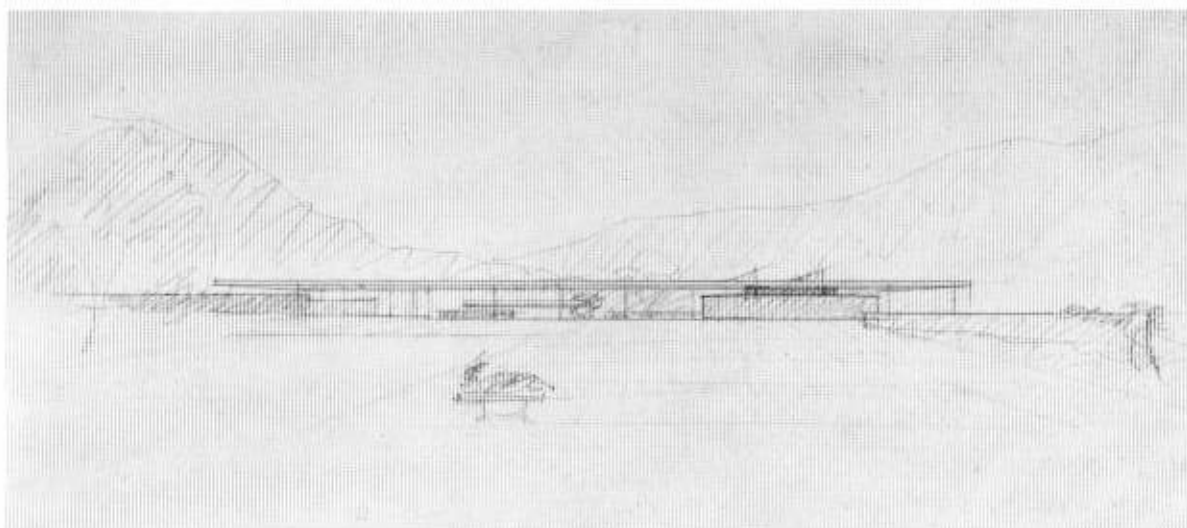
rea di Daniel Brenner, mentre il Museo per una Piccola Città derivò da un analogo progetto di George Danforth. Mies sovrintendeva a tutte queste attività, indicando personalmente la strada ai suoi studenti più che seguirli nei percorsi da loro tracciati. Non c'è alcun dubbio su chi fosse il maestro. In verità si deduce dai lavori degli studenti dell'inizio del '40 che egli stesso aveva già iniziato ad occuparsi seriamente del problema dello spazio che alla fine portò alle strutture a grandi luci delle sue ultime grandi opere americane.

Anche se era molto occupato con la Biblioteca e l'Edificio per l'Amministrazione, gli fu chiesto dall'*Architectural Forum* di elaborare un progetto adeguato alla città del futuro. Pensando che il progetto di un «Museo per una Piccola Città», come Mies lo chiamava<sup>6</sup>, sarebbe stata la risposta giusta, disegnò un lungo padiglione a tetto ribassato chiuso da pareti vetrate e dotato di una corte circondata da muri in pietra ad una estremità e di una grande terrazza sopraelevata dall'altra. Muri non portanti, di nuovo una reminiscenza della Germania, erano disposti asimmetricamente, all'interno, secondo una griglia di colonne. Tutto questo era abbastanza consueto; la novità più consistente si manifestava nel modo di procurarsi lo spazio per un auditorium interno: cioè eliminando un certo numero di colonne portanti e sospendendo il tetto sopra l'auditorium ad una serie di grandi travi reticolari lasciate a vista. Queste ultime erano il segno di importanti soluzioni che sarebbero venute dopo, ma Mies non ne fece nulla finché non vide una fotografia che catturò la sua attenzione, circa nello stesso periodo in cui stava lavorando al museo.

La foto mostrava l'interno della Fabbrica di bombardieri Martin, vicino a Baltimora, progettata

151. Pianta della Biblioteca, III





152. Prospettiva del progetto di un Museo per una Piccola Città, 1942

per l'offensiva bellica dall'americano Albert Kahn. Questo era uno spazio immenso, la cui libertà da qualsiasi supporto interno era resa possibile da file di immense capriate sospese in alto che attraversavano tutto lo spazio. Si può facilmente immaginare che cosa Mies ammirasse qui. Si trattava di un esercizio sulla nuda struttura, non necessariamente raffinata—Kahn era infatti un costruttore di fabbriche senza fronzoli, coi piedi per terra—che indicava chiaramente la singolare abilità dell'ingegneria moderna di trattare l'acciaio per racchiudere uno spazio stupendo. La tecnologia dell'acciaio poteva soddisfare la profonda aspirazione di Mies ad un'architettura che fosse nello stesso tempo monumentale e smaterializzata—secondo la sua ben nota frase *beinahe nichts* («quasi nulla») — vigorosamente strutturale, e quindi assolutamente libera nella concezione dello spazio. Di più, nella sua immensità, lo spazio era estremamente indifferenziato, consentendo così al suo interno lo svolgersi di una grande varietà di funzioni diverse, ogni volta che ciò si rendeva necessario. In breve, la Fabbrica di bombardieri era l'essenza del costruire, una limpida esibizione degli elementi costitutivi di un linguaggio espressivo che, come Mies amava dire, poteva essere reso in prosa o elevato a poesia.

Mies scelse di impegnarsi a fondo in un progetto basato su quella fotografia: concepì infatti l'inserimento di una sala da concerto nel grande spazio della fabbrica di Kahn. Servendosi della tecnica a lui familiare del fotomontaggio, propose un gran numero di disposizioni di piani fatti di pareti e di soffitti, orizzontali e verticali, diritti o incurvati, portanti o sospesi, il tutto per definire uno spazio all'interno di uno spazio più vasto, dove gruppi di persone potevano assistere a spettacoli musicali. Egli non si preoccupò del fatto che le aperture fra i diversi livelli presentassero seri problemi acustici. Si trattava di un'ipotesi, anche se praticamente irrealizzabile, ricca di implicazioni teoriche: il corrispettivo americano del suo Grattaciello di Vetro del 1922. Si può sostenere che la Concert Hall rappresentasse il punto di svolta della sua carriera, nel senso che si trovava proprio a metà strada fra le sue opere europee e quelle americane, di cui integrava i rispettivi elementi. I piani sfalsati in modo vario dentro e attorno allo spazio che, a sua volta, fluiva attorno ad essi, richiamavano il suo dinamismo spaziale degli anni Venti, mentre l'immensa hall in cui tutto ciò aveva luogo preannunciava la vastità e la staticità che caratterizzerà le sue ultime opere americane.

La vita sociale di Mies durante il primo anno trascorso in America fu, come ci si poteva aspettare, limitata, una condizione dovuta più alla sua naturale reticenza che non alla sua scarsa conoscen-

za dell'inglese. Sebbene la sua padronanza della lingua fosse così scarsa che Rodgers doveva regolarmente fargli da interprete all' Armour (più tardi IIT), c'erano persone che parlavano tedesco a Chicago, non ultimi Hilberseimer e Peterhans, che lo tenevano in contatto con il mondo. E questo contatto aumentava. Egli stesso era in grado di comunicare in maniera accettabile già nell'estate del 1939, una parte della quale la trascorse in un luogo di villeggiatura a Pike Lake, Wisconsin, su invito dell'amico di William Priestley, l'avvocato di Chicago E.M. Ashcraft. Qui Mies alternava il lavoro al riposo. Aveva l'incarico di progettare il campus dell' Armour, e in questo lavoro era assistito da Rodgers e dal primo disegnatore che assunse a Chicago, George Danforth; mentre Priestley e Peterhans occasionalmente capitavano lì pure loro.

Della compagnia faceva parte anche una donna: Lilly Reich, che giunta in luglio da Berlino dopo un lungo viaggio aveva seguito Mies nel Wisconsin. Per alcune settimane la loro piccola comunità nei salubri boschi del nord fu felice. Il lavoro progrediva costantemente, ma senza fretta; il cameratismo professionale era stretto, il tempo libero giustamente privo delle costrizioni borghesi: alcolici in abbondanza, nuotate in costume adamicco, e le sere passate piacevolmente in compagnia di Ashcraft e Priestley, entrambi buoni musicisti, che improvvisavano concerti jazz. Di tanto in tanto il grande trombettista Jimmy McPartland, che si trovava nei pressi, era ospite di Ashcraft. McPartland affascinava e disorientava Mies, la cui sensibilità per la musica era inversamente proporzionale al suo talento per le arti visive.

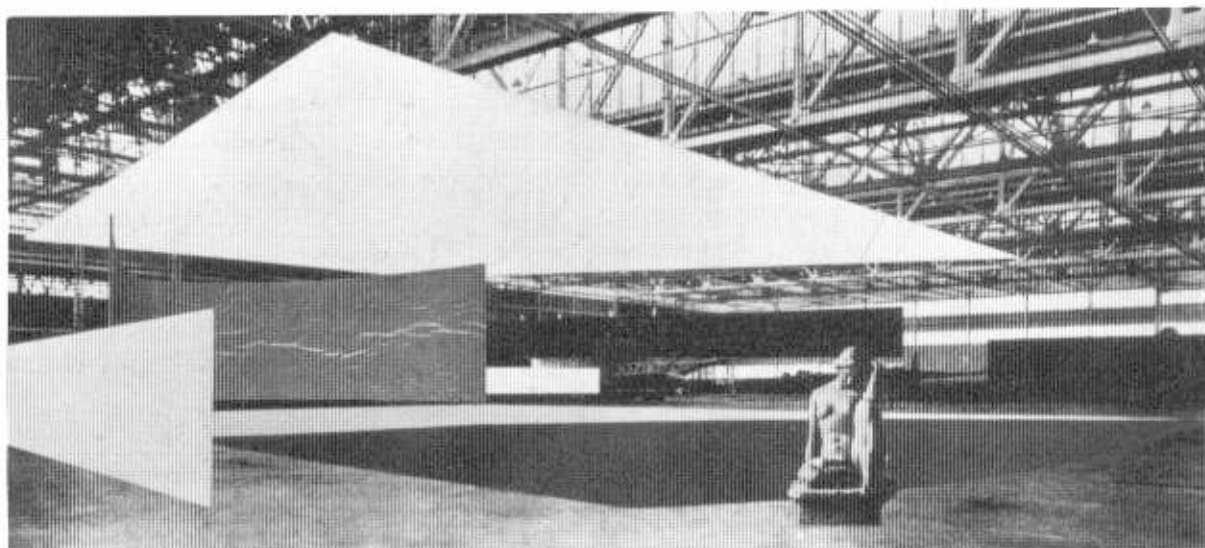
«Com'è», chiese una volta a Danforth, anche lui un bravo pianista, «che ti piace il jazz?»

«Perché è fatto di improvvisazione», fu la risposta.

«Tja», replicò Mies, sforzandosi di sostenere il ruolo della ragion nell'arte, «ma devi stare attento con l'improvvisazione, no?»<sup>7</sup>.

I giorni si accorciavano, le ombre si allungavano, e il buon umore si dileguò perché la radio ogni giorno riportava notizie sull'imminenza della guerra in Europa. Per Lilly era l'annuncio più agghiacciante. Voleva restare lì con Mies, lontano dai luoghi desolati che aveva lasciato. La maggior parte degli amici di Mies presumono che egli abbia fatto ben poco per persuaderla a restare, soprattutto perché sentiva il bisogno di sentirsi libero da lei e dalla sua forte personalità. Era una situazione simile a quella di Berlino nel 1921, quando l'atmosfera stimolante che seguì la prima guerra mondiale lo aveva spinto a sfuggire alle restrizioni della vita in famiglia. Ora, di fronte a una nuova vita ugualmente incerta ma non meno promettente in America, voleva affrontarla da solo, senza aiuto

153. Fotomontaggio del progetto per la Concert Hall, 1942





154. *Erich Mendelsobn, Walter Peterhans, Ludwig Hilberseimer e Mies davanti all'Orchestra Hall e al Pullman Building, Chicago, 1940 circa*

ma soprattutto senza legami. Inoltre, si potrebbe anche dire che Lilly aveva delle responsabilità in Germania, che richiedevano il suo immediato ritorno. Qualsiasi cosa successe fra lei e Mies negli ultimi giorni di agosto a Pike Lake, Lilly partì prima che l'esercito tedesco invadesse la Polonia, il 1° settembre. Prese il treno per New York, dove ancor una volta i suoi piani furono frustrati quando il transatlantico *Bremen* del North German Lloyd partì di notte senza di lei per evitare, col favore del buio, la marina britannica. Ostinata come sempre, Lilly riuscì a far ritorno a Berlino entro il 22 settembre quando, fedele come sempre, iniziò una lunga e deferente corrispondenza con Mies. Non lo rivide mai più.

Mies incontrò Lora Marx quasi per caso a Chicago, a una festa di Capodanno da Charles e Margrette Dornbusch. Una bellezza flessuosa, di recente divorziata dall'architetto e collezionista d'arte della buona società di Chicago Samuel Marx, Lora si presentò dai Dornbusch in compagnia di uno degli amici tedeschi di Mies, l'architetto Helmut Bartsch, che precedentemente le aveva chiesto se le sarebbe dispiaciuta la presenza di una terza persona. Questi era appunto Mies. Di quel che accadde poi abbiamo la testimonianza di Katharine Kuh e di Lora stessa, entrambe concordanti sul fatto che Lora e Mies furono immediatamente, quasi magneticamente attratti l'una verso l'altro. «Amore a prima vista», fu la diagnosi di Lora, peraltro non smentita dal ricordo della Kuh di una Lora «estremamente bella» e di un Mies inconfondibilmente colpito<sup>8</sup>.

Così ebbe inizio una relazione che durò, con brevi interruzioni, da quella notte fino alla morte di Mies. Lora era l'antitesi di Lilly: avvenente, serena e remissiva, piuttosto dotata come scultrice ma certamente non l'artista realizzata che era Lilly. Alla fine Lora, che aveva quattordici anni meno

di Mies, si dimostrò il tipo di donna che egli riusciva a sopportare per un lungo periodo. Come Lilly, conservò una propria casa per i ventinove anni che gli fu vicina. E sopportò i suoi peccatucci occasionali. A differenza di Lilly, Lora non ebbe alcun ruolo nella sua creatività, sia nel senso di ispirarlo che di irritarlo.

Mies e Lora vivevano alla giornata. Erano gli anni Quaranta: il periodo più allegro del loro idillio, secondo l'opinione unanime di quanti avevano a che fare con Mies, un decennio inondato di bevute. Per un certo periodo la scusa fu la guerra e, più tardi, la vittoria dopo la guerra. Mies beveva e Lora beveva. Gli studenti dell'ITP bevevano, bevevano gli architetti e gli artisti, americani e europei, residenti, visitatori e amici. Una volta Lora e Mies, con l'architetto Alfred Shaw e la moglie Rue, tutti sguaiatamente ubriachi, requisirono i rossetti delle signore e dipinsero la faccia e le forme di una ninfa di marmo nell'atrio del Blackstone. Hans Richter e Curt Valentin, un mercante d'arte emigrato, si presentarono una sera a Chicago e rimasero abbastanza a lungo a casa di Lora perché Valentin cadesse istupidito giù da una rampa di scale, rischiando di uccidersi<sup>9</sup>. In un'altra occasione Mies, i suoi studenti e la gente del suo ufficio con tutti i loro figli si recarono in macchina a Lake Forest, dove uno della compagnia, Peter Roesch, faceva il custode della proprietà della defunta Edith Rockefeller McCormick, un tempo una splendida dimora stile Beaux-Arts, Villa Turicum, progettata nel 1910 da Charles Platt, ora in rovina, persino priva dell'impianto elettrico. Qui organizzarono una festa a lume di candela che andò avanti per tutta la notte, fino all'alba del giorno dopo. Nonostante il suo modesto stipendio all'ITP, Mies, che ora viveva nel suo appartamento di Pearson Street, aveva sia il cuoco che il maggiordomo. Nelli van Doesburg fu sua ospite nel 1947,



155. Mies e Lora Marx a una festa di Capodanno a casa di Charles e Margyette Dornbusch, Chicago, 1940 (Collezione privata)

quando l'Università di Chicago organizzò una mostra retrospettiva dell'opera del marito Theo, che era morto sedici anni prima<sup>10</sup>. Max Beckmann pranzò da Mies una sera nell'inverno del 1948, concludendo la serata con Mies, Konrad Wachsmann e Peterhans in un locale dove si faceva lo spogliarello sulla North Clark Street<sup>11</sup>. Richard Neutra fece la sua apparizione in città, così come i fratelli Naum Gabo e Antoine Pevsner. E sempre girava la bottiglia.

Nello stesso tempo vi era un gruppo di persone che Mies detestava violentemente, anche se in privato, che si accompagnava alla sua cerchia abituale di amici. Quando Moholy-Nagy immigrò a Chicago nel 1937, un anno prima che Mies incominciasse a insegnare all'Armour Institute, aprì una scuola di design che chiamò il Nuovo Bauhaus e che si ispirava ai principi della vecchia scuola, come l'aveva conosciuta Moholy. Per Mies questo equivaleva ad una volgare usurpazione del nome «Bauhaus», che era stato legalmente concesso solo a lui come ultimo direttore ufficiale del Bauhaus in Germania. Mies non perdonò mai Moholy di ciò che considerava un vero e proprio affronto, anche se il suo rancore era più profondo e aveva radici negli anni Venti, quando Moholy era apertamente un grande sostenitore dell'antico rivale di Mies, Gropius<sup>12</sup>.

Mies se la sarebbe cavata meglio senza quel nome. Il Bauhaus, persino in America, sembrava destinato a breve vita anche a causa delle risse senza fine sia fra le persone che ne facevano parte integrante sia fra quelle che erano soltanto in contatto con esso. Ad eccezione dell'amicizia con il progettista Konrad Wachsmann, con i fotografi Aaron Siskind e Harry Callahan, e lo scultore-pittore Hugo Weber—e di una sua occasionale presenza alle conferenze universitarie di R. Buckminster Fuller—Mies trattò con freddezza Moholy e la sua scuola, anche quando questa fu riorganizzata e prese il nome di Institute of Design, né cambiò idea dopo la morte di Moholy, avvenuta nel 1946, o a seguito dell'assorbimento dell'ID nell'IIT. Proprio come Mies aveva sospettato Moholy di doppio gioco nella professione, egli restò sconcertato da quelli che considerava i dubbi sforzi del successore di Moholy, Serge Chermayeff, di introdurre corsi di architettura (chiamati «shelter design») in un curriculum dell'ID che si presupponeva limitato alla progettazione di interni<sup>13</sup>. Né vi fu mai niente di simile a una pace duratura fra gli arroganti membri dell'ID, che sfociò in aperta ribellione a seguito dei cambiamenti introdotti nel personale docente e nella politica amministrativa dal nuovo direttore, Jay Doblin, alla metà del '50. Alla fine la scuola finì, letteralmente e simbolicamente, nel seminterrato dell'edificio di Mies, la Crown Hall, terminata nel 1956, sede della facoltà di architettura.

Un giorno del 1947, avendo realizzato di essere ormai alcolizzata, Lora Marx smise di bere di colpo. Mies—la sua capienza a questo punto era ormai leggendaria—non sentiva un simile bisogno. Temendo di non riuscire a rimanere sobria fino a quando restava con lui, Lora interruppe la relazione. La loro separazione durò un anno, durante il quale Lora riuscì a padroneggiare il suo problema<sup>14</sup>. Nel frattempo il Museum of Modern Art organizzò una mostra retrospettiva dell'opera completa di Mies che, più di qualsiasi altro evento, richiamò su di lui l'attenzione di un più vasto pubblico americano.

Ancora una volta doveva ringraziare del favore Philip Johnson. Negli anni successivi all'esposizione dell'International Style, l'attivissimo Johnson lasciava il museo nel 1934, faceva un breve, bizzarro tentativo di dedicarsi alla politica di destra a favore del pittoresco governatore della Louisiana, Huey Long, ritornava quindi al museo e lo lasciava di nuovo per studiare architettura a Harvard, sotto la guida di Gropius e di Marcel Breuer, prestava servizio militare durante la guerra per poi ritornare ancora una volta al Dipartimento di Architettura del museo.

Per l'esposizione fu scelto un momento favorevole, che coincideva per gli Stati Uniti con la ripresa dell'attività culturale del periodo postbellico e con la conquista di un posto di primo piano



a livello artistico internazionale. Johnson non risparmiò alcuna fatica, come aveva promesso a Mies in una lettera del 20 dicembre 1946, «per fare di questa mostra la più importante che il dipartimento avesse mai tenuto»<sup>15</sup>. Egli si procurò un generoso budget e uno spazio per esposizione maggiore di quelli che il museo avesse mai destinato a qualsiasi mostra di architettura. Inoltre, per l'occasione riuscì a persuadere Mies a progettare l'allestimento, sebbene al prevedibile prezzo di infinite lusinghe e adulazioni perché il maestro rispettasse le scadenze che invariabilmente disattendeva.

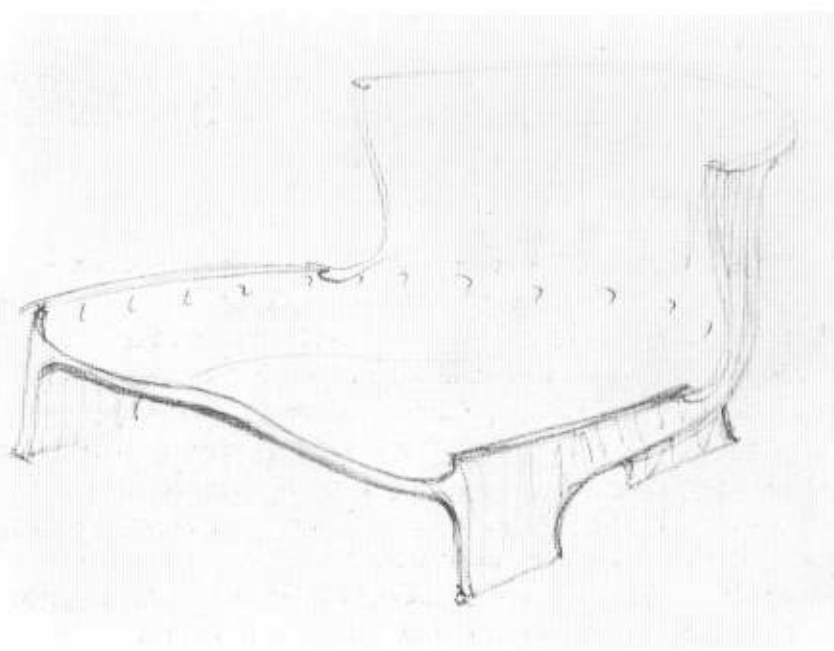
L'esposizione presentava disegni, fotografie e plastici dell'opera di Mies che andavano da Casa Kröller del 1912 (l'unico progetto precedente alla prima guerra mondiale), attraverso i più noti progetti realizzati e non degli anni Venti, fino a progetti e edifici in corso di realizzazione dalla metà degli anni Quaranta, compresi Casa Farnsworth, il Cantor Drive-In Restaurant a Indianapolis, e molti edifici per l'IIT. Vennero anche esposti mobili, insieme a disegni della cosiddetta sedia conoidale dell'inizio del '40, un oggetto curvilineo che seguiva la forma del corpo da eseguirsi in plastica stampata.

La reazione alla mostra del Museum of Modern Art fu decisamente positiva, come avrebbe potuto prevedere chiunque fosse interessato al nuovo modernismo in America. Johnson diede un'altra prova del posto tutto particolare che Mies occupava nella sua mente, pubblicando una monografia di accompagnamento alla mostra che doveva essere la sintesi più completa dell'attività di Mies scritta fino a quel momento. Da allora questa restò per decenni il contributo più importante sull'argomento<sup>16</sup>.

Scrivendo per *Arts and Architecture*, il giovane astro nascente del design americano, Charles Eames, non solo rese omaggio all'architettura di Mies, come fecero numerosi altri critici contemporanei, ma anche ai meriti straordinari dell'allestimento: «Certamente l'esperienza di camminare in questo spazio e di vedere tutti gli altri in movimento è il momento saliente dell'esposizione»<sup>17</sup>.

Persino la celebrità di Taliesin, Frank Lloyd Wright, fece la sua comparsa all'inaugurazione della mostra, e proprio con questa presenza voleva esprimere la sua forma personale di omaggio, anche se fece di tutto per apparire il centro dell'avvenimento.

Giunto in ritardo e attraversata a grandi passi la galleria, con la mantella svolazzante, si abban-



156. Disegno della Sedia Conoidale, primi anni '40 (Hedrich-Blessing)

donò pubblicamente, e senza indugio, a una critica di Mies che è meglio riportata—insieme con la risposta di Mies—nello scambio di lettere che ebbe luogo più tardi tra i due<sup>18</sup>.

«Mio caro Mies,  
qualcuno mi ha detto che ti sei offeso per le osservazioni che ho fatto quando sono venuto a vedere la tua mostra a New York... Ma ti ho detto quanto ho trovato bello il tuo trattamento dei materiali? ...tu hai spesso affermato che credi nel 'fare quasi niente' [*beinabe nichts*] su tutta la linea. Bene, quando ho visto i tuoi enormi ingrandimenti, la frase [*sic*] 'Much ado bout "next to nothing"' (tanto rumore per 'quasi nulla') mi è venuta spontanea.

Poi ho detto che il Padiglione di Barcellona era il tuo miglior contributo alla 'Negazione' originale e che tu sembravi esser rimasto ancora al punto dove ero io allora.

Questo è ciò che probabilmente ti ha offeso (venendo da me) e vorrei averti preso in disparte per dirtelo privatamente, perché mi sembra che l'intera faccenda chiamata 'Architettura Moderna' si sia arenata insieme agli architetti proprio su quella linea. Non volevo catalogarti fra quelli—ma la mostra mi ha colpito vivamente come reazionaria proprio in quel senso. Io stesso combatto duramente contro questa tendenza.

Ma questa lettera è per dirti che non vorrei offendere i tuoi sentimenti—nemmeno con la verità. Tu sei il migliore di tutti loro, come artista e come uomo.

Sei venuto solo una volta in visita da me molti anni fa (e questo avveniva quando non parlavi ancora inglese). Da allora non sei mai più tornato, sebbene fossi spesso invitato.

Così non ho avuto occasione di vederti e di dirti ciò che ho detto allora e che dico tuttora. Perché non vieni una volta o l'altra—a meno che la frattura sia irreparabile—e discutiamo un po'? Sinceramente, Frank».

E Mies rispose:

«Mio caro Frank,  
Grazie infinite per la tua lettera.

Hanno esagerato se ti hanno detto che mi ero offeso per le tue osservazioni alla mostra di New York. Se avessi udito la battuta 'Tanto rumore per quasi nulla' avrei riso con te. Quanto alla 'Negazione', penso che tu usi questa parola per esprimere qualità che io trovo positive ed essenziali.

Sarebbe un piacere rivederti una volta o l'altra nel Wisconsin e discutere ulteriormente sull'argomento.

Come sempre, Mies».

Le personalità dei due uomini sono messe a fuoco in queste due brevi pagine: Wright appassionato e aggressivo, sia nella critica che nell'amicizia—per non parlare della sua vanità; Mies incline alla modestia, al distacco, e al riserbo nelle sue opinioni. Mies controattacca soltanto una volta («qualità che io trovo positive ed essenziali»), e questo basta per non lasciare dubbi sul fatto che egli fosse altrettanto sicuro della sua posizione quanto Wright del contrario.

L'amicizia era sicuramente autentica; Wright non avrebbe mai dato una seconda possibilità di venire a Taliesin a chi non si fosse presentato la prima volta, e Mies non si sarebbe disturbato a rispondere, meno che mai scherzandoci sopra, a qualsiasi altra critica.

Eppure i segnali di una separazione definitiva, se visti in retrospettiva, sono evidenti. Sebbene Wright avesse già rimarcato la tendenza di Mies in America verso un'architettura più rigorosa e più scarna, dotata di maggior ordine formale, questo lasciava indifferente Mies. Wright riconobbe

in Mies il miglior architetto moderno, ma non voleva aver niente a che fare con il movimento stesso, pur ammettendo la sua personale esigenza di lottare «duramente contro questa tendenza». Nel giro di pochi anni, i due uomini, come due linee che si incrociano in un grafico, passarono il punto in cui potevano ancora avere un contatto. Il silenzio dapprima raffreddò la cordialità e, successivamente, raggelò del tutto anche la cortesia.

## America:

# Il trionfo dell'acciaio e del vetro

## 1949-1958

NR

Durante i preparativi per l'esposizione a New York del 1947, Mies si fermò spesso a Manhattan, tanto da riprendere i contatti con il gruppo del museo. Egli rafforzò così la sua amicizia con il direttore e critico James Johnson Sweeney, che aveva conosciuto a Berlino fin dal 1933; approfondì la sua amicizia con la scultrice Mary Callery ed ebbe con lei, nel corso dei successivi dieci anni, quel tipo di relazione sentimentale, piacevole e saltuaria, alla quale si era da lungo tempo abituato nel paese d'origine<sup>1</sup>. Ma le conoscenze che fece a Chicago nello stesso periodo, dalla metà alla fine degli anni Quaranta, si dimostrarono immensamente più importanti per la sua carriera. E fra queste, nessuna fu più fruttuosa della sua amicizia con Herbert Greenwald, lo studioso di religione ebraica che più tardi si dedicò allo sviluppo e alla valorizzazione di beni immobiliari.

Fu Greenwald a dargli l'incarico e, cosa ancora più significativa, a portare ad effettiva realizzazione la prima grande opera commerciale di Mies. Egli rese così possibile a Mies l'evasione dal campus nel mondo esterno. Se la mostra del Museum of Modern Art fu la causa della fama di Mies negli Stati Uniti come progettista e come teorico, fu Greenwald che alla fine gli diede modo di costruire la sua architettura in notevole quantità.

Questa realizzazione riporta alla mente Michael van Beuren. Come Holabird e Heald, Greenwald era quel tipo di nativo di Chicago pieno di risorse, di cui van Beuren aveva parlato a Mies: un uomo sensibile al talento dei suoi contemporanei ma non meno ansioso di immerterli sul mercato. I suoi studi rabbinici erano stati integrati da corsi presso l'Università di Chicago, dove il programma Great Books iniziato da Hutchins e Adler aveva creato quella particolare atmosfera un po' artificiosa di avventura intellettuale nel periodo postbellico. Greenwald era molto influenzato dalla sua esperienza presso l'università tanto che, mentre optò per la carriera di agente immobiliare, nello stesso tempo divenne un devoto cultore di estetica. Per lui era solo una questione di tempo riconoscere quanto i vantaggi culturali e materiali potessero coincidere in modo sorprendente: cioè che una nuova edilizia era estremamente necessaria in un paese la cui economia nazionale era stata rallentata dalla depressione e dalla guerra, e che l'artista internazionalmente più illustre che viveva a portata di mano, a Chicago, era un architetto.

Mies incontrò Greenwald nel 1946. Il primo aveva sessant'anni, il secondo ventinove. Nei tredici anni che trascorsero prima che Greenwald perisse in un incidente aereo, lui e Mies attirarono l'attenzione sia del mondo degli affari che dell'architettura con una serie di edifici che rivoluziona-



157. *Promontory Apartments, Chicago, 1946-49 (Hedrich-Blessing)*

rono entrambi i campi. Il progettista più qualificato della Repubblica di Weimar dimostrò di essere il più autorevole e noto architetto del periodo postbellico in America.

Se nelle prime fasi l'attività congiunta di Mies e Greenwald si poteva definire addirittura profetica, nella sua forma finale divenne poco più che mediocre. L'edificio di 22 piani dei Promontory Apartments, concepito inizialmente come un *curtain wall* in acciaio e vetro, dovette essere realizzato in calcestruzzo armato a causa della persistente mancanza di acciaio del periodo bellico. Portato a termine nel 1949 sul South Lake Shore Drive di Chicago, l'edificio dei Promontory Apartments era pienamente moderno nel suo profilo rettilineo e sufficientemente miesiano nella composizione della facciata—le finestre scorrevano ininterrotte su pannelli di mattoni leggermente arretrati rispetto ai pilastri portanti—ma nessuna altra parte dell'edificio aveva speciali meriti.

La seconda opera in collaborazione di Mies e Greenwald si dimostrò tutt'altra cosa dal punto di vista qualitativo. I due edifici gemelli per appartamenti costruiti fra il 1949 e il 1951 all'860-880 di Lake Shore Drive sono fra i più significativi progetti per costruzioni alte del XX secolo. Senza dubbio furono i più importanti grattacieli dopo quelli Art Déco che ebbero grande rigoglio in America alla svolta degli anni Trenta. Queste torri snelle di 26 piani, con il loro tetto piano e le superfici quasi interamente di vetro, influenzarono per un quarto di secolo l'«anatomia» di gran parte dei grattacieli nel mondo. Persino rispetto a questo libro della metà degli anni Ottanta, quando la ribellione a Mies e all'architettura moderna è diventata un dato di fatto, l'edificio alto si rifà in qualche misura alla geometria degli edifici di Mies sul Lake Shore Drive.

Il loro antecedente diretto era l'alternativa non realizzata dei Promontory Apartments. Ai numeri 860-880, Mies costruì entrambi gli edifici con scheletro in acciaio innestato su una pianta di moduli quadrati di 6,4 m di lato, di cui 3 in un senso e 5 nell'altro.

158. Prospettiva dei Promontory Apartments secondo il progetto con facciata in acciaio  
159. Herbert Greenwald e Mies, 1955 circa





*160, Lake Shore Drive, 860-880 Chicago, 1948-51 (Hube Henry, Hedrich-Blessing)*

Suo principale obiettivo era quello di rivelare la gabbia strutturale con più chiarezza e vigore possibile. I pilastri portanti e i marcapiano danno il ritmo principale alla facciata. La superficie racchiusa tra i pilastri e i marcapiano e divisa dai montanti è tutta a vetro e contiene in ogni campata quattro finestre da soffitto a pavimento con telaio in alluminio. Le finestre, più alte che larghe, insieme con i montanti, accentuano la fuga verticale dell'edificio. Dal momento che pilastri, marcapiani e finestre sono sullo stesso piano, Mies decise di attenuare la monotonia della facciata saldando le travi a doppio T sopra i montanti e i pilastri. L'area al pianterreno di entrambe le torri è a livello del suolo racchiusa da vetro—trasparente nell'atrio, opaco nell'area di servizio—e arretrata rispetto alle colonne portanti, creando così l'effetto di un passaggio porticato attorno alla base. Ritorna alla mente il progetto per l'edificio Adam del 1928. Come gli edifici per l'IT, le due torri dell'860-880 sono ognuna una massa compatta, in se stessa simmetrica, ma la loro relazione reciproca ricorda vagamente de Stijl. L'860, con il lato corto a est, è posto davanti e a est dell'880, che invece guarda verso nord. Un passaggio coperto a struttura in acciaio, alto un piano, corre dalla facciata sud dell'880 alla facciata nord dell'860. La forma di questo elemento di connessione si ripete nelle pensiline che sporgono sopra le entrate di entrambi gli edifici.

Con il completamento di queste due torri ad appartamenti Mies fece un grande passo avanti nell'adeguare la sua architettura alle condizioni americane, senza con ciò comprometterne le basi filosofiche. Alcuni dei suoi vecchi sogni erano ormai realtà: da una parte, un edificio alto in acciaio, la cui forma derivava dalla struttura—un'operazione che non aveva mai messo in pratica nei dettagli, nemmeno sulla carta; dall'altra, un'opera la cui riduzione all'essenziale esprimeva l'aspirazione all'universalità che egli associava alla sensibilità moderna. Inoltre le torri dell'860-880 erano coerenti con lo *Zeitgeist* della tecnologia che Mies era giunto a identificare, sempre più nei suoi tredici anni in America, con l'acciaio e il vetro.

Ed egli perfezionò la sua personale iconografia. La trave saldata a doppio T presentava il vantaggio pratico di rafforzare i montanti, irrigidendo ogni campata, ma lo stesso Mies diceva che la impiegava in primo luogo perché senza questa l'edificio «non appariva giusto»<sup>2</sup>. Il suo obiettivo era quindi, come nel famoso angolo dell'IT, più estetico che funzionale, e la sua fede costante in questa soluzione che durò per tutto il resto della sua carriera significava che essa era diventata un simbolo fondamentale della possibilità di trasformare la tecnologia in architettura, la prosa in poesia. La trave a doppio T, vale a dire, assunse un significato decorativo. Quegli americani che avevano visto in Mies un funzionalista, un razionalista nella tradizione della *Sachlichkeit* erano sconcertati dall'applicazione di quest'elemento non soltanto ai montanti dell'860-880, ma anche alle colonne, dove evidentemente era superfluo. Nonostante questo ed altri occasionali cedimenti alla soggettività, i suoi ammiratori insistevano tenacemente sul fatto che egli era il più puro dei razionalisti. Si deve aggiungere che nella sua aspirazione ad essere razionale—per non dire autoritario—egli fece poco per modificare quest'opinione pubblica. Molto probabilmente perché negli Stati Uniti era un docente, e non soltanto un architetto professionista, ma anche perché si trattava della pragmatica America, e non della Germania incline alla filosofia, dopo il 1940 Mies parlò sempre più in termini di oggettività e di ragione che di spiritualità. Eppure tutto quello che aveva detto precedentemente (vedi pp. 175-176) a proposito del suo impegno spirituale si applica altrettanto bene sia alla sua attività americana che a quella svolta in Germania, sia che questa diventasse più asciutta in America o meno. Infatti abbiamo affermato che per Mies un elemento fondamentale dello «spirito» era l'estetica e che l'arte, non la ragione, è ciò che maggiormente distingue l'860-880, generazioni dopo che è stato realizzato, dalla deprimente quantità di edifici di altri architetti che cercavano di emulare quella che pensavano essere la sua logica ineluttabile. La superiorità dell'860-880 sta nella sottile relazione fra larghezza e altezza delle finestre, fra marcapiano e pilastro, fra campata e facciata,

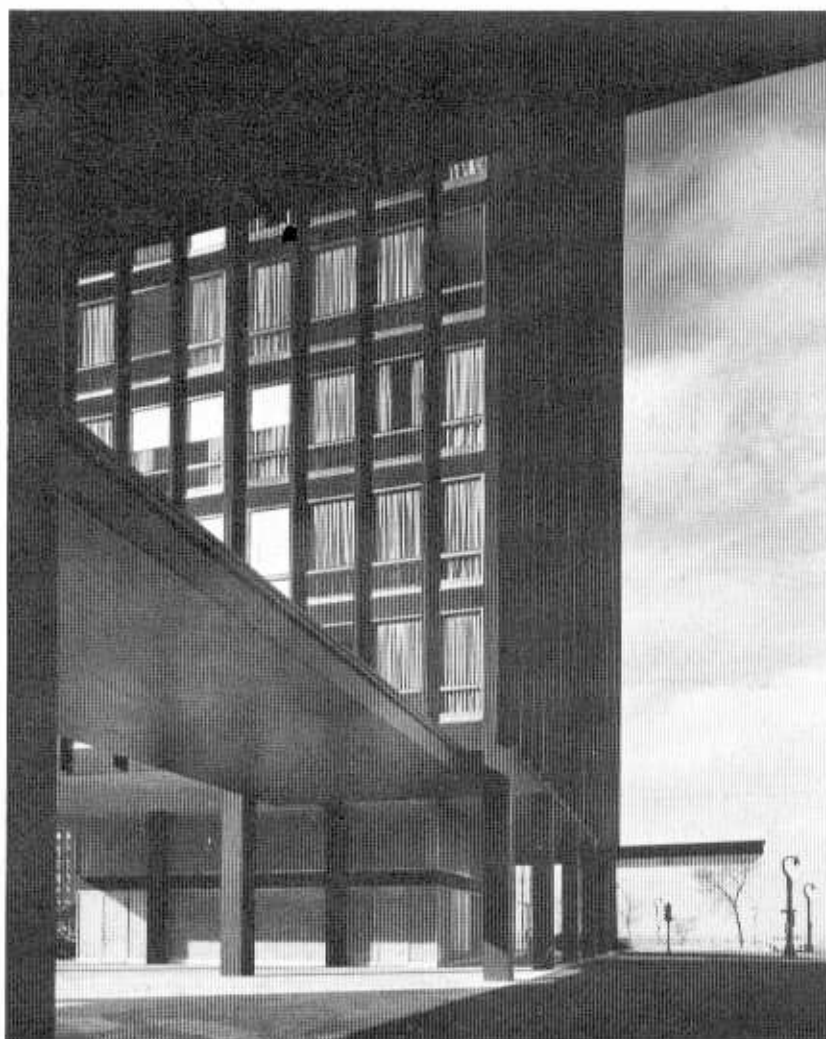


per non parlare dell'efficace tensione e della cura dei particolari nella pensilina di collegamento, nonché della sicura disposizione di una massa edilizia rispetto all'altra<sup>1</sup>.

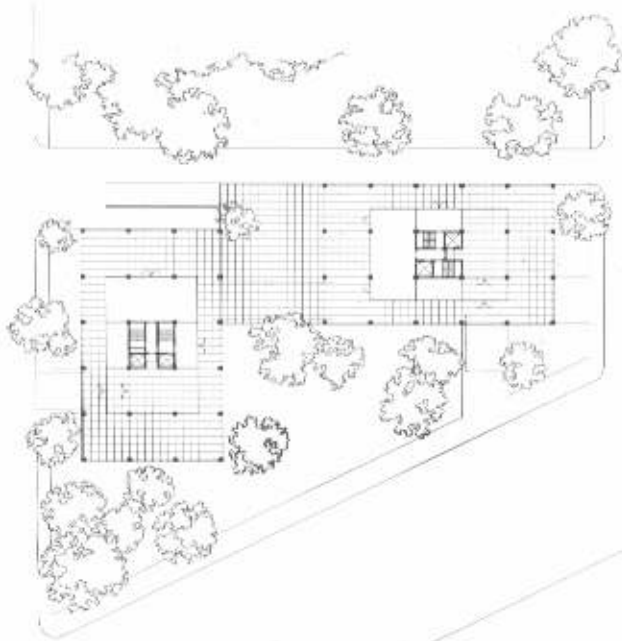
In realtà da un punto di vista funzionale furono imposte alcune modifiche rispetto ai progetti iniziali di Mies prima di ottenere l'approvazione da parte di Greenwald e dei suoi soci-finanziatori. Restrizioni budgetarie impedirono a Mies di installare l'impianto di aria condizionata centralizzata che aveva previsto, e la pianta libera degli appartamenti fu trasformata in una distribuzione suddivisa in piccoli locali che teneva conto della tradizionale preferenza per stanze chiuse a garanzia della privacy.

Una volta fatte queste modifiche, Greenwald studiò il problema dei costi e trovò che andava bene: circa 112 \$ a metro quadrato, una cifra più bassa di gran parte dei complessi residenziali contemporanei dello stesso livello. Oltre al vantaggio di queste cifre, egli poteva puntare sulla firma di Mies van der Rohe.

Erano passati trentasette anni dallo storico esperimento in vetro di Bruno Taut all'esposizione del Werkbund di Colonia, e trenta dall'Alveare di Mies. Si devono inoltre segnalare altri antecedenti dell'860-880, in modo particolare i tentativi di dar forma moderna al grattacielo che si verificarono in America durante gli anni Venti, Trenta e Quaranta, quali ad esempio il McGraw-Hill Building di Raymond Hood del 1929 a New York, il Savings Fund Society Building a Filadelfia



161. Passaggio coperto di Lake  
Shore Drive 860-880  
(Hube Henry, Hedrich-Blessing)



162. Planimetria di Lake Shore Drive 860-880

di Howe e Lescaze del 1926-32, nonché gli edifici postbellici a lastra, di cui il più notevole è l'United Nations Secretariat del 1947-50 a New York, con la supervisione di Harrison e Abramovitz. Queste opere prepararono il terreno per l'860-880, proprio quando l'esposizione di Mies del 1947 presso il Museum of Modern Art attirò una grande attenzione su di lui, più che su ogni altro, quale figura centrale dell'architettura internazionale espressa in forme tecnologicamente avanzate.

Ciononostante, le due torri gemelle sul Lake Shore Drive furono la più pura espressione dell'edificio alto in vetro realizzato fino a quel momento. Nel 1952 Gordon Bunshaft della Skidmore, Owings e Merrill fornì il primo grande riconoscimento tangibile del risultato raggiunto da Mies costruendo la Lever House tutta in vetro sulla Park Avenue di New York, e dimostrando così che la soluzione dell'860-880 era applicabile alla progettazione sia di appartamenti che di uffici.

Il primo edificio per uffici di Mies, il magnifico Seagram, sarebbe stato realizzato cinque anni dopo, ma egli si servì di questo intervallo di tempo per attuare sia varianti che perfezionamenti sul tema dell'edificio alto concepito come una scatola di vetro. La sua amicizia con Greenwald divenne sempre più feconda man mano che i critici reagivano sempre più positivamente all'860-880, tanto che nel 1952 egli incrementò il suo staff e ampliò lo spazio dell'ufficio.

Un anno più tardi Mies aveva iniziato a lavorare al progetto di altri due grandi complessi ad appartamenti a Chicago: le due torri del 900 Esplanade, destinate ad un terreno immediatamente a nord dell'860-880, e il complesso sulla Commonwealth Promenade composto da quattro edifici, che dovevano essere realizzati a due miglia e mezzo a nord, sulla Diversey Parkway presso il Lincoln Park. Quest'ultimo progetto fu interrotto a causa della morte di Greenwald nel 1959, quando soltanto i due edifici a sud erano stati terminati nel 1956, mentre i due edifici a nord non furono mai realizzati. Così il Commonwealth e l'Esplanade si conclusero entrambi in una lunga lastra disposta a gomito rispetto a una più corta, sebbene all'Esplanade le masse fossero perpendicolari, mentre al Commonwealth erano parallele.

I due complessi presentavano più analogie, soprattutto per quanto riguarda gli aspetti visivi, che non differenze. Il primo esibiva alcune caratteristiche tratte dall'860-880 che evidentemente piacevano tanto a Mies da assumerle come costanti in quasi tutti i suoi edifici alti successivi. La

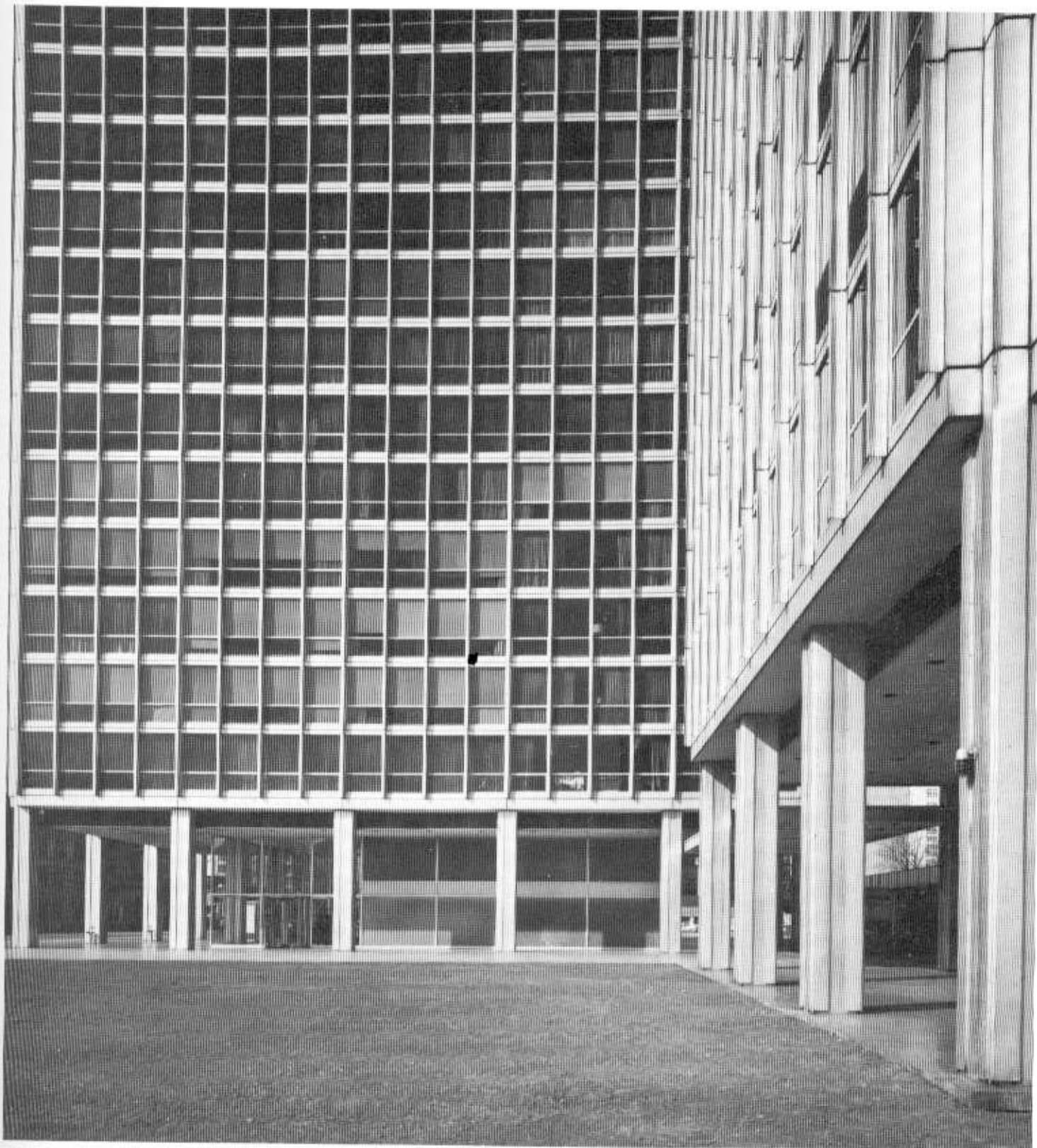
forma di base di ogni singola costruzione isolata era il prisma riduttivista con facciata e tetto piani, che presentava rigorosamente tutti i giunti e gli angoli rettangolari, tutte le finestre verticali e le travi a doppio T saldate a tutti i montanti esterni. Il pianterreno era arretrato allo stesso livello delle colonne, un trattamento questo che non solo sottolineava il carattere portante delle colonne ma che creava anche un'apertura sul fondo che, unitamente alla composizione sfalsata delle due masse edilizie appaiate, si ampliava o si restringeva man mano che si passava attraverso queste.

Le differenze principali fra l'860-880 e i due complessi successivi erano più sottili delle affinità fra tutti e tre, ma non per questo meno importanti. Al fine di ridurre i costi generali, sia il Commonwealth che l'Esplanade vennero edificati con pilastri in calcestruzzo armato ai piani bassi e pilastri in acciaio ai piani superiori. Entrambi gli edifici erano rivestiti da una membrana in alluminio prefabbricato che comportava un trattamento assai diverso del muro, dettato anche da considerazioni di ordine pratico. Appendendo l'involucro di vetro davanti alle colonne, Mies proteggeva l'intero edificio dagli sbalzi di temperatura (e dalle conseguenti espansioni e contrazioni), che erano più accentuati all'860-880, dove i pilastri e le piastre di chiusura delle travi erano lasciati a vista. Egli lasciò inoltre uno spazio fra le colonne in calcestruzzo e i montanti esterni, nel quale inserì i condotti per il riscaldamento e l'aria condizionata.

Questo era il *curtain wall* già abbozzato nei Promontory e da allora in poi adottato da Mies in tutti i suoi edifici alti con tanta costanza che divenne l'impronta più riconoscibile della sua architettura americana nel periodo della maturità. Tuttavia quali che fossero le sue motivazioni nell'usarlo, l'effetto era quello di celare la struttura più che di rivelarla, così da infrangere uno dei suoi principi presumibilmente più sacri. Peter Carter scrive che lo stesso Mies chiamava il *curtain wall* del Commonwealth-Esplanade «una soluzione più tecnologica»<sup>4</sup> delle strutture a vista dell'860-880, anche se Carter lascia la questione in sospeso, dato che non spiega che cosa si intendesse con «più tecnologica». Se Mies alludeva ai vantaggi pratici citati nel precedente capoverso, egli li ottenne però a spese di una loro razionalizzazione e non era la prima volta che faceva una cosa simile.

Questa osservazione non vuole suggerire che egli non fosse coerente coi suoi principi, ma piuttosto vuole affermare che Mies era un artista prima di essere un ingegnere, un architetto—o un filosofo. Nei suoi edifici alti migliori, il *curtain wall* ha un aspetto elegantemente strutturale, anche se non è strutturale, proprio come Mies sembrava invariabilmente coerente sul piano della logica anche se non sempre lo era nei fatti. Quanto avveniva con la struttura, lo stesso avveniva con i materiali, verso i quali Mies dimostrava, come abbiamo osservato, una sensibilità insuperabile. Non abbiamo però insistito sul fatto che egli li usasse, dal punto di vista tecnico, al meglio delle loro possibilità. Il vetro trasparente dell'860-880 è bello ma, proprio a causa del suo sottile spessore, offre una resistenza relativamente bassa agli sbalzi di temperatura. I passaggi pedonali alla base di queste due torri sono rivestiti di travertino, una pietra raffinata nella sua ricchezza ma così porosa da accumulare il ghiaccio negli interstizi durante i rigidi inverni di Chicago, cosa che provoca non piccole fessure.

Ma Mies non era l'unico grande architetto ad avere simili abitudini. Ritorna alla mente il rapido deterioramento del legno «naturale» nelle case di Frank Lloyd Wright, come anche lo stucco in quelle di Le Corbusier. *Magister dixit*. Parla il maestro: questo è sufficiente per chi ha fede, e lo stesso avveniva negli anni Cinquanta, quando il minimalismo fatto di acciaio e vetro di Mies colpì l'attenzione sia degli esteti che degli impresari. La reazione di questi ultimi andava dalla semplice soddisfazione economica per i budget di Mies relativamente bassi per l'America, fino a una forma di idealismo nazionalista che vedeva un collegamento fra la nuova egemonia economica dell'America a livello mondiale, pura e semplice, e la regolarità formale e la purezza astratta dell'architettura moderna. Per quanto riguarda gli esteti, l'esperienza del vetro era quasi altrettanto sensazionale



163. *Facciata dei Commonwealth Apartments, Chicago, 1953-56 (Bill Engdahl, Hedrich-Blessing)*

di quanto aveva predetto Bruno Taut nel 1919. Ricordando la sua prima visita all'860-880 nel 1954, Lilly von Schnitzler diceva: «Era una meravigliosa notte stellata. Non potevo dormire, perché avevo la sensazione che le stelle sarebbero cadute sulla mia testa. Ero fra cielo e terra»<sup>5</sup>. E il compositore John Cage, anche lui dai piani superiori dell'860-880, ma durante un temporale sul lago: «Non è stato splendido da parte di Mies inventare i lampi?»<sup>6</sup>.

L'unica corrispondenza stabile che troviamo negli archivi di Mies fu quella fra lui e Lilly Reich dal luglio 1939 al giugno 1940<sup>7</sup>. Dopo di che questa si interruppe del tutto, a causa della sospensione del servizio postale al quale si erano affidati. Tutte le lettere di Mies a lei sembra siano andate perse; noi sappiamo della loro esistenza soltanto dalle lettere di Lilly Reich, che tuttavia illuminano, più di qualsiasi altra fonte, la loro relazione personale e i rapporti con la famiglia e con gli amici. La Reich scriveva a Mies come faceva tutte le altre cose con e per lui—dando tutta se stessa con grande dedizione. Il suo affetto per Mies risulta evidente dal modo totale e dalla costanza con le quali Lilly si occupa delle sue questioni legali e racconta la vita di Ada, Georgia, Marianne, Waltraut, Ewald e vari colleghi di un tempo. Se le figlie ancora provavano avversione per lei, nessun segno di questo traspare nei suoi resoconti. Il tono di Lilly è abitualmente uniforme, si potrebbe dire deliberatamente *sachlich*, tuttavia di tanto in tanto dà spazio alla sua inquietudine per la guerra e per la distanza senza speranza che la separa da Mies. Ada, ella dice, è costantemente sofferente e Waltraut appare disturbata e immatura nei rapporti personali, cosa che ostacola i suoi studi. Marianne e Georgia, entrambe maggiori, sono più solide ed equilibrate. I problemi relativi ai brevetti di Mies sembrano senza fine. E come va la sua salute? La Reich si preoccupa di quanto Mies le ha detto della sua vecchia ferita alla gamba, riportata negli anni Venti in un incidente di sci. Per favore, consulta un dottore, esorta Lilly.

La cosa più sorprendente di Mies è il fatto che egli inviò almeno 22 lettere alla Reich in meno di un anno—una corrispondenza straordinariamente costante, se si pensa che una volta Marianne disse: «Ho ricevuto da lui non più di tre o quattro lettere in tutta la mia vita»<sup>8</sup>. Né era meno premuroso nell'inviare pacchi di viveri alla Reich e a tutta la famiglia, nonché agli amici. (E continuò a farlo anche dopo la guerra.) Ciononostante, la Reich si lamenta garbatamente quando Mies non scrive, e in una lettera del 12 giugno 1940, che lei suppone sarà la sua ultima, fa un insolito accenno al fatto di averlo perso:

«Ho un vivo ricordo degli ultimi giorni e delle ultime ore passate a Chicago. Sentivo che l'istinto non mi ingannava, nonostante io volessi soltanto, allora come adesso, che si dimostrasse sbagliato. Mi dispiace aver ricevuto soltanto poche parole da te nelle ultime settimane, e anche queste riguardanti esclusivamente questioni di affari. Forse non hai tempo, forse hai spedito più lettere di quante ne ho ricevuto io. Il fatto che ora i collegamenti postali si arrestino rende tutto più duro da sopportare.

Ho il sospetto che ci sia molto da preoccuparsi per quello che riguarda te. Non sentirò niente da te, non saprò niente di te. Cercherai un modo di restare in contatto? Sono contenta che ora hai degli amici, e mi conforta un po' il fatto che una volta sono stata anch'io lì con te. Come siamo tutti finiti male!»<sup>9</sup>.

L'«istinto» della Reich non sbagliava. Mies aveva già preso la sua decisione prima che lei lasciasse gli Stati Uniti. Era chiedergli troppo che compromettesse la sua libertà e la sua arte, per lei o per chiunque altro, incluso se stesso. La solitudine era il prezzo della sua ricerca. «Io non appartengo a nessuno», aveva detto una volta a Lora Marx, «che non sappia vivere da solo»<sup>10</sup>.

Da altre fonti che non siano la Reich, veniamo a sapere che Ada passò gran parte della guerra a Berlino. Lì, nel peggiore dei tempi, si esprime il meglio del suo spirito oppresso dal dolore. Nascosse alcuni profughi ebrei nel suo piccolo appartamento nella Bayerische Strasse, in particolare un certo dottor Levy e sua moglie, che tentarono—invano, come si seppe dopo—di scappare dalla Lettonia per trovare rifugio in Svizzera. Nel 1942 le forze alleate intensificarono le loro incursioni aeree su Berlino e Ada riuscì a trasferire i suoi beni personali dall'appartamento soltanto pochi giorni prima che fosse distrutto dalle bombe. Lo stesso anno Georgia, ora una giovane attrice in ascesa nella troupe stabile di Regensburg, si sposò con il direttore dello *Stadttheater* locale, Fritz Herterich. Ebbero un figlio, Frank, nel novembre del 1943, e nel frattempo Ada, che aveva vissuto per un periodo con degli amici a Berlino, raggiunse gli Herterich a Regensburg.

Marianne, insieme con il figlio di sette anni, Dirk, e le due figlie più piccole, Ulrike di sei anni e Karin di cinque, fu costretta a scappare da Rathenow all'inizio del 1945, quando un attacco aereo rase al suolo la cittadina. Alcuni mesi dopo, quando ebbe termine la guerra e il Terzo Reich era ormai vicino alla rovina finale, essi si trovavano a Halle, che più tardi divenne parte della zona di occupazione russa. Seguì una serie di spostamenti angosciosi alla fine degli anni Quaranta, durante i quali Wolfgang Lohan, dopo esser stato liberato da un campo di prigionieri di guerra, finalmente riuscì a portare la sua famiglia nella zona occidentale a Salem, dove aveva un posto di professore. Nel 1951 i Lohan risiedevano nei dintorni di Friburgo, nella Foresta Nera. Nel frattempo Waltraut si era iscritta all'Università di Monaco, dove nel 1945 conseguì la laurea in storia dell'arte.

Per tutta la Germania la fine degli anni Quaranta fu un periodo terribile. Non vi fu un risveglio artistico né in senso reale né utopico, come era avvenuto dopo la prima guerra mondiale. Il paese era una terra desolata sia da un punto di vista materiale che spirituale, lasciata alla mercé dei vincitori in conflitto fra di loro più, e più sinistramente, che nel 1919. Per un certo periodo Marianne contribuì alla sopravvivenza della famiglia fabbricando bambole in costume che scambiava con sigarette americane. Georgia lavorava per l'*Amerika Haus* e per l'ufficio pubbliche relazioni del governo militare degli Stati Uniti, facendo la spola fra Monaco e Regensburg. Lilly, di ritorno a Berlino, dopo aver trascorso gli ultimi mesi di guerra in Sassonia, scrisse a Mies chiedendogli di inviare qualsiasi cosa potesse servire per rimettere in funzione il suo atelier—penne, carta, inchiostro, righe, gli strumenti più elementari dell'architettura.

Verso la fine del 1948 Georgia e Waltraut partirono per l'America alla volta di Chicago, dove si accamparono nell'appartamento di Mies in Pearson Street. Dopo otto mesi di studi presso la Goodman School of Drama, Georgia fece ritorno a Monaco, dove ancora una volta Ada la raggiunse. Le condizioni di quest'ultima peggioravano costantemente e nel 1951 il suo tormentato passaggio in questo mondo ebbe termine in un ospedale di Regensburg, dove morì di un tumore. Waltraut decise di restare per sempre a Chicago, dove visse con Mies e lavorò nella biblioteca dell'Art Institute di Chicago fino alla morte, avvenuta nel 1959 per la stessa malattia della madre. Anche Marianne si recò nel 1950 negli Stati Uniti, dove trascorse quattro mesi con Mies e Waltraut. Fece nuovamente ritorno a Chicago in alcune altre occasioni, nel 1959 per assistere Waltraut e, dal 1963 al 1975, vivendo sola dopo il divorzio da Wolfgang Lohan.

Mies, ora profondamente radicato nel suo modo di vita, accettò le varie intrusioni delle figlie, sebbene mal volentieri. Lora Marx, la cui stretta relazione con lui continuava, ricorda che gli attriti erano frequenti fra padre e figlie, soprattutto quando più di una donna ne divideva l'appartamento. La sua casa era comoda, ma non grande. Essendo costituita da soggiorno, sala da pranzo, cucina e due camere da letto, era l'ideale per uno scapolo o una coppia, ma lo era molto meno per due o tre professionisti che dormivano in camere separate, soprattutto se più d'uno aveva bisogno di uno studio e se uno in particolare era abituato alla sua privacy e alla sua solitudine, o meglio ancora

non poteva farne a meno. Non c'è da stupirsi se Mies non accettò mai l'offerta di Greenwald per un appartamento di dimensioni equivalenti all'860-880. Egli temeva la prospettiva di salire in ascensore con inquilini che lo avrebbero subissato di congratulazioni per il progetto dell'edificio che condividevano con lui o al contrario di lamenti per non esser riuscito a fare un progetto di loro gradimento. Preferiva il vecchio palazzo in stile neo-rinascimentale dove viveva, un edificio abbastanza bello da confarsi alla sua posizione e abbastanza anonimo da addirsi al suo carattere.

Psicologicamente Mies era un nautilo: emergeva a suo piacimento per contemplare il mondo e per godere dei suoi amici, per poi ritirarsi allo stesso modo da questo e da quelli, come e quando voleva. Ma questa similitudine va precisata: Mies non tanto mancava di affetti duraturi quanto della capacità, e persino della volontà, di esprimerli. La povera Waltraut lo adorava e gli si dedicò con infinita costanza. Mies tendeva a lasciarla fare, ma la sua dimostrazione di contraccambiare quest'affetto era scarsa e ancora minore la sua convinzione che ciò fosse richiesto. Eppure era profondamente fiero dei risultati e delle doti intellettuali di Waltraut; si trattava di qualcosa che avrebbe voluto per se stesso senza mai raggiungerlo. Mies avvolse la salma di Waltraut nei suoi propri abiti accademici<sup>10</sup>.

Non poteva fare a meno di essere così. Quando nel 1953 ritornò in Europa per la prima volta dopo la guerra si recò dai Lohan a Friburgo. Tedesco del XIX secolo qual era e padre di tre figlie, ma di nessun figlio maschio, egli era ansioso di vedere il quindicenne Dirk, che a sua volta pregustava l'incontro con il nonno in uno stato di muta soggezione. Si decise che un pomeriggio Mies avrebbe portato Dirk, Ulrike e Karin a fare un giro in macchina nella Foresta Nera. Ma il vecchio non trovò alcun argomento di conversazione con i bambini, né potevano esser loro a rompere il ghiaccio. «Non fu divertente per nessuno dei quattro», ricorda Marianne, aggiungendo che pochi giorni dopo trascorsero un breve periodo loro due da soli, padre e figlia, nella stazione di villeggiatura di Feldafing in Baviera<sup>11</sup>. Mies si portò un libro e Marianne racconta che lo lesse e lo rilesse senza mai parlare con lei, nemmeno ai pasti. Un giorno egli disse improvvisamente: «Abbiamo qualcosa in tintoria?» «Sì», rispose Marianne.

«Dobbiamo ritirarlo subito. Trovami un biglietto per Chicago. Devo ritornare al lavoro».

«Ma, e il tuo viaggio a Berlino? Tutti i tuoi vecchi studenti ti stanno aspettando per darti il benvenuto!»

«Non ci posso andare. Devo ritornare al lavoro».

Marianne interpretò il comportamento del padre come una prova schiacciante della sua concentrazione in se stesso, che risultava piuttosto offensiva verso di lei. Sicuramente era soltanto un'altra manifestazione della straordinaria volontà di Mies, un atteggiamento che si esprimeva sia in cose piccole come il silenzio a tavola che grandi come i suoi sforzi di sovrapporre un ordine ideale a tutta la straordinaria varietà di tendenze architettoniche nel mondo moderno. Nelle lettere inviate a Mies nel 1940, Lilly Reich lo aveva commiserato per il suo malinconico isolamento in un paese straniero. Forse nelle sue lettere egli confessava di soffrire di tale condizione. O forse no. Qualsiasi fosse la sua pena interiore, Mies la sublimava abitualmente nel lavoro o nella meditazione più riservata. E il lavoro che lo aspettava, quando nel 1952 fece ritorno da Feldafing, era più che sufficiente per richiedere forza di volontà, meglio ancora se questa era gigantesca.

Durante il periodo in cui la sua famiglia e i suoi amici stavano lottando per sopravvivere alla totale disfatta militare della Germania, Mies si stava adattando a nuove e favorevoli condizioni in America. Il numero di studenti all'IT era sceso a circa cinquanta alla fine della guerra, ma il ritorno delle forze armate lasciava prevedere un balzo in avanti nelle iscrizioni entro un breve periodo di tempo. Nel 1945 le aule di Mies si erano trasferite dall'Art Institute in due edifici, uno al 37 di S. Wabash, dove aveva ora anche i suoi uffici, e l'altro al 18 di S. Michigan Avenue, un edificio

di Holabird e Roche, con una facciata di Louis Sullivan. Due anni dopo il dipartimento si trasferì di nuovo, andando ad occupare gran parte dell'Alumni Memorial Hall, nel campus dell'IIT.

Mies all'inizio ampliò il suo corpo docente decimato dalla guerra, assumendo nel 1945 l'architetto del paesaggio Alfred Caldwell e dando il benvenuto a Danforth reduce dal servizio militare nel 1946. Nei primi anni Cinquanta fra i suoi giovani nuovi colleghi c'erano Daniel Brenner, Jacques Brownson, William Dunlap e Reginald Malcomson; mentre Hilberseimer e Peterhans mantenevano il loro posto di professori. Nel frattempo anche il suo ufficio al 37 di S. Wabash si ingrandì con l'inserimento degli assistenti Edward Olencki e Edward Duckett, cui si aggiunsero nel 1945 Joseph Fujikawa e John Weese. Un anno dopo prese servizio Myron Goldsmith. Dell'amministrazione dell'ufficio era incaricato Felix Bonnet, un omino francese fedele ma lamentoso, che si doleva costantemente, a ragione, per il rumore e la polvere sollevati dal laboratorio di plastici—uno strumento indispensabile nel processo progettuale di Mies—che era collocato sul passaggio aperto fra l'ufficio di Bonnet e la sala da disegno. Un periodo di due anni (1946-1947), durante il quale l'ufficio aveva poco lavoro, ebbe termine con l'incarico di Greenwald per i Promontory Apartments. Da allora in poi il lavoro fu continuo e incessante, sebbene all'inizio degli anni Cinquanta, quando Mies entrò nella fase più produttiva della sua carriera americana, il suo gruppo di lavoro non superasse mai le dieci persone. Fu circa in questo periodo che egli fece improvvisamente ritorno a Chicago, proveniente da Feldafing.

Mies aveva in mente altre cose oltre il costruire, sebbene ci fosse molto lavoro che lo aspettava. Un anno prima, nel 1951, aveva avuto un grave dissidio con una cliente, che non si era ancora appianato. Né si sarebbe risolto dopo. Nella primavera del 1953 la causa che egli aveva intentato contro Edith Farnsworth nonché la successiva controcausa di Edith contro di lui avevano portato ad un ostile confronto in tribunale, cui fece seguito un processo lungo e snervante. Cliente e architetto cercarono senza pietà di ferirsi l'un l'altra, riuscendoci tutti e due. Mies vinse la sua battaglia a un alto prezzo morale, mentre la Farnsworth, una persona non meno formidabile del suo avversario, meritava di più dell'umiliazione finale subita, a prescindere dai meriti e dai demeriti del caso.

Da un punto di vista tecnico la controversia verteva sulla questione di chi avesse la colpa del costo inaspettatamente elevato della casa che Mies progettò e costruì per la Farnsworth fra il 1946 e il 1951. Ma la battaglia aveva in realtà una posta maggiore. Si trattava di uno scontro fra due personalità di forza e autorità immense. L'argomento della loro disputa, la casa stessa, era un monumento altrettanto eccezionale nella storia dell'architettura moderna.

La Farnsworth, che proveniva da una famiglia di Chicago di elevato rango sociale, incontrò Mies alla fine del 1945 a casa di un amico comune. In gioventù era stata aspirante violinista, e aveva studiato per un certo periodo con Mario Corti in Italia. Più tardi decise che non aveva abbastanza talento per questo strumento. Dopo la laurea conseguita presso la Medical School della Northwestern University, aprì uno studio a Chicago e alla fine si guadagnò una fama nazionale come nefrologa. Negli anni della maturità la sua ambizione di costruirsi una casa di campagna per weekend la spinse a chiedere al Museum of Modern Art di suggerirle un architetto. Le furono proposti i nomi di Le Corbusier, Wright e Mies, e lei si decise per Mies, molto probabilmente perché era il più accessibile dei tre. Questa vicinanza andò oltre quella geografica e si trasformò in una relazione diversa da quella puramente professionale. «Edith era letteralmente ipnotizzata da Mies», ricorda la sorella Marian Carpenter, «e probabilmente ebbe una relazione amorosa con lui»<sup>12</sup>. Gran parte dei testimoni dell'amicizia Mies-Farnsworth concordano sul fatto che fra loro ci fu un qualche tipo di idillio per un certo periodo, benché non se ne conosca l'importanza. Quando più tardi lo stesso Mies sostenne poco cavallerescamente che «la signora si aspettava anche l'architetto insieme alla casa» le era ormai completamente ostile<sup>13</sup>. Donna estremamente colta, anche Edith successivamente

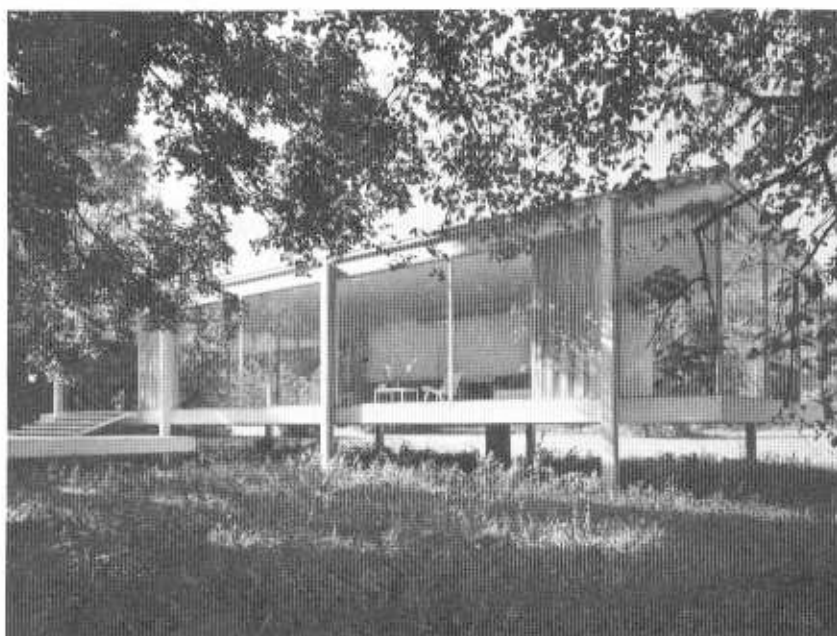


volle con poche parole dire la sua su Mies: «Forse come uomo non è quel chiaroveggente primitivo che pensavo, ma semplicemente l'uomo più freddo e crudele che abbia mai conosciuto. Forse ciò che voleva non è mai stato un amico o un collaboratore, per così dire, ma un babbeo e una vittima»<sup>14</sup>.

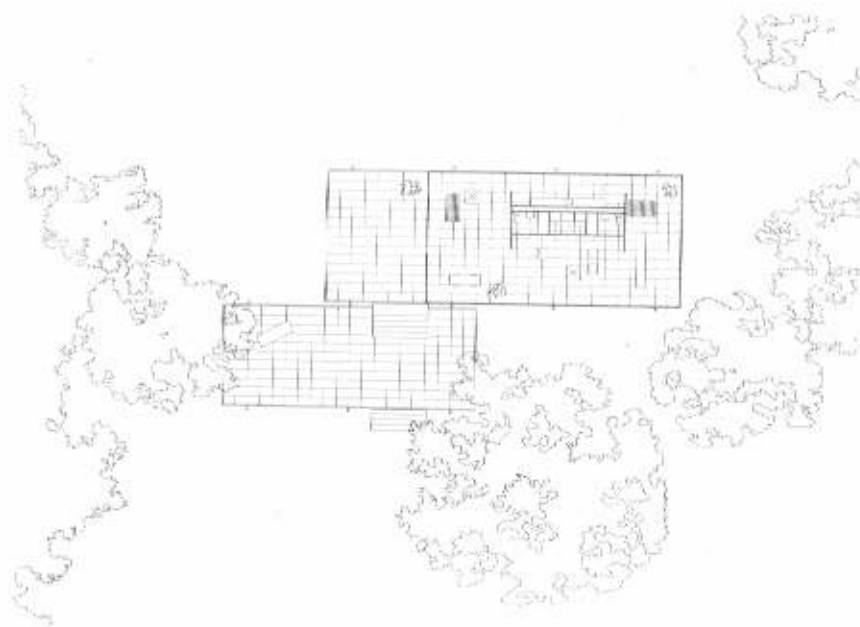
Ovviamente la pensava diversamente quando chiese a Mies di costruirle la casa. I due andarono subito eccezionalmente d'accordo, e la prima idea progettuale che Mies elaborò con sorprendente rapidità all'inizio del 1946 fa pensare che egli riconobbe in quest'incarico un'occasione pressoché ideale, più di quanto avesse mai potuto sperare. Destinata a rifugio di campagna per una donna sola, la casa doveva essere costruita su un terreno di circa 4 ettari, isolato nei boschi sulla riva settentrionale del fiume Fox vicino a Plano, Illinois, 47 miglia (pari a 75 km) a ovest di Chicago. Di conseguenza, questa situazione imponeva all'architetto un minimo di limiti funzionali.

Mies riuscì a concepire la casa con grande rapidità, ma successivamente perse tempo. Lui e la Farnsworth godevano con tutto comodo della reciproca compagnia. Entrambi concordavano sul progetto, ma nessuno dei due sembrava avere un'urgenza particolare di vederlo realizzato. Da Chicago andavano regolarmente in macchina sul posto, facevano un picnic sulla riva del fiume e tornavano indietro, ma si frequentavano spesso anche in altre occasioni in città. Dopo ben due anni dalla presentazione del plastico alla mostra del 1947 al Museum of Modern Art, erano pronte le fondazioni in calcestruzzo. I lavori di costruzione iniziarono effettivamente nel settembre del 1949 e terminarono nel 1951. La casa era diversa, come concezione, da tutte quelle che l'avevano preceduta<sup>15</sup>.

Era una scatola rettangolare completamente vetrata, che consisteva della lastra del tetto e della lastra del pavimento—quest'ultima sopraelevata di circa un metro e mezzo rispetto al livello del terreno, in parte per restare al di sopra di eventuali inondazioni del fiume. Sia il tetto che il pavimento poggiavano su otto colonne in profilati ad ali larghe, delle quali quattro erano saldate alle travi dei lati lunghi. Gli spazi fra i piani orizzontali e le colonne—cioè le pareti—erano risolti con lastre uniche di vetro dello spessore di mezzo centimetro circa. La pianta misurava 8 metri e mezzo per 23 e mezzo. I lati lunghi erano esposti uno a nord verso un prato in leggero pendio, e l'altro a sud verso la riva del fiume ricoperta di boschi. Un patio profondo quanto la casa si estendeva per la lunghezza di una campata oltre il limite occidentale.



164. Casa Farnsworth, Plano, Illinois, 1946-51 (Bill Hedrich, Hedrich-Blessing)



165. Pianta di Casa Farnsworth

L'accesso dal livello del terreno avveniva attraverso una piccola rampa che saliva fino al lato lungo di una terrazza rettangolare, circa della stessa profondità dell'edificio. Questa terrazza correva parallela alla casa sebbene sporgesse leggermente verso ovest e fosse ugualmente sopraelevata rispetto al terreno. Un'altra breve rampa saliva dal terrazzo al patio, dove c'era una svolta di 90 gradi per accedere all'unico ingresso, situato al centro del muro ad ovest.

L'interno era costituito da un unico spazio: un locale la cui principale suddivisione consisteva in un nucleo isolato in posizione asimmetrica, che conteneva la cucina a nord, i bagni a est e ad ovest—separati da uno spazio di servizio—e un caminetto a sud. Uno stanzino vicino all'angolo di sud-est e parallelo al muro a est delimitava la zona notte, senza tuttavia chiuderla. Il «locale di soggiorno», che si estendeva davanti al camino con vista sul fiume, era anch'esso appena accennato più che definito precisamente. Le lastre del tetto e del pavimento, a sbalzo su entrambi i lati, facevano sì che gli angoli vetrati del locale fossero praticamente trasparenti. Non c'era aria condizionata. La ventilazione trasversale si poteva aumentare aprendo la porta di ingresso e due finestre a tramoggia situate alla base del muro a est, all'altra estremità della casa.

Il pavimento, che si basava su un reticolo geometrico, era abbastanza profondo da contenere l'impianto di riscaldamento a serpentina nonché le tubature della cucina, dei bagni, e del locale di servizio. Un elemento verticale impostato sul nucleo centrale fungeva da collettore di scarico della cucina. Il tetto, leggermente inclinato verso l'interno rispetto al perimetro, consentiva il drenaggio delle acque che, insieme ai tubi e alle linee degli impianti, confluivano in un cavedio, l'unico collegamento—oltre alle colonne—fra casa e terreno.

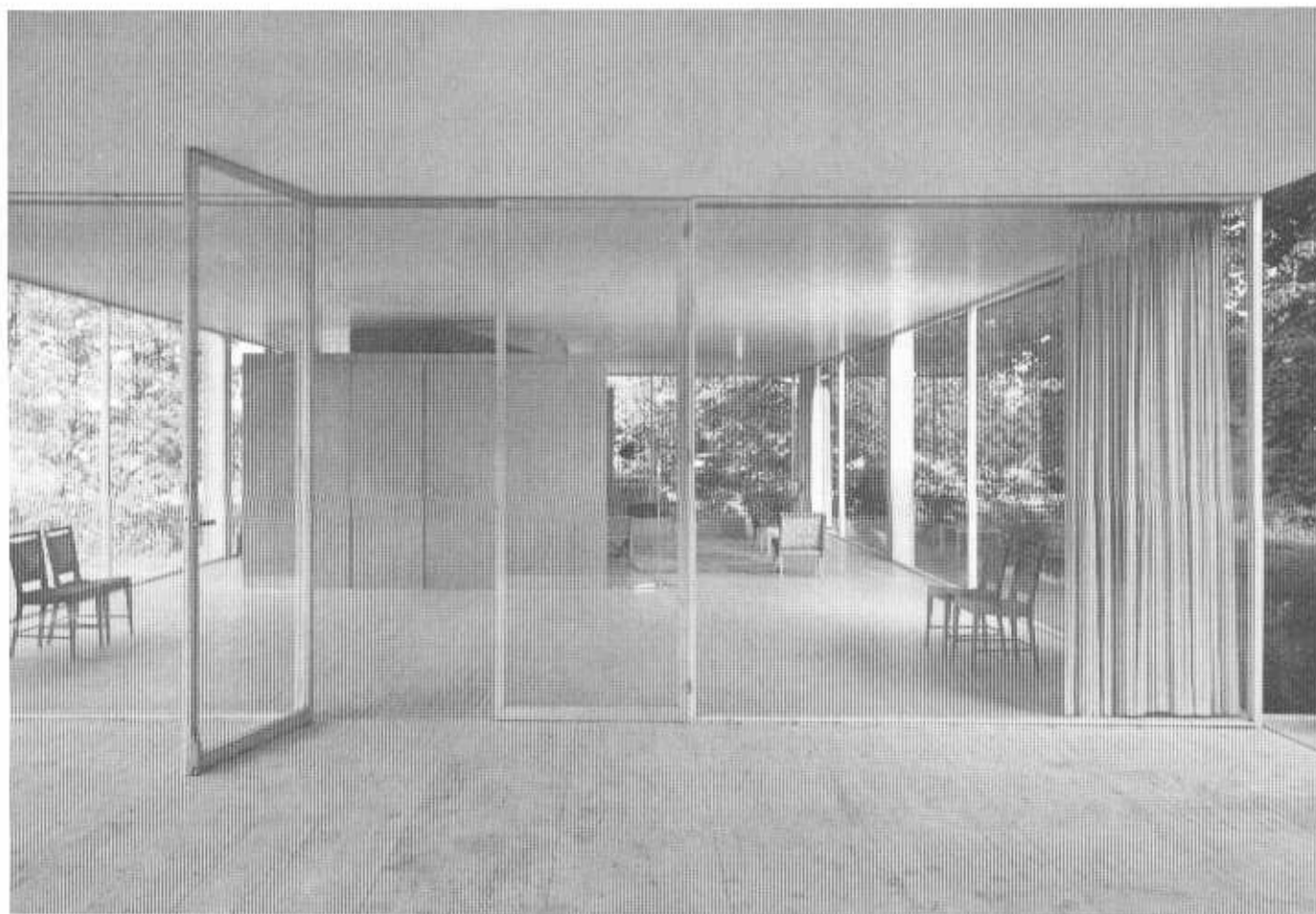
Il minimalismo di tutti gli elementi del progetto di Mies lo si può dedurre già da questa descrizione. Analogamente il trattamento della struttura e dello spazio rispecchiava il suo mutato atteggiamento verso entrambi negli anni americani. Ciò che restava dell'Europa era principalmente l'asimmetria, percepibile soprattutto nella terrazza sfalsata e nella posizione del nucleo centrale, e l'uso dei materiali. Egli impiegò travertino romano per il tetto e per il pavimento. Il blocco centrale in mogano bianco venne realizzato appositamente da un artigiano emigrato dalla Germania, Karl Freund. Lo scheletro in acciaio, una volta terminato e sabbiato per garantire il massimo di leviga-

tezza, era stato verniciato di bianco. Mies sovrintese personalmente alla scelta delle lastre di travertino e richiese tolleranze straordinariamente ridotte in tutti i giunti.

Di conseguenza, sebbene le componenti più in vista della casa—lastre di cristallo e profilati di acciaio ad ali larghe—fossero tratte dall'inventario della tecnologia moderna, esse venivano realizzate con tipici metodi artigianali. Questa era la quintessenza di Mies: la materia accettata e poi trasformata, il fatto contingente innalzato a verità eterna. Casa Farnsworth è inequivocabilmente «moderna» nella sua geometria astratta, ma è storicamente provato che Mies faceva dell'astrazione tanto quanto si occupava della struttura. L'edificio per alcuni osservatori ricorda un padiglione di campagna del XVIII secolo, per altri un tempio scintoista. La verniciatura bianca, per non parlare della sabbatura che l'aveva preceduta, smentiva le rudi origini industriali dell'acciaio, mentre nel contempo trasformava i pilastri portanti in qualcosa di più simile alle colonne classiche. La colonna ad ali larghe è cioè trasformata nel simbolo di un ordine architettonico, corrispondente al dorico o allo ionico, sebbene fosse espressione dell'«epoca» di Mies. Lo spazio vuoto al di sotto della casa è un'inversione volumetrica del podio di Schinkel.

Certamente la casa assomiglia più a un tempio che non a una casa d'abitazione, e tiene conto più di una contemplazione estetica che del soddisfacimento di esigenze domestiche. Di fatto la tecnologia di Mies spesso si è dimostrata inadeguata rispetto a queste esigenze in senso strettamente materiale. Quando faceva freddo le grandi lastre di vetro tendevano ad accumulare una condensa-

166. *Interno di Casa Farnsworth (Bill Hedrich, Hedrich-Blessing)*





167. Casa Farnsworth con Peter Palumbo sulla terrazza (Karant and Associates)

zione eccessiva, dovuta a squilibri nel sistema di riscaldamento. In estate, nonostante la protezione offerta da uno stupendo acero da zucchero nero, vicino al muro a sud, il sole trasformava l'interno in un forno. Il riscontro d'aria non giovava granché e le stesse tende scorrevoli lungo i muri erano poco efficaci nel ridurre il calore interno. Mies rifiutò l'idea di schermare la porta, e soltanto la sua penosa esperienza con le zanzare della vallata lo indusse ad inserire, su richiesta della Farnsworth, una guida scorrevole sul soffitto del patio al quale sospendere degli schermi, consentendo così una piacevole sosta all'aperto. Peter Palumbo, l'impresario edile di Londra che nel 1962 acquistò la casa dalla Farnsworth, e che ammette la sua venerazione per l'architettura di Mies, ha accettato la volontà del maestro; ha rimosso gli schermi e, durante i caldi giorni estivi, lascia aperte la porta e le finestre, sopportando, con rassegnazione, la convivenza con gli insetti che gli entrano in casa. (Ciononostante, tiene in funzione grandi ventilatori a ogni angolo della casa.) Parimenti ha seguito le istruzioni di Mies di non appendere quadri sulle superfici in acero bianco di squisita fattura. Al suo posto, l'arte di cui si circonda è la scultura<sup>16</sup>.

Palumbo è il proprietario ideale di questa casa. È abbastanza ricco per conservarla con la cura

infinita e costante che essa richiede; d'altra parte, ci vive soltanto per brevi periodi all'anno. Di conseguenza, egli trova più facile fare ciò che è necessario per chi abbia scelto di *abitare* lì: trae cioè un sufficiente nutrimento spirituale dalla bellezza riduttivista del posto per sopportarne il disagio materiale.

Quella bellezza in ogni caso è immensamente convincente. La pura geometria della casa e le impeccabili proporzioni delle sue parti sono espressioni di una presenza umana in armonia con l'ambiente naturale dei boschi. Vista dall'interno e sotto un'angolazione di 360 gradi attraverso le pareti trasparenti, la natura, in modo particolare quando cambiano le luci e le stagioni, penetra e diventa parte integrante dell'esperienza di tutto il tempo passato qui. Casa Farnsworth è un progetto classico con implicazioni romantiche, un'opera d'arte che trova una mediazione, attraverso l'architettura, fra uomo e natura. In questo senso essa evoca ancora una volta lo spirito di Schinkel.

Eppure Mies aveva abbandonato la pianta libera delle sue case europee e la loro configurazione asimmetrica che si espandeva all'esterno nello spazio. Il rigore del rettangolo con i suoi assi di simmetria e il volume interno controllato e unitario danno luogo ad uno spazio tranquillo, non a uno spazio fluido. Chi vi abita non sente l'impulso a muoversi al suo interno con sguardo indagatore, ma preferisce star seduto e guardare. La natura può cambiare: la casa riposa nella sua certezza geometrica. In nessuno dei suoi edifici Mies giunse così vicino ad una smaterializzazione dell'architettura, all'espressione di un ordine fisso e sovrasensibile. Casa Farnsworth sta alla sua carriera americana come il Padiglione di Barcellona sta al suo periodo europeo; l'apoteosi di una visione del mondo, ora trasformata dallo stato di transizione dei primi anni nell'oggettività definitiva per la quale egli lottò negli anni che seguirono religiosamente, con un'urgenza implacabile.

Ora si può cominciare a capire come mai alla fine la casa si frapponesse fra Mies e Edith. Più la casa si avvicinava al completamento, più egli vedeva realizzati i suoi fini trascendenti, e più perdeva di significato la relazione con la cliente. A sua volta Edith, per la quale la casa simboleggiava l'unione con lui più che quella di Mies con Dio, si disamorò. I costi intanto crescevano. Il preventivo iniziale di 40000 dollari aumentò del 50% all'inizio dei lavori. Mies sosteneva che ciò era dovuto alla sua esigenza di utilizzare soltanto i materiali e le maestranze migliori, oltre che agli effetti dell'inflazione causata dalla guerra con la Corea. Edith interpretò l'intera faccenda in maniera diversa. In primo luogo, il denaro era suo, non di Mies, e l'evidente indifferenza di Mies alle spese aumentava soltanto le sue preoccupazioni economiche. Inoltre si trovarono in disaccordo sulla sistemazione degli interni. Mies voleva che Edith si servisse di pezzi di arredo su suo progetto e di tende scelte da lui. Ma lei oppose resistenza su entrambi i fronti.



168. Edith Farnsworth, 1973 circa (Collezione privata)

Ma questi contrasti economici e di gusto, per quanto seri fossero, non erano sufficienti a spiegare la profondità della rottura spirituale che ne derivò. Dopo aver trascorso tante ore felici con Mies fra il 1946 e il 1949 e avendo una idea più che chiara del tipo di edificio che egli aveva elaborato, la Farnsworth non avrebbe potuto esser colta da un tale furore, come avvenne più tardi, se non si fosse resa conto che Mies l'aveva ferita personalmente, e non soltanto delusa da un punto di vista professionale. Alfred Caldwell ricorda una volta sul cantiere, quando Mies, che si trovava a qualche metro dalla casa, chiese a Edith di «salire al livello della terrazza, in modo che io possa guardarti». Lusingata, Edith acconsentì. «Bene. Volevo solo verificare la scala», disse Mies, allontanandosi e lasciando la povera donna del tutto annichilita<sup>17</sup>.

Edith non era una bellezza. Alta un metro e 83, goffa e dal portamento sgraziato nonché, cosa su cui concordano i testimoni, di lineamenti un po' cavallini, era suscettibile sul suo aspetto fisico, probabilmente l'aveva compensato coltivando le sue notevoli capacità intellettuali. Senza dubbio erano state queste ultime ad attrarre in prima istanza Mies; e le stesse qualità l'avevano convinta a sua volta che egli fosse veramente un grande talento. Non conosciamo i particolari intimi della rottura fra Mies e la Farnsworth, ma soltanto quelli che furono addotti come motivazione razionale in tribunale. L'azione legale che si svolse in un piccolo afoso tribunale di Yorkville, Illinois, durante la primavera e l'estate del 1953, fu noioso e snervante per entrambe le parti. Mies sosteneva che la Farnsworth gli doveva 28.173 dollari che lui aveva già speso per la casa. A questo Edith rispondeva con una sua controrichiesta di 33.872 dollari, sostenendo che questa era la cifra che lei aveva speso in più rispetto ai costi pattuiti all'inizio. Di più, Edith accusava Mies e il suo staff, guidato da Myron Goldsmith, di totale incompetenza. «Avreste dovuto sentirlo», così riportava le parole del suo avvocato, Randolph Bohrer, descrivendo la testimonianza di Mies un giorno che lei non era presente in tribunale. «Non potete immaginare la dimostrazione di ignoranza che egli diede! Non sapeva niente dell'acciaio, delle sue proprietà o delle sue dimensioni standard. Né sapeva niente di sistemi costruttivi, di fisica da scuola media, o di nozioni di comune buon senso. Tutto ciò che egli sa sono quelle sciocchezze sulla sua concezione e alla Kendall County Courthouse quelle proprio non se le bevono. Ve lo dico io, gli abbiamo fatto sudar sangue—dopo di che è stato sentito dire che non avrebbe mai più iniziato un'altra causa legale»<sup>18</sup>.

Anche Edith, che perse la causa (a Mies furono accordati 14.000 dollari di liquidazione), si prese però una bella batosta. Dopo che la causa era terminata e le riviste di architettura avevano aggiunto i loro giudizi a quelli della legge, ella scrisse amaramente:

«Le grandi riviste patinate hanno limato i loro termini e le loro frasi con tale pazienza che le anime semplici, lì convenute per dare uno sguardo, si aspettavano di vedere la scatola di vetro tanto leggera da galleggiare nell'aria o nell'acqua, ormeggiata alle sue colonne, con il suo spazio mistico all'interno. Così 'la cultura si propaga attraverso proclami', e se ne trae l'impressione che, se la casa avesse avuto la forma di uno sveltante banano invece che di un rettangolo a giacitura orizzontale, il proclama sarebbe stato altrettanto perentorio... La disaffezione che sento oggi dev'essere iniziata sulla riva ombreggiata del fiume, troppo presto abbandonata dagli aironi che sono volati via più a monte, alla ricerca della loro perduta tranquillità»<sup>19</sup>.

In verità la maggioranza dei critici rimase profondamente colpita dal progetto di Mies, a cui reagì con un'ondata di superlativi. C'erano però delle eccezioni, la più spettacolare delle quali apparve sul numero dell'aprile 1953 della popolare e autorevole rivista *House Beautiful*. L'articolo di fondo di Elizabeth Gordon, «The Threat to the Next America», ampliava le argomentazioni contro Casa Farnsworth al di là delle obiezioni della proprietaria, fino a giungere ad un attacco frontale

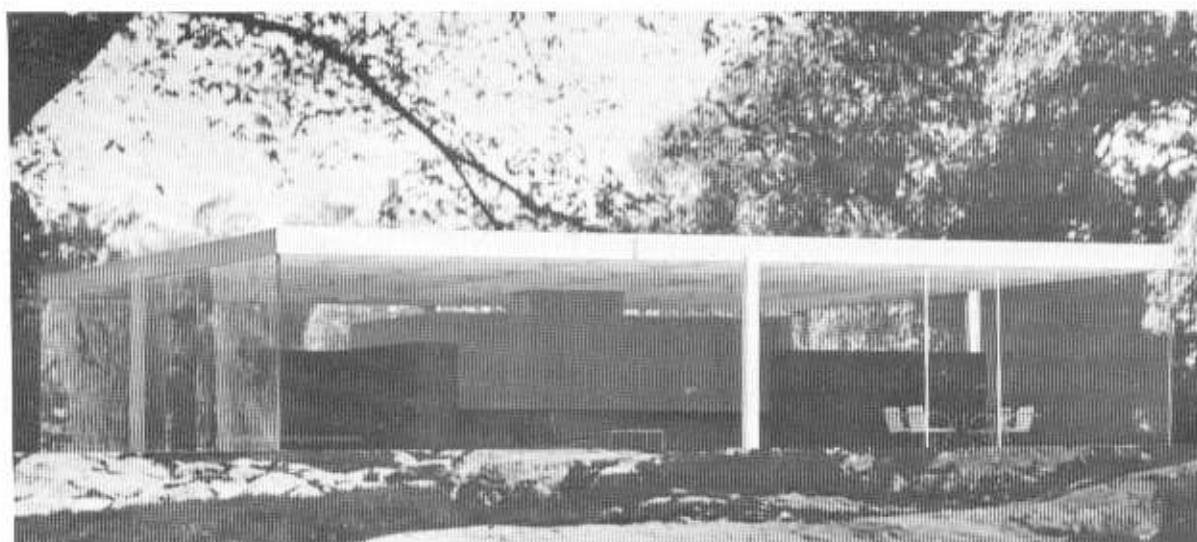
contro l'International Style in generale e il Bauhaus in particolare. La Gordon associava Le Corbusier al primo, Gropius al secondo, e Mies ad entrambi. Trovava l'architettura di Mies «fredda» e «arida», e per deduzione i suoi arredi «sterili», «deboli» e «scomodi». Il titolo del suo pezzo suggeriva anche che l'architettura moderna di ispirazione europea nel 1953 aveva ormai avuto sufficiente successo negli Stati Uniti da suscitare quel tipo di protesta nazionalista che Schultze-Naumburg aveva avanzato contro la Nuova Architettura in Germania durante gli anni Venti e Trenta. Le conseguenze, ovviamente, furono molto differenti: l'America non subì mai un'ascesa della destra così assoluta e pericolosa come alla fine accadde in Germania. Ciononostante, i sentimenti della Gordon trovarono un'eco nelle parole di Frank Lloyd Wright, che in effetti posero fine alla sua amicizia con Mies: «Questi architetti del Bauhaus [con i quali ora Wright identificava Mies] sono passati dal totalitarismo politico tedesco a quanto oggi finisce per risultare, per via di uno specioso successo, il loro stesso totalitarismo artistico in America... Perché diffido di tale "internazionalismo" e lo sfido, come il comunismo? Perché ambedue per loro stessa natura compiono questo livellamento in nome della civiltà»<sup>20</sup>.

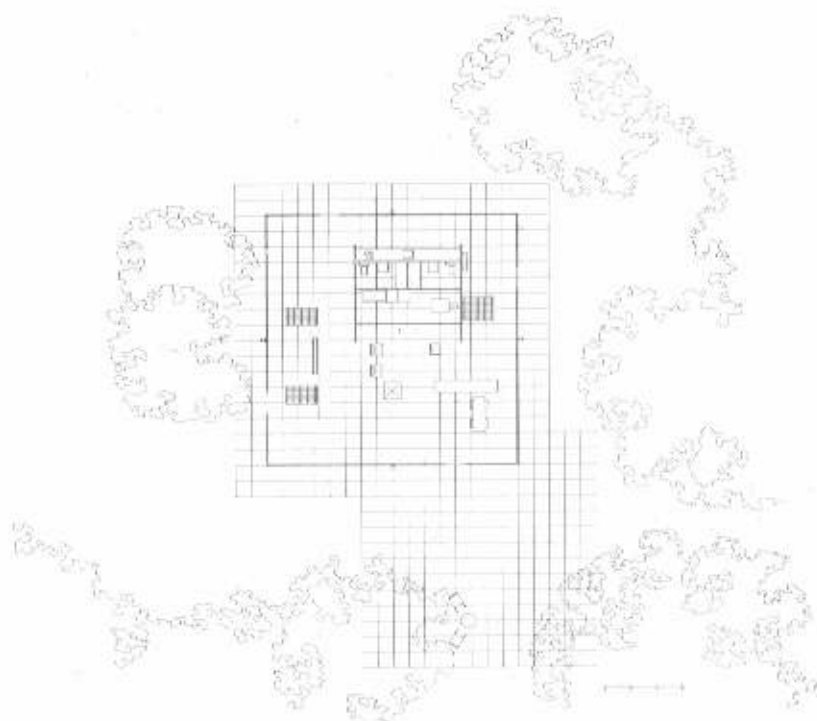
In modo tipico, Mies non rispose mai a Wright né entrò mai più in contatto con lui. Non gli importava, purché la casa fosse realizzata.

Di più, gli elementi tecnici e le implicazioni concettuali del progetto di Mies per Edith Farnsworth portarono direttamente o indirettamente alla maggior parte dei suoi lavori più importanti degli ultimi anni. Sebbene fosse l'unica casa privata di una qualche importanza che egli costruì in America, essa ispirò un progetto per una casa che, sulla carta, fu altrettanto provocatoria e sarebbe stata, se costruita, probabilmente altrettanto problematica come spazio abitabile.

La Casa «50 per 50»<sup>21</sup>, del 1950-51, anch'essa una struttura a grandi luci, consisteva di un unico volume trasparente che racchiudeva un blocco costituito da cucina, due bagni, locale di servizio e camino. Sebbene a pianta quadrata e posta a livello del terreno, essa presentava, come Casa Farnsworth, una disposizione eccentrica di tale blocco nonché un patio asimmetrico su un angolo, ma sullo stesso livello. D'altra parte, la casa doveva ospitare una famiglia, ed era persino più astratta da un punto di vista strutturale della casa sul fiume Fox. Le otto colonne di quest'ultima si riducevano qui a quattro, ognuna delle quali era collocata esattamente nel mezzo di ogni parete. L'assenza di pilastri non soltanto agli angoli, ma persino nelle loro vicinanze, amplificava la sensazione in chi

169. Progetto della Casa 50 x 50, 1950-51 (Hedrich-Blessing)





170. Pianta della Casa 50 x 50

vi abitava di un'immaterialità strutturale e di uno spazio infinito al di là delle pareti vetrate. Per garantire la solidità di un sistema così eccezionale, con i suoi angoli a sbalzo e i pilastri ridotti al minimo, Mies progettò un tetto rigido di acciaio saldato a doppia tensione.

Dopo aver a lungo opposto resistenza all'idea della residenza di massa durante gli anni trascorsi in Germania, ora egli abbracciò questa causa. La Casa «50 per 50» doveva essere un prototipo da realizzare nelle dimensioni di 144, 225 o 324 metri quadrati. «Dato che sembra che ci sia un bisogno reale di tali case», egli spiegava, con parole che suonavano molto americane, «noi abbiamo cercato di risolvere il problema elaborando uno scheletro e un nucleo centrale applicabili a tutte le case». Poi, con un tono molto più vicino al vecchio Mies dalle aspirazioni universali, egli aggiungeva: «L'interno è lasciato libero per assicurare la flessibilità»<sup>22</sup>.

È difficile credere che le famiglie americane con figli avrebbero accettato la mancanza di privacy che l'interno generalizzato, non frazionato di Mies implicava. Conservando ancora il libero spirito weimariano e l'eterna situazione di scapolo solitario, egli cercò di sostenere che i tramezzi garantivano l'intimità meglio di quanto facessero le porte. Per di più, asseriva che i divisori ad armadietti, che fungevano anch'essi da elementi di separazione, potevano essere spostati dappertutto, cosicché dimensioni, forma e disposizione delle zone notte e giorno potevano cambiare a piacere.

Non sorprende che Mies non abbia insistito, dopo l'inizio degli anni Cinquanta, con la progettazione di case private. Se a prevalere doveva essere il concetto di spazio universale, e per il Mies degli anni americani era senza dubbio così, bisognava dargli una forma più accettabile dal punto di vista pratico. La soluzione, logica e semplice come sempre, fu di dedicarsi all'edilizia pubblica al posto di quella privata.

Di conseguenza, nella prima metà degli anni Cinquanta, quando Mies aveva ormai circa sessantacinque-settant'anni, egli elaborò tre progetti per grandi interventi pubblici, che portavano la struttura a grandi luci al massimo di perfezione tecnologica e di espressività. La loro dimensione tornava soltanto a loro vantaggio, dato che costringeva Mies ad essere il più creativo possibile nel-



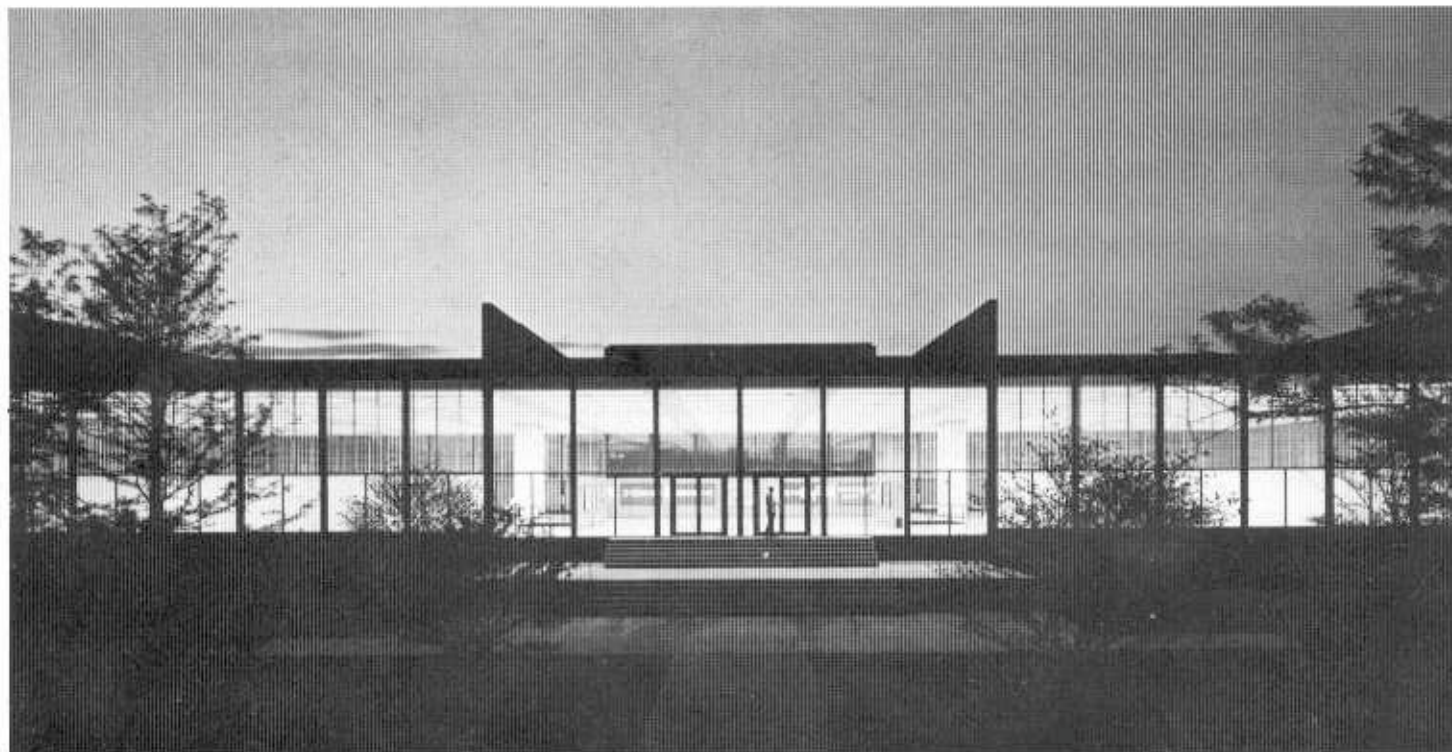
l'uso della struttura, e nello stesso tempo gli consentiva di realizzare una oggettivizzazione pressoché perfetta del suo concetto di spazio architettonico.

Abbiamo affermato che tale concetto assunse in America una forma differente da quella da lui adottata più frequentemente in Germania. Eppure lo spazio era ancora, come era sempre stato, il fine espressivo dei suoi tentativi più seri, dove la struttura spesso giocava il ruolo di strumento per giungere a questi risultati. Né c'è prova migliore della sua sempre crescente attenzione allo spazio negli anni Cinquanta che il progetto della Crown Hall, la scuola di Architettura all'IIT e l'edificio che egli apprezzava di più all'interno del campus. Infatti sia nelle dimensioni che nella disposizione esso si distaccava notevolmente dalla planimetria impostata su un modulo di 3 metri e 65 per 7 metri e 30, che aveva formulato all'inizio degli anni Quaranta.

Crown Hall è un immenso locale rettangolare racchiuso da vetro, 36,60 per 67 metri in pianta, con un'altezza di 5,50 metri<sup>23</sup>. La caratteristica più impressionante dell'edificio, sia da un punto di vista concettuale che visivo, è il sistema grazie al quale l'interno resta libero da elementi portanti. Quattro coppie di colonne ad ali larghe distanziate di 18 metri sorgono lungo i due lati lunghi del rettangolo per collegarsi con le travi a parete piena che si incrociano fra queste. Il tetto è sospeso alla parte inferiore di queste travi ed esce a sbalzo di 6 metri in direzione longitudinale rispetto alle più esterne.

Dal momento che questa grande struttura in acciaio è lasciata a vista all'esterno, la sua funzione strutturale è inequivocabile, più facilmente leggibile, persino all'occhio non istruito, di quanto non lo sia il trattamento di Mies delle ossature portanti primarie e secondarie nell'Alumni Memorial Hall e della maggior parte degli altri suoi edifici all'IIT. Quando nel 1956 la Crown Hall fu terminata, dopo sei anni di lavoro preliminare, essa era l'esempio più forte e sincero, fra tutti i lavori realizzati, della sua fiducia in una struttura a grandi luci per la genesi della forma espressiva.

171. Crown Hall, IIT, 1950-56 (Bill Engdahl, Hedrich-Blessing)





172. Interno della Crown Hall con studenti (Bill Engdahl, Hedrich-Blessing)

La piastra del pavimento è sopraelevata di 1,80 metri sul livello del terreno in modo da consentire l'illuminazione e la ventilazione dei laboratori e delle sale per conferenze dell'Institute of Design, un piano sotto. All'edificio si accede tramite una breve rampa di scala che porta dapprima ad una piattaforma sospesa, poi ad un'altra scala e infine all'ingresso posto sul lato lungo esposto a sud. Questa descrizione fa pensare a una derivazione da Casa Farnsworth. D'altra parte, dal momento che la Crown Hall è un edificio pubblico nel contesto urbano, Mies gli impose una simmetria rigorosamente neutrale. L'asse è laterale ed è percepibile dall'interno: due scale affiancano in modo simmetrico uno spazio per esposizioni centrale che porta, dopo aver superato due colonne di servizio non portanti, a un piccolo gruppo di uffici soltanto parzialmente nascosto dietro tramezzi non portanti. Un'entrata secondaria sulla parete a nord completa la sequenza assiale.

Crown Hall era il più grande spazio interno che Mies avesse mai realizzato, e mentre lo motivava razionalmente come aveva sempre fatto, dicendo che, grazie alla sua generalità, esso era sempre adattabile a specifiche esigenze in trasformazione, egli aveva in mente anche un altro obiettivo. L'edificio era una materializzazione in forma moderna della *Baubütte* medievale, il luogo in cui il capomastro, le maestranze, i lavoratori e gli apprendisti si incontravano, progettavano, pensavano e imparavano di concerto.

Un simile luogo era per Mies la sede ideale per una scuola di *Baukunst*—letteralmente «arte del costruire», una parola priva della connotazione più estetizzante di «architettura». In quanto spazio comune, esso implicava che i suoi utenti avessero obiettivi e metodi e *valori comuni*. Qui il «caos di direzioni» del mondo moderno, di cui si doleva nella lettera del 1937 a Carl O. Schniewind, può essere riportato all'ordine da una mente creativa e chiarificatrice che si sforza, collettivamente e impersonalmente, di elevare il fatto a verità. Crown Hall era «la più limpida struttura che abbiamo fatto, la migliore per esprimere la nostra filosofia», come affermò lo stesso Mies nella sua consueta prima persona plurale, di timbro quasi papale<sup>24</sup>. Non aveva importanza che si verificassero inconvenienti pratici, che il rumore, ad esempio, di una classe o di un gruppo di progettazione potesse impedire la concentrazione di un'altra a pochi metri di distanza. Questa possibilità di distrarsi nella mente di Mies era altrettanto insignificante del freddo che senza dubbio agghiacciava la *Baubütte* durante gli inverni dell'epoca gotica. Infatti l'ardore dello spirito lo avrebbe senz'altro scacciato.

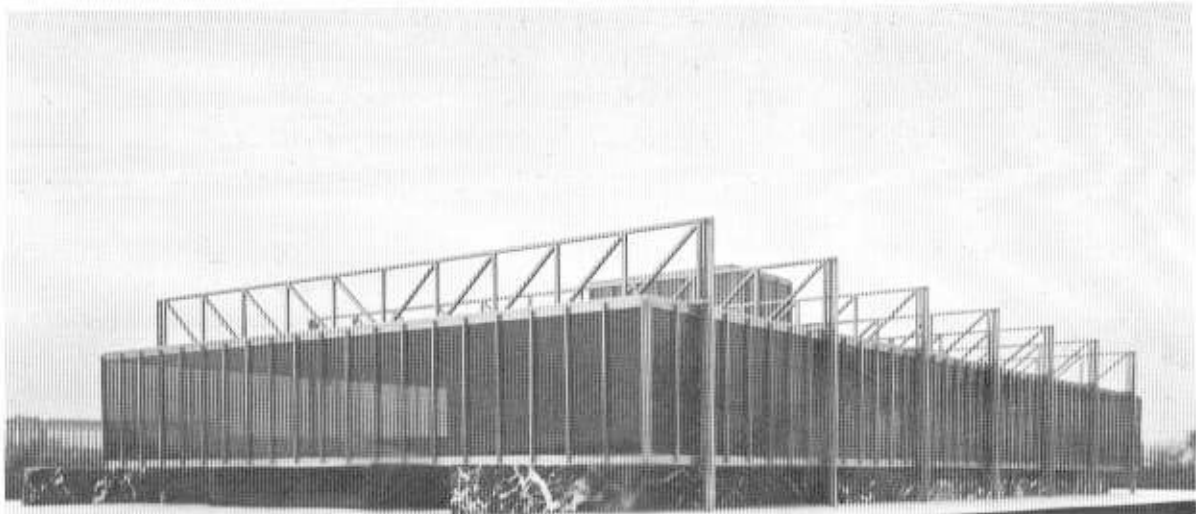
Crown Hall era ciò che avrebbe potuto essere il Bauhaus se Mies avesse avuto mano libera: una scuola con un programma non contaminato da ciò che egli vedeva come una frivola sperimentazione fine a se stessa, che Gropius aveva permesso che Moholy-Nagy incoraggiasse a Dessau. Agli occhi di Mies, Moholy aveva rimesso in uso, sbagliando e ostinandosi nell'errore, quel tipo di insegnamento all'Institute of Design—un insegnamento ora relegato da Mies, nella sua interpretazione di giustizia poetica, nelle zone inferiori dell'ITT.

E così Mies si circondò dei suoi accoliti, che finirono per amare Crown Hall quanto lui e che accettarono che la vita e l'insegnamento fossero condizionati dal paradosso di una libertà spaziale e di una costrizione intellettuale, che il grande locale implicava. Come una cattedrale gotica, la sua splendida vastità non finiva con i suoi confini fisici ma, attraverso il vetro, si espandeva all'esterno nel mondo in tutte le direzioni, mentre le stesse pareti vetrate, guidate dalla geometria e dall'occhio eccezionale di Mies, assicuravano al suo interno un ordine preciso, protetto e inattaccabile. Quando con la Crown Hall lo spazio assunse connotati ufficiali e monumentali, cominciò a perdere quelle implicazioni romantiche che l'interscambio fra spazio architettonico e ambiente naturale gli aveva conferito ancora di recente nelle case Farnsworth e «50 per 50». Quando Mies rinunciò a progettare edifici per la residenza all'inizio degli anni Cinquanta, si dedicò completamente al contesto urbano, non cercando però, come avrebbero fatto più tardi i postmoderni, di adattare lo stile e l'atmosfera dei progetti agli stili e alle atmosfere che si riscontravano in un dato luogo urbano. Stile e atmosfera erano anatemi per Mies. La città era una realtà che richiedeva una trasformazione derivante da un ordine superiore, e non un «adattamento» alla richiesta ormai prevalente di capricci espressivi. Così egli rimase impressionato e sconcertato al tempo stesso dalla libera plasticità espressa da Le Corbusier nella rivoluzionaria cappella di Ronchamp del 1955, terminata poco prima che la Crown Hall fosse inaugurata. «C'era da aspettarselo che Corbusier, che è un grande artista», diceva Mies, «facesse un'opera d'arte. Ma non penso sia possibile... costruire questa cappella... sulla Fifth Avenue»<sup>25</sup>.

Negli anni Cinquanta Mies pose dei limiti alla sua visione e ritornò a dedicarsi con maggiore attenzione all'organizzazione formale, un po' come quando stava progettando Casa Perls. La pianta e la facciata simmetrica della Crown Hall, unitamente all'ordine regolare di colonne e montanti, richiamavano l'Altes Museum di Schinkel. Mies infatti bandì dalla sua mente le ville romantiche di Schinkel lungo lo Havel vicino a Potsdam, ricordando soltanto ciò che il vecchio prussiano aveva innalzato nel centro di Berlino. Sebbene nel caso della Crown Hall non ci fosse lo spazio per l'ampia piazza, attraverso la quale Schinkel collegava il museo al viale che univa la Porta di Brandeburgo all'Alexanderplatz, Mies ne avrebbe conservato l'idea per un riferimento futuro. Nel frattempo, fra la concezione e il completamento di Crown Hall, egli produsse due altre opere importanti, non realizzate, nelle quali dimostrò la potenza dell'impatto che doveva provocare la struttura a grandi luci su un ambiente urbano.

Invitato a partecipare a un concorso per il Teatro Nazionale di Mannheim, che avrebbe dovuto ospitare due auditori di dimensioni differenti nonché spazi ausiliari di servizio, Mies progettò un edificio molto più vasto della Crown Hall: una costruzione di due piani, di 80 metri per 160 in pianta, con un piano superiore o principale alto 12 metri e un pianterreno arretrato, alto 4 metri<sup>26</sup>. Il progetto, che data del 1952-53, è unico fra le sue strutture a grandi luci, dato che lo riempì invece che lasciarlo libero o, come egli affermò in altri termini: «Sono giunto alla conclusione che il miglior modo per racchiudere questo complesso organismo spaziale fosse quello di occuparlo con una immensa sala libera da colonne, fatta di acciaio e di vetro colorato... [vale a dire] di collocare tutto l'organismo del teatro all'interno di questa sala»<sup>27</sup>.

La struttura della sala derivava concettualmente dalla Crown Hall almeno per quanto riguarda-



173. Progetto del Teatro Nazionale di Mannheim, 1952-53 (Bill Hedrich, Hedrich-Blessing)

va il tetto sospeso a travi laterali, che poggiavano su colonne ad ali larghe saldate alle lastre del pavimento e del tetto. A Mannheim sette pilastri portavano non travi a parete piena, ma travi reticolari dell'altezza di 8 metri, distanziate fra di loro di 21 metri, con 8 metri a sbalzo a entrambe le estremità. Così Mies ritornava alle travi reticolari di copertura, che aveva proposto per la prima volta nel progetto del 1942 per il Museo per una Piccola Città e che aveva trattato più incisivamente nel progetto del 1942 per il Cantor Drive-In Restaurant a Indianapolis. La struttura di Mannheim è riconducibile a queste fonti, mentre lo spazio interno richiama la Concert Hall del 1942 e la fabbrica di bombardieri di Albert Kahn, che l'aveva ispirata.

Tutti gli antecedenti riconoscibili furono però unificati e perfezionati per produrre l'«organismo» autentico come lo chiamava Mies. L'esterno del teatro proponeva in modo coerente l'aspetto generalizzante, che egli aveva ricercato così accanitamente durante gli anni americani. Il fatto che egli intendesse sviluppare una grammatica architettonica definibile in termini oggettivi e applicabile ad una vasta varietà di funzioni moderne appare evidente nell'uso delle travi reticolari non soltanto prima di Mannheim—nel museo e nel ristorante—ma anche dopo, in uno schema preliminare per una banca a Des Moines. Perseguendo ulteriormente gli obiettivi espressi da lungo tempo, le grandi travi a Mannheim, alte quasi tre piani, derivavano da una caratteristica applicazione della tecnologia moderna: le strutture da ponte. All'esterno, dunque, la «struttura» e la «tecnologia» si palesavano chiaramente da qualsiasi punto il teatro fosse visto, mentre, ancora una volta coerentemente con la distinzione, su cui insiste tanto Mies, fra tecnologia e architettura, queste travi sono sensibilmente di forma più elegante delle travi reticolari standard da ponti. Proprio come nella casa Farnsworth i profilati industriali ad ali larghe erano stati levigati ben oltre il loro aspetto usuale, tutte le soluzioni a Mannheim fanno pensare a un'arte consapevolmente spinta al di là della tecnologia. Mies era ugualmente conscio del suo antico debito con l'artigianato: da sotto l'immensa massa prismatica due muri in marmo serravano i lati del pianterreno arretrato—un marmo di Tinos per di più, che voleva essere ricco quanto i materiali usati a Barcellona.

Anche l'interno della sala rispecchiava l'estrema cura di Mies. L'ingresso al teatro più grande (1300 persone) era posto in asse su uno dei lati corti. Due scale gemelle simmetriche portavano dal pianterreno all'auditorio, che aggettava maestosamente a sbalzo nello spazio libero del foyer alto 17 metri, «per fondere» di nuovo, secondo le parole di Mies, «il piano superiore e quello inferiore in un'imponente e festosa sala»<sup>28</sup>. L'estremità opposta dell'edificio era destinata al teatro più pic-

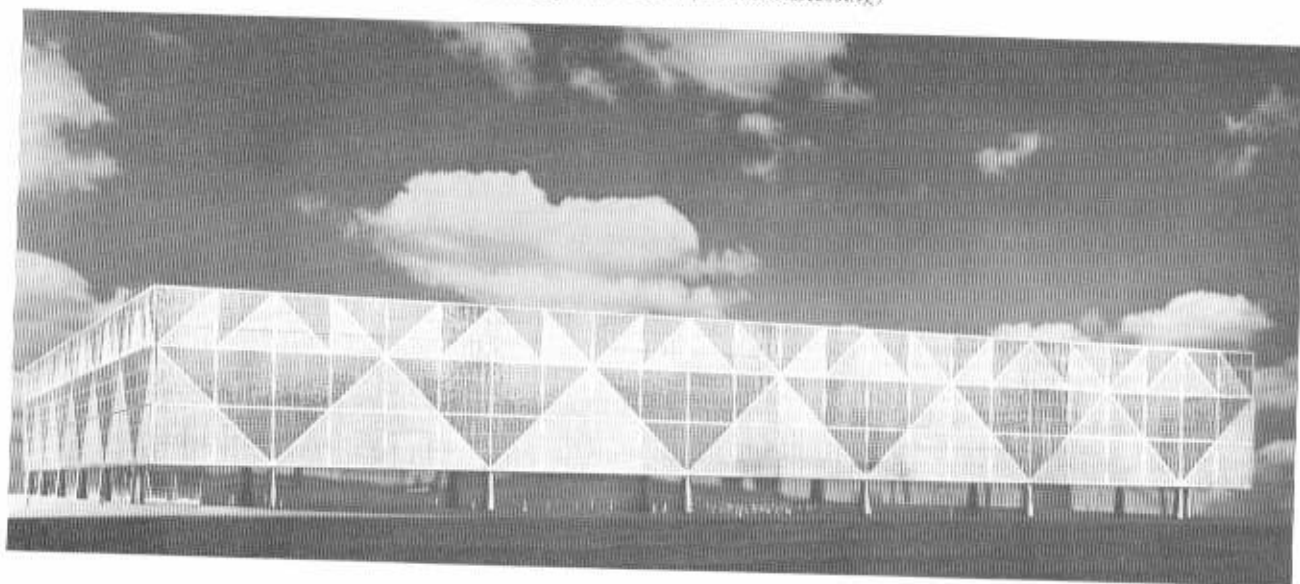
colò (500 posti), sufficientemente stretto da consentire di affiancargli gli scenari, i laboratori e i magazzini. Fra i due auditori c'erano i rispettivi palcoscenici, con le aree di servizio accessorie, depositi e camerini, mentre un percorso, alla stessa altezza dei foyer, circondava tutta la massa interna. Di tutte le strutture a grandi luci, il Teatro Nazionale di Mannheim era la dimostrazione più convincente del fatto che uno spazio unitario poteva dar luogo a diversificazioni, offrendo nel contempo una grande flessibilità.

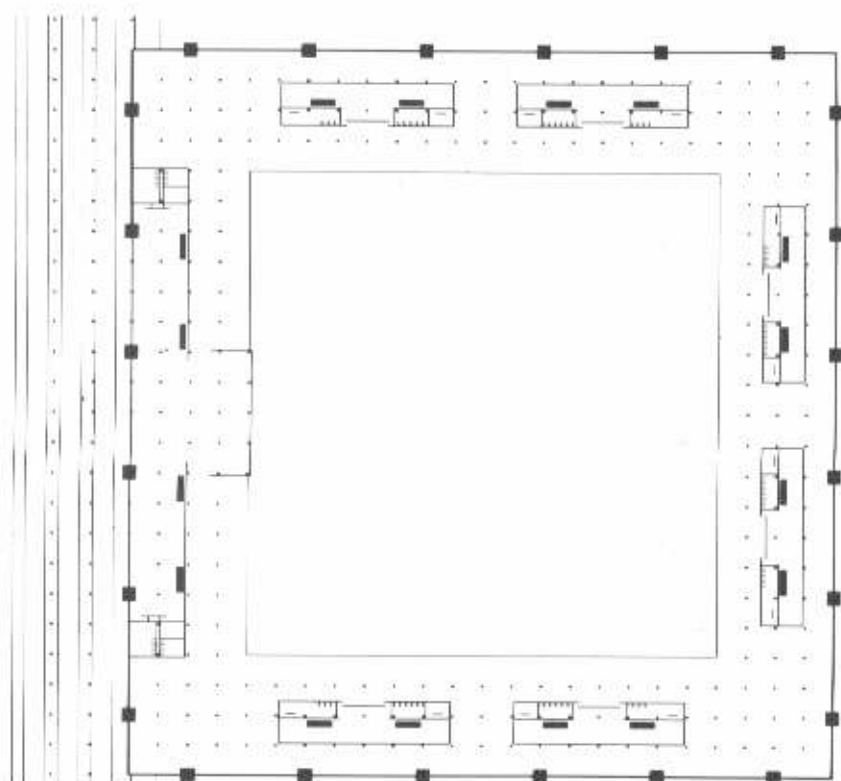
Una diversa serie di superlativi si può rivolgere a un progetto che Mies iniziò, addirittura prima di portare a termine l'incarico di Mannheim. Il South Side Planning Board di Chicago gli aveva precedentemente chiesto di progettare una sala per assemblee in un terreno fra il Loop e il campus dell'ITT. Tale Commissione non era autorizzata a rendere quest'incarico ufficiale: sperava soltanto di pubblicizzare la proposta di Mies, persuadendo così l'amministrazione municipale ad accettare il progetto o almeno ad agire in conformità all'idea che lo ispirava.

Certamente Chicago aveva bisogno di una nuova sede per ospitare le centinaia di assemblee, esposizioni, ricevimenti e avvenimenti politici che si tenevano ogni anno nella città. Un tale edificio avrebbe dovuto essere vasto, multiforme, nonché facile da raggiungere dagli alberghi del centro-città. Il terreno proposto sembrava adattissimo: essendo una zona urbana eterogenea costituita da edifici commerciali e industriali oltre ad alcune aree residenziali sparse e in gran parte malandate, veniva considerata quel tipo di ambiente che doveva essere recuperato dallo zelante spirito di rinnovo urbano che animava gli anni Cinquanta. Una volta sgomberato, avrebbe presentato pochi ostacoli al progettista, che, per parte sua, doveva essere impegnato nel processo di modernizzazione del paesaggio urbano e possedere una statura pari all'eredità storica dell'architettura di Chicago. Mies era estremamente adatto sotto tutti gli aspetti; inoltre, dal suo punto di vista personale, il progetto, un po' come il Padiglione di Barcellona, Casa Tugendhat e Casa Farnsworth, equivaleva a un'occasione che aveva quasi del miracoloso.

Lavorando con tre dei suoi studenti diplomatisi all'ITT, Yujiro Miwa, Henry Kanazawa e Pao-Chi Chang, e il suo prediletto ingegnere strutturista, Frank Kornacker, Mies produsse la sua struttura a grandi luci più monumentale, in assoluto il più grande spazio che avesse mai progettato, e del resto la più vasta sala per esposizione realizzata nel mondo a quel tempo<sup>39</sup>. Si trattava di un volume gigantesco, con una pianta quadrata di 220 metri circa di lato e un'area coperta di oltre

174. Progetto per la Convention Hall, Chicago, 1953-54 (Hedrich-Blessing)



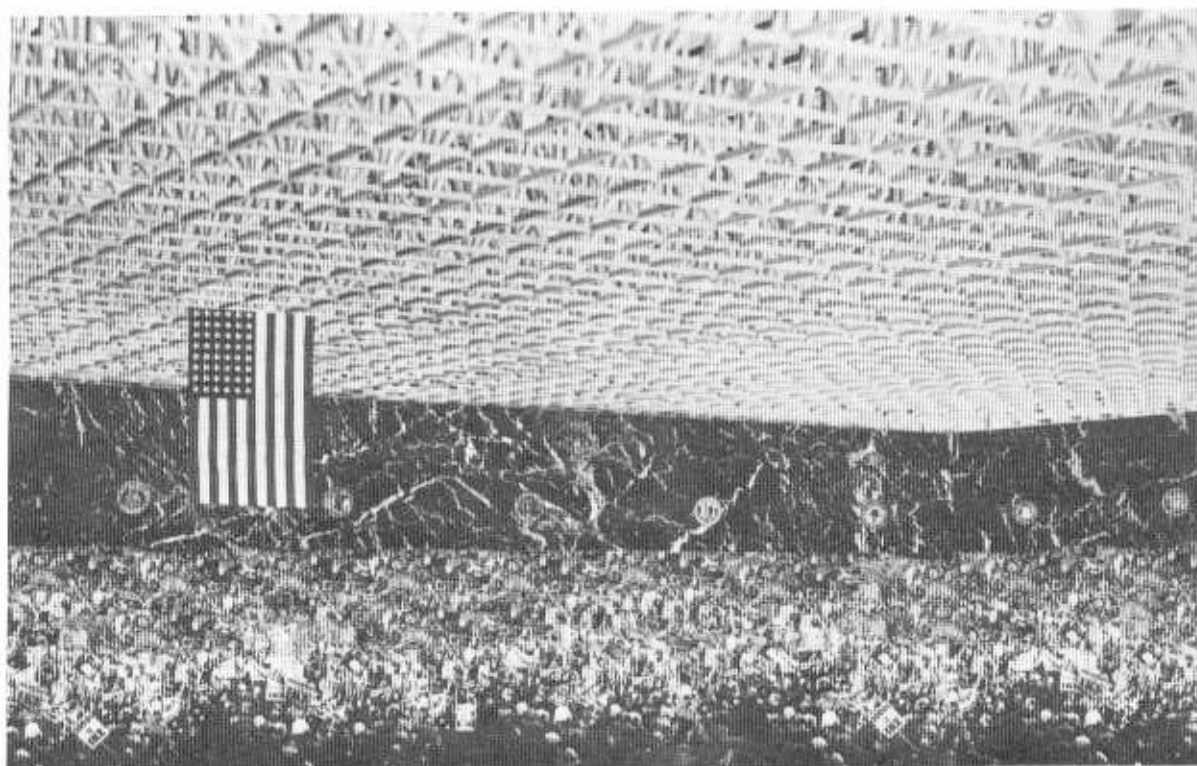


175. Pianta della  
Convention Hall

48.000 metri quadrati, con un'altezza interna di 26 metri. Al fine di ottenere uno spazio libero da pilastri, egli concepì un'armatura del tetto, anch'essa senza precedenti, che era fatta da travi reticolari in acciaio bidirezionali alte 9 metri, distanziate pure di 9 metri, ognuna delle quali era formata da profilati ad ali larghe di 360 mm. Il tetto era sorretto lungo il perimetro da 36 travi reticolari dell'altezza di 18 metri, sei su ogni lato, con un interasse di 36,5 metri fra le colonne portanti e con uno sbalzo di 18 metri agli angoli. L'edificio ha un'altezza di 33,5 metri rispetto al livello del terreno. Un involucro costituito da pannelli di riempimento, fra le intelaiature della struttura a vista, racchiude il tutto, garantendo una superficie identica sia all'interno che all'esterno. L'accesso può avvenire su tutti i lati, grazie all'arretramento della parete al pianterreno. Il pavimento interno era ribassato di circa 3 metri in modo che tutto lo spazio fosse immediatamente visibile a chi entrava. Di più, dato che il pavimento poggiava direttamente sul terreno, senza seminterrato, si potevano disporre su di esso oggetti e strutture interne di qualsiasi peso senza pericolo. Attorno alla vasta arena c'erano diciotto file con 17.000 posti permanenti, e la capacità aumentava fino a 50.000 persone con l'aggiunta di posti provvisori.

Nel corso del progetto, furono prese in considerazione numerose soluzioni a problemi specifici—varianti nelle dimensioni e nel peso delle capriate del tetto, nel trattamento espressivo dei tiranti diagonali, nel materiale dell'involucro esterno (marmo in uno schema, alluminio con diverse rifiniture in un altro). Tuttavia ciò che è restato costante è la stupenda configurazione cubica della struttura a grandi luci e la potenza dello spazio.

Inoltre la logica pratica di Mies era coerente con ciò che era sempre stata: un simile volume, proprio perché indifferenziato, poteva ospitare tutte le possibili attività ad esso pertinenti, dalle assemblee politiche a livello nazionale fino ad esposizioni commerciali e gare sportive. La specificità di ogni avvenimento veniva garantita dalle suddivisioni non portanti, da sempre l'espedito preferito da Mies per assicurare la multiformalità di uno spazio totale.



176. Fotomontaggio che mostra l'interno della Convention Hall con folla di persone (Proprietà Mies van der Rohe)

Proprio questo modo di ragionare ci porta ancora una volta a dedurre che qui lo spazio era il fine del suo lavoro, mentre la struttura ne costituiva il mezzo. Sicuramente i mezzi, in questo caso, erano spettacolari. Di tutti i progetti fatti da Mies fino all'età di sessantotto anni, e di tutti quelli che sarebbero seguiti nei quindici anni che ancora gli restavano, nessuno era così audace nel metodo e così vigoroso nell'espressione costruttiva quanto la Convention Hall. Vista dall'interno, la copertura che si librava nello spazio doveva evocare uno stupore reverenziale già di per sé, mentre il suo fluire verso le capriate e i pilastri portanti era ancora più avvincente. Dall'esterno, la struttura non era meno grandiosa e la sua identità con l'architettura veniva confermata. La capacità di Mies di produrre una grande opera d'arte servendosi di mezzi assolutamente razionali non era mai stata così evidente.

Nello stesso tempo, un uso così straordinario della struttura era il risultato di un'esperienza altrettanto straordinaria dello spazio, che non soltanto avrebbe soddisfatto molteplici funzioni al suo interno ma che—cosa non meno importante—avrebbe suscitato la sensazione che il mezzo materiale era stato dimensionato, definito e reso razionalmente controllabile ad una scala titanica. Sicuramente quest'edificio costituisce l'opera più grandiosa di Mies. Al suo confronto, il precedente progetto monumentale per la Reichsbank sembra quasi inerte, pedestre. L'ordine oggettivo che egli cercava di imprimere ai suoi edifici pubblici degli anni Trenta, per così dire, prende lo slancio nelle strutture a grandi luci degli anni Quaranta e Cinquanta: nella Convention Hall Mies lo perseguì più inflessibilmente che in qualsiasi altra opera. Non soltanto egli sostituì al rettangolo una forma universale semplificata, il quadrato, ma anche sottomise tutti gli elementi circostanti, non soltanto alcuni, al rigore della geometria assiale. Il riferimento alle asimmetrie tipiche di de Stijl ancora riconoscibile nei rapporti volumetrici fra l'860 e l'880, fra la terrazza e Casa Farnsworth, o ancora fra il patio e la Casa «50 per 50»: tutte queste irregolarità venivano eliminate nella Convention Hall. L'area del

venzione erano parti di un continuum, e l'una non era sempre, o necessariamente, distinguibile dall'altra.

Il progetto per l'Edificio Amministrativo Bacardi a Cuba richiamava in ogni particolare idee precedenti, eppure nella sua forma definitiva esso resta uno dei tipi edilizi di Mies più apertamente inventivo. La storia di questo edificio dimostra anche che egli sapeva adattarsi, cioè adattare il suo sistema, a condizioni specifiche, con la stessa facilità con cui era capace di trovare le ragioni per rifiutarle.

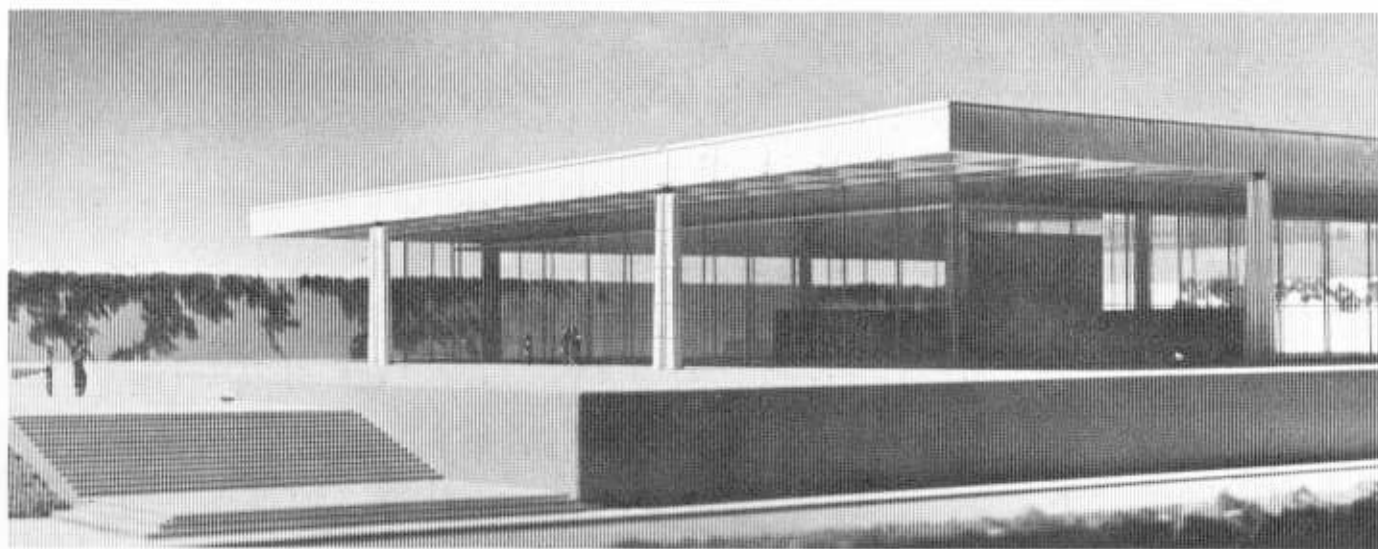
L'incarico fu assegnato a Mies nel 1957 dal presidente del Bacardi Rum, José M. Bosch, che era rimasto molto impressionato dalla Crown Hall, in una precedente visita all'IT. «Il mio ufficio ideale», scriveva Bosch a Mies, «è un ufficio dove non ci sono divisori, dove tutti, funzionari e impiegati, si vedono l'un l'altro»<sup>16</sup>. Mies non avrebbe potuto chiedere un'adesione più piena alle sue opinioni; quando lui e Summers giunsero all'Avana, nel loro viaggio alla volta di Santiago, egli aveva in mente di progettare un edificio per la Bacardi sul modello della Crown Hall.

Secondo una lettera che Summers scrisse al figlio, questa idea cominciò a vacillare la prima notte passata a Cuba, quando Mies osservò il grave deterioramento dovuto alla ruggine, che aveva subito la ringhiera in ferro del balcone dell'albergo all'Avana, «in questa meravigliosa aria marina, satura di sale». Il giorno seguente, messo di fronte a un'altra condizione climatica locale, l'accecante luce dei Caraibi, Mies si rese conto che lì non era affatto come Chicago, dove la luce e il calore del sole sono i benvenuti all'interno di un edificio per gran parte dell'anno<sup>17</sup>. La Crown Hall, con la sua profusione di vetro coronata da una copertura sospesa in acciaio, era chiaramente inaccettabile come punto di partenza.

Summers proseguiva riportando un'altra osservazione che Mies fece quando ritornò all'Avana, nello stesso albergo. Mentre si riposava nella corte a giardino, circondata su tre lati da una veranda sostenuta da colonne di legno, Mies notava che:

«il muro che racchiudeva la hall dell'albergo era... arretrato rispetto alle colonne di quattro metri e mezzo... Era una bella proporzione, un bello spazio, e riparava il muro dell'edificio. Mies si sporse in avanti sulla sedia, nel suo caratteristico modo, e disse: 'E se ribaltassimo quest'effetto? Facciamo una passerella sotto il tetto [dell'edificio Bacardi] all'esterno del vetro.' Con ciò mi chiese

201. *Plastico del progetto per l'Edificio per Uffici Bacardi, Santiago, Cuba 1957-58*





A. N. M. B. 1

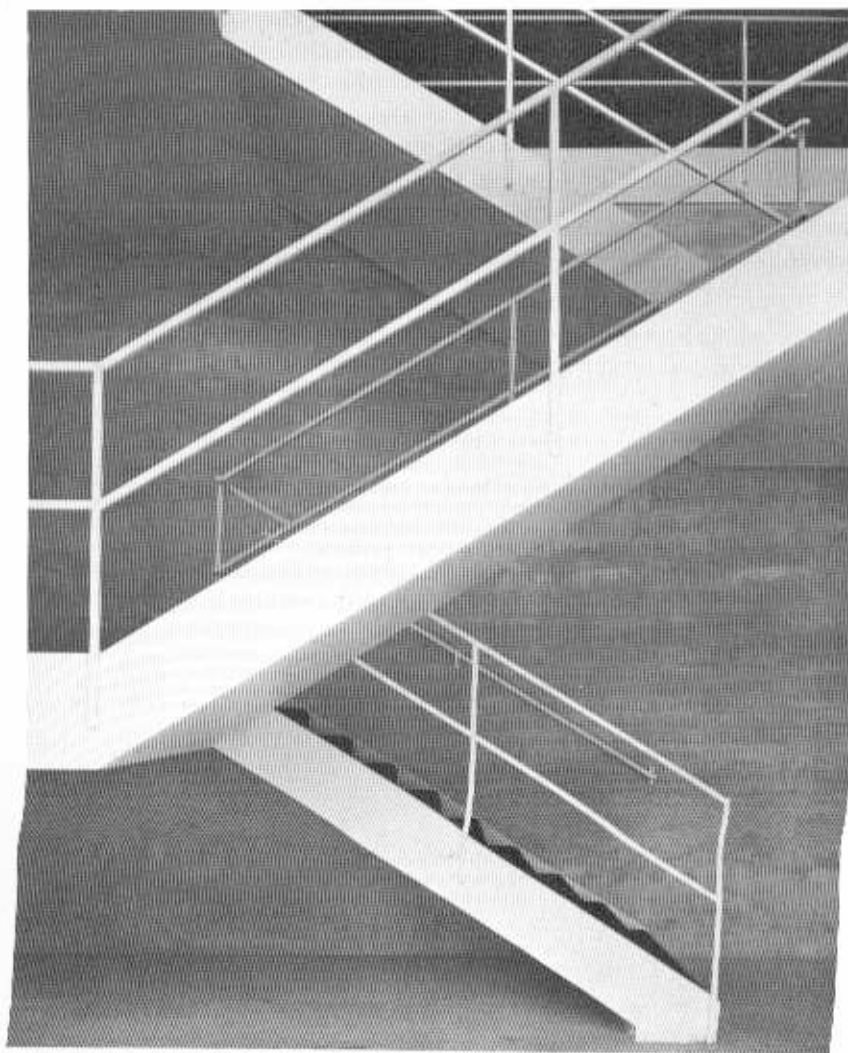
razionalità incontestabile, egli spingeva la razionalità al suo estremo irrazionale. Molto probabilmente, in nessun altro modo avrebbe potuto produrre uno spazio così audace e maestoso.

Questo è un modo diverso di riaffermare che prima di qualsiasi altra cosa Mies era un artista. Pubblicamente egli non associava se stesso all'arte in quanto tale, ma cercava invece di definire l'origine del suo comportamento professionale come una necessità più che come una scelta volontaria. «Esistono delle regole», diceva, «e se guardate alla storia, tutte le grandi epoche erano sicuramente in grado di fare qualsiasi cosa, ma si limitavano a un principio ben definito, che è il solo modo in cui si può fare un'architettura che abbia valore»<sup>31</sup>. Una simile affermazione fatta da una delle principali figure della moderna rivoluzione architettonica curiosamente non suona né moderna né rivoluzionaria, cosa che nel 1951 egli giunse ad ammettere: «Non sono un riformatore. Io non voglio cambiare il mondo. Voglio esprimerlo. Questo è ciò che voglio, non altro»<sup>32</sup>. Mies divenne così un creatore di sistemi in un'epoca che diffidava dei sistemi, e parte della sua genialità consisteva appunto nella sua capacità di conciliare due posizioni sostanzialmente opposte. Egli fece sì che le sue regole non sembrassero tanto una struttura autoritaria quanto un metodo di cercare e ritrovare una nobile verità perduta. Fu la sua volontà, il carattere rigoroso e definitivo di questa, che persuase il mondo architettonico degli anni Cinquanta che egli era un esponente della razionalità, non semplicemente un despota, e che di conseguenza non c'era bisogno, persino non si doveva, contraddirgli. Eppure, senza la perfezione delle sue pure capacità creative—la sua *arte*—persino la sua volontà, e il carisma che da questa irradiava, non sarebbero stati sufficienti ad ottenere la quasi universale acclamazione a cui egli pervenne. Al massimo della sua popolarità in America divenne un luogo comune riconoscere che l'architettura di Mies, in quanto logica e sistematica, era anche l'architettura che più si prestava ad essere insegnata. A dire il vero, non lo era affatto; anzi probabilmente era fra le architetture più difficili da insegnare. Le centinaia di progetti nati morti in stile miesiano, che hanno trasformato il paesaggio urbano americano negli anni Cinquanta e Sessanta, ne sono un'indicazione tangibile. È la forma maestosa conferita a quanto sembra irresistibilmente logico nella sua Convènt Hall, non la logica di per sé che ci costringe ad andare alla ricerca di giudizi positivi adeguati. E Mies, nonostante la meticolosità dei suoi obiettivi e l'uniformità dei suoi mezzi, ha creato un corpo di opere molto differenziato proprio sulla base di questi obiettivi e di questi mezzi. Egli ha dimostrato tutto questo nel suo progetto del 1951 per l'Arts Club di Chicago, l'unico interno di uso pubblico che ha realizzato in un edificio non suo. Qui ha ottenuto una piacevole integrazione fra l'arredo del club assortito, tradizionale, e i suoi spazi nitidi, elementari, aggiungendo un foyer dominato da una scala eccezionalmente bella. Così pure, nel produrre il suo grattacielo più formale e più rigorosamente simmetrico, egli ne mitigò la severa regolarità con una libertà delle masse che poteva essere concepita soltanto da un artista sufficientemente padrone del suo sistema da non essere schiavo delle sue «regole».

All'inizio degli anni Cinquanta, New York City era pressoché giunta al massimo del più grande boom edilizio dopo gli anni Venti. Due decenni di inattività provocati dalla Depressione e dalla guerra erano sfociati in una massiccia richiesta di uffici moderni, una pressione che non fece che aumentare nell'atmosfera di prosperità degli anni Cinquanta. Una giungla tropicale di grattacieli si estese su Manhattan, invadendo persino l'unica isola residenziale che era allora Park Avenue. La maggior parte di questi edifici erano realizzati o nella tradizionale forma a ziggurat tipica di New York o secondo varianti della forma a lastra resa popolare dalla reazione favorevole che accolse la Casa Lever di Skidmore, Owings e Merrill del 1952. Solo pochi edifici nuovi si avvicinavano alla precisione della Casa Lever che si ispirava a Mies. La maggioranza erano formule derivate e mercenarie, edificate più che altro in vista di un rapido profitto.

☞ Nel 1954 la Joseph E. Seagram and Sons Corporation annunciò l'intenzione di costruirsi un edificio per uffici, da realizzare entro il 1958 su un terreno in Park Avenue, per celebrare il centenario della fondazione della compagnia. L'eccezionalità dell'avvenimento spinse il presidente della Seagram, Samuel Bronfman, a ricercare un progetto che fosse di gran lunga più raffinato dell'ammasso di acciaio e vetro che stava già sorgendo su Park Avenue; alla fine assegnò l'incarico a Luckman e Pereira, uno studio della California, le cui capacità, per consenso generale, erano già state provate dal grande successo riportato, durante il periodo postbellico, nella produzione di edifici commerciali.

Essendo venuta a sapere dell'incarico a distanza, cioè a Parigi dove abitava, Phyllis Bronfman Lambert ne riportò un'impressione marcatamente pessimistica. Il fatto che fosse la figlia del capo dell'esecutivo della Seagram dava una certa forza ai suoi giudizi sulla questione, ma probabilmente questi sarebbero apparsi fondati su una limitata esperienza artistica. Ciò non di meno la Lambert si prese la briga di far ritorno a New York, dove protestò col padre per la sua scelta di «un edificio davvero molto mediocre». Nei fatti Bronfman fu scosso dalle argomentazioni della figlia che gli ricordava ostinatamente la sua dichiarata intenzione di erigere un edificio significativo e non semplicemente decente. Le fu allora affidato l'incarico di fare ulteriori ricerche per giungere alla scelta definitiva del progettista.



178. Scala dell'Arts Club di Chicago, 1948-51

La Lambert si assunse le sue responsabilità con la stessa serietà che attribuiva all'impegno della Seagram per quello che riguardava la qualità. Interpellò Philip Johnson, che allora si era reinserito in qualità di direttore del Dipartimento di Architettura presso il Museum of Modern Art. Con il suo aiuto e con quello dei consiglieri da lui raccomandati, fece uno studio dettagliato dell'opera dei più importanti architetti moderni del momento, compresi Gropius e Breuer, Harrison e Abramovitz, Howe e Lescaze, Eero Saarinen, Louis Kahn, Minoru Yamasaki, I.M. Pei, Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e Mies<sup>33</sup>. Sembra che gli ultimi tre avessero maggiormente colpito la sua attenzione; nel novembre del 1954 aveva fatto la sua scelta:

«Quella [di Wright] non è la teoria di cui c'è bisogno ora. L'America è un po' cresciuta ed [egli] ha espresso quello che era il paese quando le sue energie erano a briglia sciolta... Si resta affascinati dagli spazi [di Le Corbusier], dalle sue forme plastiche, ma non è forse probabile che la gente resti abbagliata da questi e si limiti alla sola apparenza? Mies ti costringe ad entrare. Devi andare più a fondo. Si potrebbe pensare che questa forza austera, questa brutta bellezza, sia terribilmente severa. Lo è, eppure in questo c'è ancora maggiore bellezza.

I giovani, la seconda generazione, adottano i termini di Mies oppure lo rifiutano. Essi parlano di nuove forme nell'articolazione dell'involucro, cioè della facciata, per ottenere un gioco di luci e di ombre. Ma Mies ha detto: «La forma non è il fine del nostro lavoro, è soltanto il risultato»<sup>34</sup>. NB

Mies sembrava dunque alla Lambert la figura chiave se non addirittura il candidato insostituibile per questo incarico. Nel novembre egli firmò il contratto con la Seagram e subito invitò ad associarsi con lui Kahn e Jacobs, un vecchio studio di New York. Inoltre chiese a Johnson di assisterlo nel lavoro. Quest'ultima scelta sembrò allora del tutto sensata, dal momento che nessun americano era stato tanto e così a lungo devoto a Mies, né si era sforzato con maggior efficacia di imporre Mies all'attenzione del mondo. Johnson era ormai un professionista affermato, un felice seguace di Mies. Ciò che Mies non poteva prevedere era che questo atteggiamento sarebbe cambiato prima che il lavoro al Seagram fosse terminato. Johnson si sarebbe mostrato restio a svolgere il ruolo di discepolo e avrebbe iniziato a rifiutarlo, fino a guastare in modo definitivo il suo rapporto col maestro. Ma fino a quel momento, l'autunno del 1954, egli era pronto ad accettare l'offerta di Mies, e così iniziò a lavorare su un progetto che poi divenne il più importante edificio alto del periodo successivo alla seconda guerra mondiale.

Il Seagram non avrebbe potuto raggiungere una tale posizione senza la generosità della Compagnia stessa, che non solo garantì a Mies un budget più che abbondante (il costo finale dell'edificio si calcolò ammontasse a 45 milioni di dollari), ma anche una libertà di decisioni di cui non godeva, in quel momento, nessun altro progettista di grattacieli. Mies rispose con la grande forza creativa che sempre metteva in atto quando un cliente lo trattava generosamente. In cambio egli diede alla Seagram un lavoro non improntato all'arbitrio, che costituiva invece una risposta profondamente, persino sorprendentemente inventiva ai problemi intrinseci all'edificio stesso e all'ambiente circostante.

Quest'ultima considerazione—l'inserimento dell'edificio nel contesto—merita un riconoscimento speciale, dal momento che Mies, come altri maestri dell'architettura moderna degli anni Venti, aveva fama di progettare oggetti architettonici come entità che si riferivano esclusivamente a se stesse ed erano quindi indipendenti dal contesto in cui si trovavano (e cioè presumibilmente ad esso superiori). Per alcuni dei suoi progetti, quali la Reichsbank e le prime proposte di grattacieli per Berlino, questa critica potrebbe essere giustificata, ma è decisamente smentita nel caso del Seagram Building.

Tanto per incominciare, c'era il luogo: Seagram aveva acquistato un terreno lungo il lato orientale di Park Avenue, fra la 52<sup>a</sup> e la 53<sup>a</sup> strada. I vecchi appartamenti Montana che stavano lì dal

1914 secondo il programma sarebbero stati abbattuti. Fin dall'inizio era sottinteso che Mies li avrebbe sostituiti con un edificio alto. Le leggi di zonizzazione di New York vietavano a qualsiasi costruzione di innalzarsi senza progressivi arretramenti a partire da una certa altezza—da qui la forma standard a ziggurat—inoltre la parte a torre di tali edifici non doveva occupare più del 25 per cento del lotto. Data la natura del lotto del Seagram, questo avrebbe significato una torre con una superficie lorda di soli 740 metri quadrati per piano—uno spazio non sufficientemente sfruttabile.

La compagnia decise allora di demolire alcuni altri piccoli edifici, che possedeva sulla 52<sup>a</sup> e 53<sup>a</sup> strada, a diretto contatto col terreno acquisito. Questa operazione offrì un'area maggiore a Mies, che stava allora dedicando la maggior parte del suo tempo allo studio della zona circostante. In dicembre la Lambert scriveva:

«Muoi dalla voglia di vedere che cosa Mies inventerà per questo edificio; egli ha un plastico in cartone di Park Avenue fra la 46<sup>a</sup> e la 57<sup>a</sup> strada con tutti gli edifici sull'Avenue, più alcuni che si trovano all'interno; inoltre ha un certo numero di torri applicabili a soluzioni diverse, che egli colloca nel posto vuoto del vecchio 375 [l'indirizzo di Park Avenue]. Questo plastico è posto in alto su un tavolo in modo che, stando Mies seduto, il suo occhio si trova proprio al livello della superficie del tavolo, che coincide con quello della strada, e per ore egli scruta la sua Park Avenue provando le diverse torri»<sup>35</sup>.

La dedizione di Mies nei confronti della semplicità della forma escludeva come modello per il suo edificio praticamente ogni applicazione dello ziggurat o «torta degli sposi». Scartava inoltre altre due concezioni: una torre quadrata e una lastra disposta, come Casa Lever, perpendicolarmente alla strada. Alla fine egli si decise per un'alta torre rettangolare con un rapporto dei lati di 3 a 5, da disporre parallelamente alla strada con il fronte lungo arretrato di 27 metri rispetto a Park Avenue, e con i fronti laterali arretrati di 9 metri rispetto alle strade trasversali.

Una simile concezione dava luogo a una massa semplificata a prezzo di perdere però sulla percentuale di superficie affittabile consentita dal regolamento edilizio. Questa era la prima testimonianza che la qualità architettonica aveva avuto la meglio sulla redditività, sebbene il Seagram avesse



179. Mies con Philip Johnson e Phyllis Byonfman Lambert, metà anni '50 (Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York)

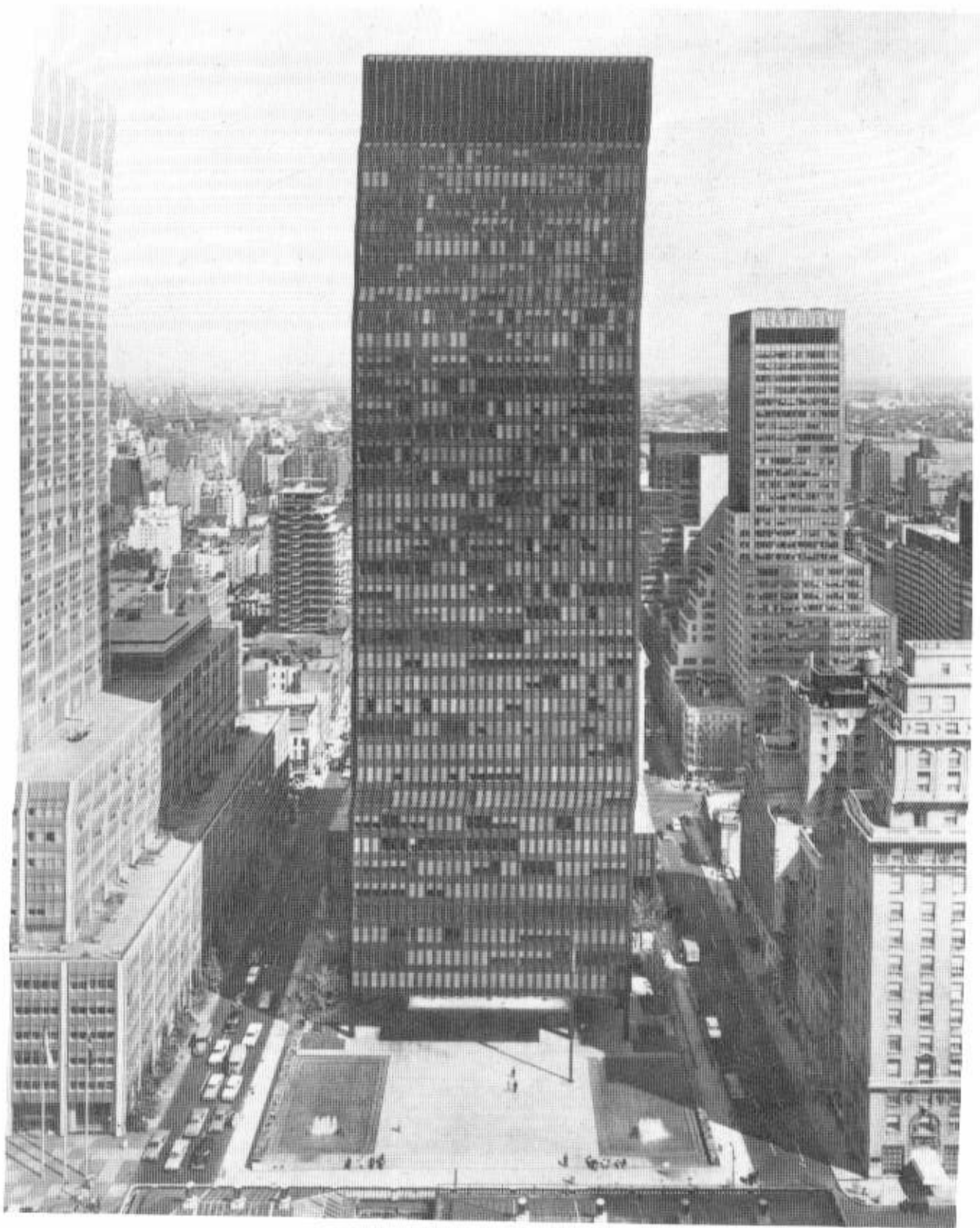
poi ottenuto un risarcimento fiscale per questa sua decisione. Ci si aspettava che l'edificio si vendesse bene sulla base dell'eleganza dei suoi spazi e dei materiali impiegati, per non parlare della perfezione complessiva e dell'eccezionalità del progetto: di conseguenza affitti più alti e successive rivalutazioni avrebbero fruttato un margine finale di profitto.

All'occhio del cittadino il risultato più immediato di questa strategia fu la creazione di una grande plaza di fronte all'edificio. Nel momento in cui fu progettato, non c'era uno spazio urbano equivalente in nessun punto della maglia di New York centro, con l'eccezione del Rockefeller Center. Mies si rese conto che la densità edilizia lungo Park Avenue ne rendeva quasi impossibile la vista degli edifici, a meno che non si attraversasse la strada. Una plaza offriva invece un piacevole momento di sollievo lungo una barriera tutta costruita, priva di ritmo, e nello stesso tempo amplificava l'impressione che l'edificio suscitava sul pedone. La Lambert così sintetizza la situazione: «Tu non sai che cosa ci sia lì e poi CI arrivi: una magnifica piazza e l'edificio che però non ti si para davanti al naso cosicché non lo puoi vedere»<sup>16</sup>.

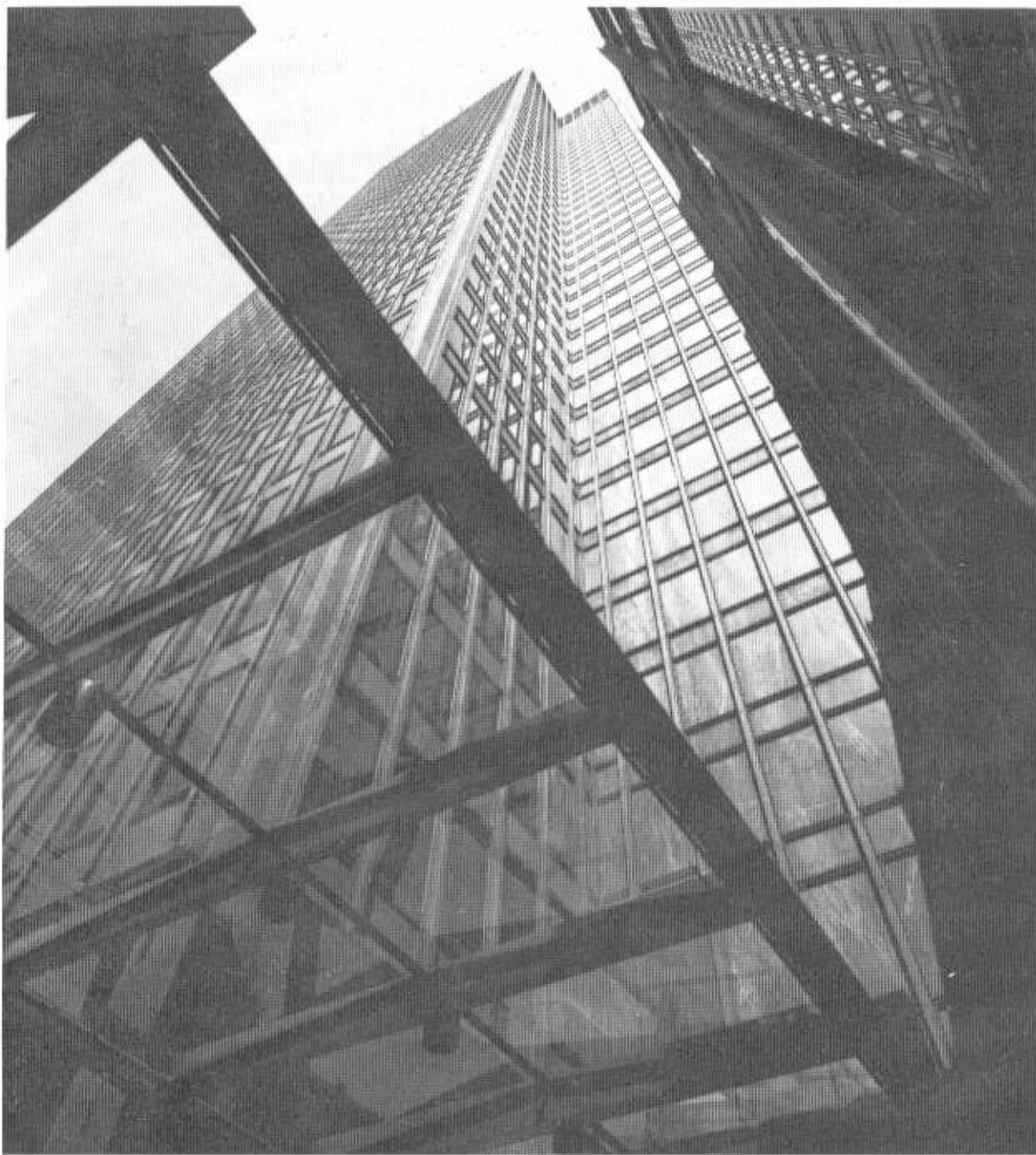
Altrettanto positivo era il modo in cui la piazza fluiva nell'ambiente circostante. Proprio dall'altra parte della strada rispetto al Seagram c'era un severo vecchio palazzo in stile neo-fiorentino, il Racquet and Tennis Club, costruito nel 1918 da McKim, Mead e White. Se, nell'aprire la piazza, Mies mitigava la mortificante pesantezza degli edifici commerciali circostanti, la sua composizione istituiva fra il Seagram e il Racquet Club un dialogo particolare che accentuava la qualità di entrambi. Il Racquet Club era solida muratura, il Seagram Building vetro. Il primo, alto quattro piani, era edificato a filo del marciapiede; il secondo, alto trentanove piani, era arretrato rispetto al fronte est della grande arteria di scorrimento. Le due costruzioni erano simmetriche e avevano in comune l'asse. Così, grazie alle analogie compositive e ai contrasti di massa, volume, altezza e disposizione spaziale, il rapporto fra le due immense forme produceva uno degli ambienti più emozionanti della City.

Una volta che l'osservatore volgeva le spalle alla strada e si trovava di fronte al Seagram Building stesso, notava un'ulteriore serrata armonia fra la torre e l'ambiente immediatamente circostante. Dato che la 52<sup>a</sup> e la 53<sup>a</sup> strada degradavano leggermente verso est, Mies sopraelevò la piazza su un basso podio al quale si giungeva da un accesso centrale con tre gradini. Il grande spiazzo di granito rosa, profondo 27,5 metri e largo 46, era libero da qualsivoglia intervento, se si escludono un'asta per bandiere—l'unica concessione all'asimmetria—e, alle due estremità, a destra e sinistra, due vasche simmetriche, il cui margine esterno era affiancato da una lunga banchina di marmo di Tinos, che insieme al podio creavano un sottile senso di isolamento dal traffico, anche se la vasta apertura univa la piazza alle masse edilizie circostanti.

La torre Seagram si innalzava al di là della piazza, un grande obelisco prismatico, la cui altezza di 156 metri era sottolineata non soltanto dall'audacia con la quale si slanciava dalla serena base orizzontale, ma anche da un curtain wall i cui accenti erano quasi, ma non del tutto, uniformemente verticali. Sei pilastri, a una distanza di 8,5 metri, si innalzavano dalla piastra in granito per 7,3 metri, per tutta l'altezza del pianterreno, dando poi luogo a un curtain wall posto davanti alla struttura, nello stile che Mies aveva applicato negli edifici ad appartamenti Esplanade e Commonwealth a Chicago. L'andamento orizzontale degli interpiani era dominato dal verticalismo dei montanti, ancor più accentuati dall'effetto tridimensionale, ormai consueto, delle travi saldate a doppio T. Gli interpiani e i pilastri portanti, quest'ultimi arretrati ma visibili, impedivano alla spinta verticale di diventare monotona, mentre il colore portava ad unità tutte le forze contrastanti in facciata. Mies usò un vetro grigio-rosato per il rivestimento, fasciando l'edificio con il più aristocratico dei metalli applicati all'edilizia, il bronzo. Così l'intero volume risplendeva della calda, tranquilla patina delle vecchie monete e, man mano che il tempo passava, esso diventava sempre più sicuro e solido nella sua nobiltà.



180. *Seagram Building, New York, 1954-58*



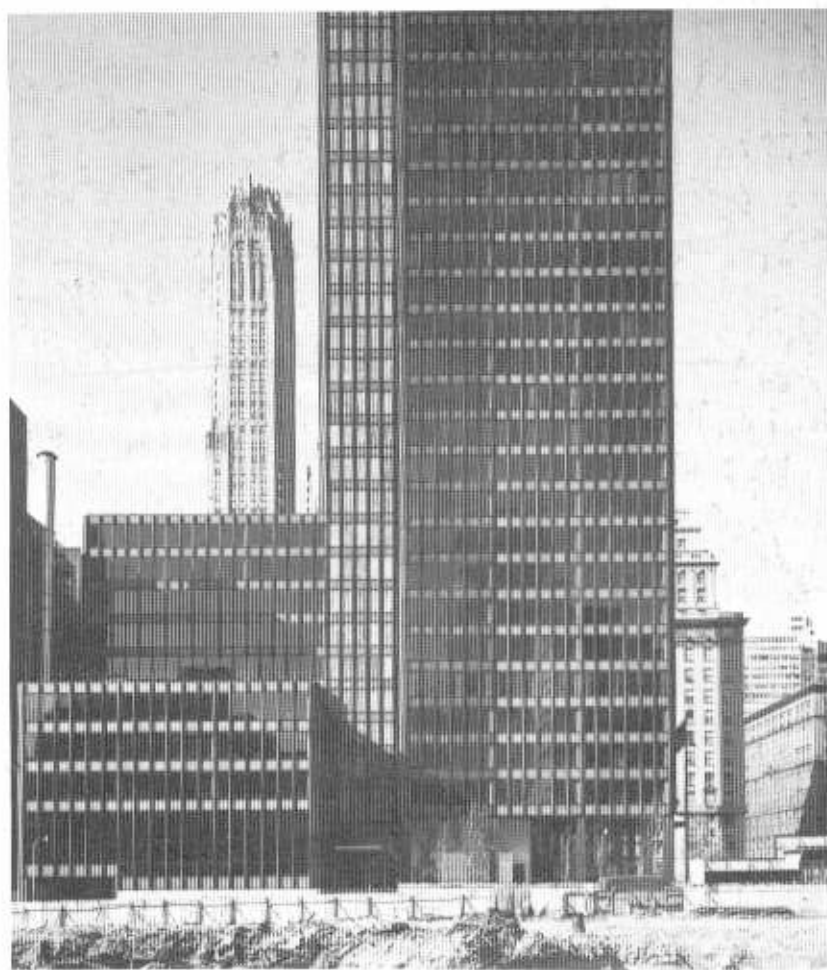
181. *Entrata al Seagram Building, con il passaggio coperto in primo piano (Esto Pbotographics, Inc.)*

Tutto questo doveva apparire ben visibile a chiunque si trovasse nella piazza, dove si sarebbe reso conto che qui Mies aveva infine fatto ritorno all'esempio della piazza che Schinkel aveva progettato quale approccio alla facciata dell'Altes Museum, altrettanto cordiale, serena e regolare. Tuttavia, muovendosi da destra a sinistra, chi osservava il Seagram avrebbe notato, al di là di un boschetto di alberi di ginko che fiancheggiavano i lati corti della torre, uno straordinario prolungamento sul retro. Mies aveva attaccato alla torre una «spina dorsale», della profondità di una campata, che si innalzava per tutti i trentanove piani, mentre aggiungeva sulla facciata di questa una specie di «crinolina» della profondità di tre campate e dell'altezza di dieci piani, a sua volta affiancata da due

ali, sempre della profondità di tre luci e dell'altezza di quattro piani. Tra le due ali e la torre, uno spazio della profondità della spina era adibito ad ingresso secondario. L'effetto esterno di questa aggiunta ad est era notevole, non solo perché coniugava l'assialità, tipica del periodo americano, di Mies con una composizione libera delle masse, che ricordava la forma costruttivista da lui adottata negli anni Venti; ma anche perché, per motivi pratici, egli aggiunse una certa metratura senza sacrificare l'integrità della torre o sfidare il regolamento edilizio. Di conseguenza, la perdita di spazio destinato a uffici, sebbene non completamente compensata, fu non di meno notevolmente ridotta. Mies aveva così prodotto un tipico edificio newyorkese suddiviso in comparti, che tuttavia non assomigliava a nessun altro, fuorché a se stesso.

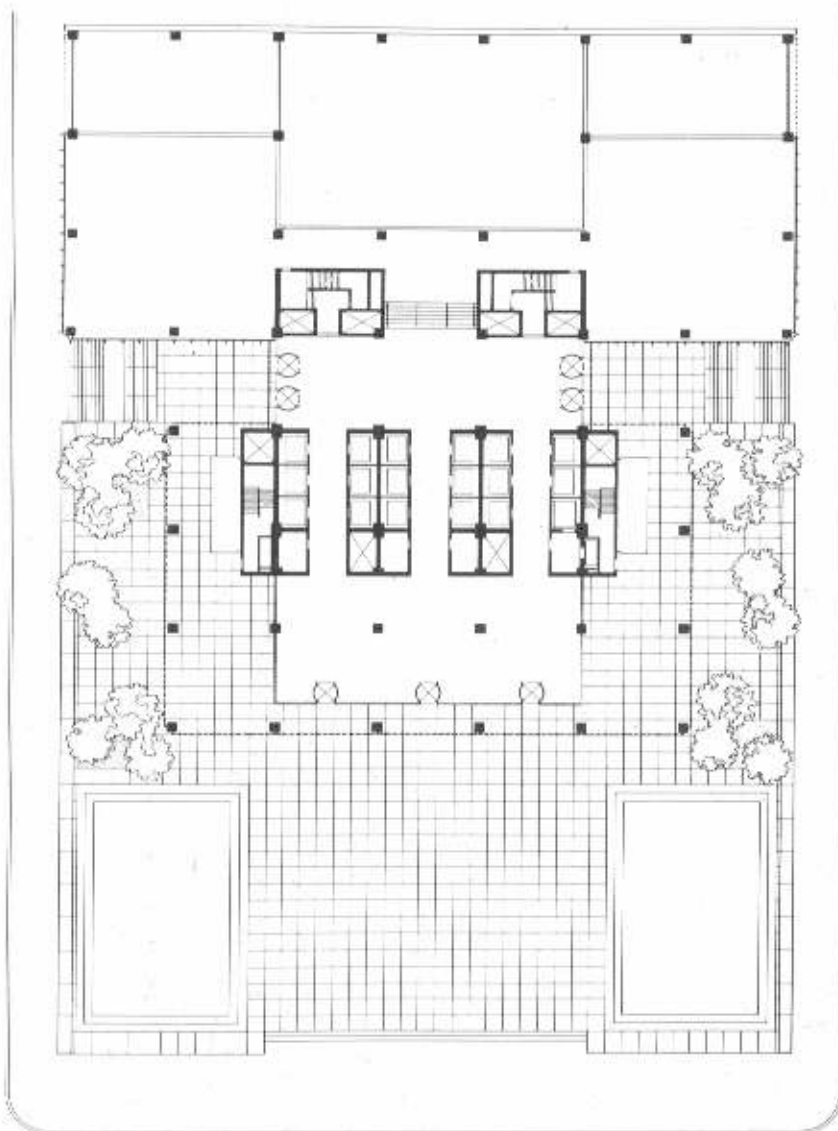
Un'ulteriore qualità derivava dalla composizione delle masse sul retro. Al fine di sottolineare l'immagine di un edificio di lusso, il programma funzionale del Seagram aveva richiesto un vasto spazio pubblico al pianterreno. La soluzione di Mies dava spazio a un locale in ognuna delle due ali opposte: un bar a sud e un ristorante a nord. Aumentando lo spessore delle travi maestre di collegamento che attraversavano le ali ed eliminando un pilastro in entrambi i locali, egli ricavò due spazi le cui dimensioni monumentali (16,80 per 16,80 per 7,3 metri) non si sarebbero potute ottenere all'interno della griglia di base di un edificio standard per uffici.

Ma questo non fu l'unico modo atipico di trattare lo spazio presente nel Seagram. Mentre l'ingresso all'edificio era convenzionale nel senso miesiano del termine, in un altro senso non lo era affatto, e il passaggio a cui questo conduceva lo era ancora meno. Mies sistemò il foyer, in modo



182. Seagram Building, con espansione a est (Esto Photographics, Inc.)





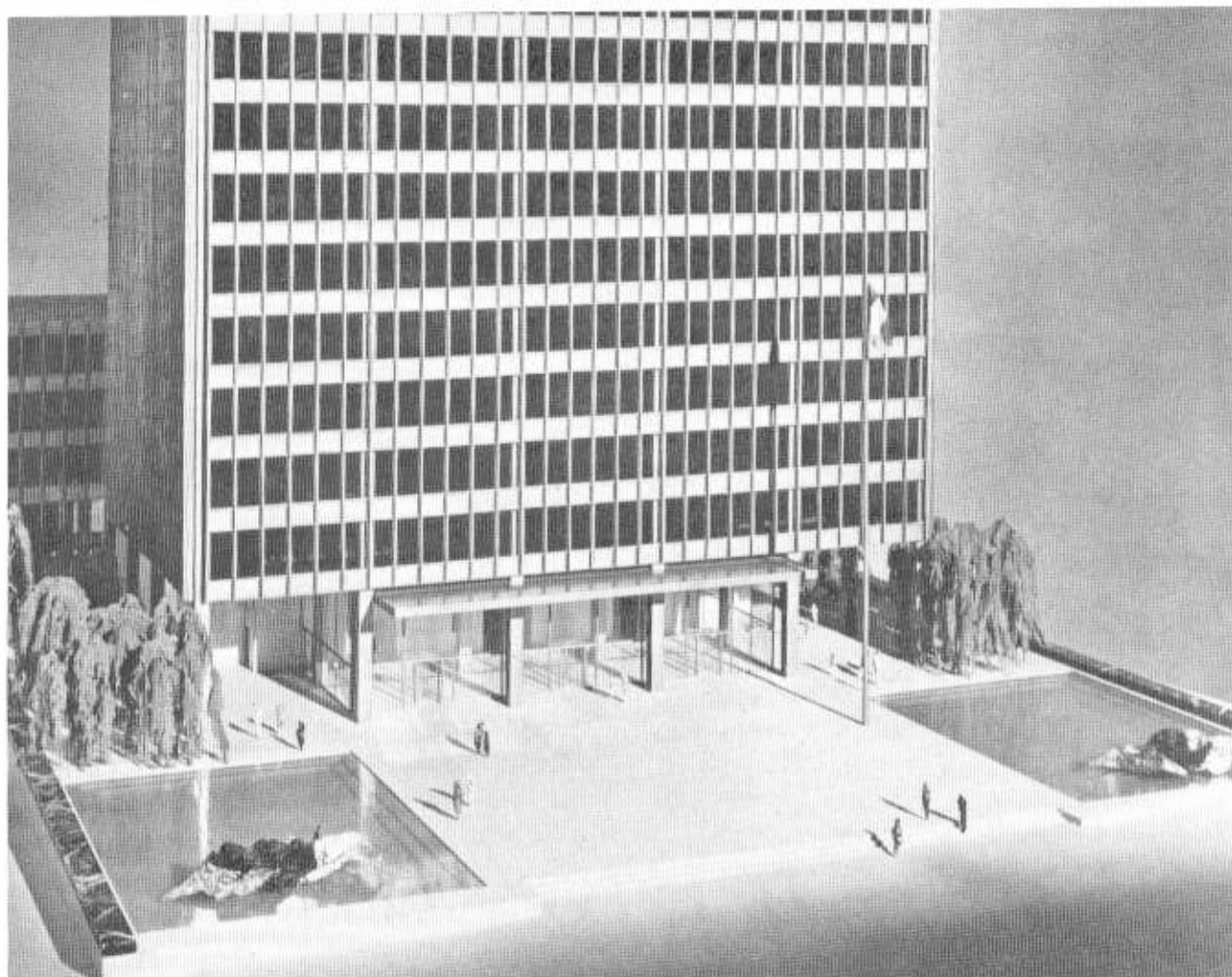
183. *Pianta del Seagram Building*

caratteristico, al pianterreno, cosicché il visitatore, superato uno dei tre portali, era separato dall'esterno soltanto dal vetro. Così lo spazio della piazza fluiva implicitamente nello spazio dell'edificio. Nello stesso tempo, la perfetta assialità della pianta, sottolineata dalla tettoia d'ingresso sospesa al centro, conferiva una solennità psicologica all'atto di entrare, come se si trattasse di un edificio classico. Quest'impressione era rafforzata da quattro monumentali piattaforme per gli ascensori, disposti ad intervalli regolari e parallelamente all'asse che conduceva, fra il secondo e il terzo di essi, alla scala sul retro della torre. Questa scala portava a un pianerottolo dal quale due passaggi ribassati sfociavano inaspettatamente nell'immensità degli spazi destinati al bar e al ristorante rispettivamente rivolti a sud e a nord. Il rivestimento delle pareti del foyer era in travertino, i soffitti presentavano dei mosaici in vetro grigio, mentre i pavimenti erano in granito.

La torre del Seagram insieme alla piazza fu l'edificio più classico che Mies realizzò in America, e in effetti i suoi schemi distributivi erano molto vicini allo stile Beaux-Arts. La stessa Convention Hall, con il suo impianto simmetrico più semplice e chiaro, era più apertamente moderna nella sua forte schiettezza strutturale. Nel Seagram Mies sembra ammettere qualsiasi concessione che garantisca la purezza della sua torre e la qualità classica, senza tempo, che essa evoca. Gene Summers,

suo assistente capo al Seagram, riferisce che l'esigenza di dotare gli ascensori di un'area sufficiente a servire trentanove piani lo indusse a interrompere la maglia reticolare nel foyer e a spostare le piattaforme di arrivo degli ascensori avanzandoli di mezza campata<sup>37</sup>. Philip Johnson si stupì—data la fama della coerenza e della chiarezza di Mies—sia della decisione di inspessire che di nascondere le travi di collegamento nelle ali<sup>38</sup>. Di più, al fine di rafforzare l'alto e sottile profilo dell'edificio contro la forza del vento, furono introdotti muri di taglio sui fronti nord e sud della spina. Questi due elementi, sebbene realizzati in calcestruzzo, erano rivestiti in marmo di Tinos e poi ricoperti, ancora una volta con un'operazione di cosmesi, da un reticolo di montanti e di marcapiano che imitavano il trattamento degli altri muri. Questi accorgimenti non erano affatto coerenti con la conclamata dedizione di Mies alla logica e alla chiarezza, mentre in alcuni particolari egli mise in atto tutta la cura per cui era famoso: Johnson ricorda l'infinita precisione con cui Mies disegnò il bordo dell'ala delle travi a doppio T in modo che il profilo dell'ala stessa non apparisse inconsistente. Non c'è dubbio che Mies dedicò un maggiore sforzo personale al Seagram che a qualsiasi altro edificio della sua carriera americana. Non solo prese uno studio a New York insieme a Johnson, ma anche fissò qui la sua residenza in una suite al Barclay Hotel. Ciononostante, il lavoro svolto in entrambe le sedi si riduceva spesso, e in modo tipico, a infinite ore di incrollabile meditazione.

184. *Plastico del Seagram Building con scultura di Mies (Foto Museum of Modern Art, New York)*



In breve, Mies al Seagram fu rigorosamente e sovranamente se stesso, dimostrandosi capace in alcune occasioni di seguire i propri principi con una fedeltà mistica, in altre di sperimentare idee abbastanza estranee all'immagine che il mondo aveva di lui. Fra queste ultime vanno segnalati due plastici in lamine d'argento che progettò nel tentativo di trovare una soluzione all'idea, alla fine abbandonata, di una scultura da collocare nella piazza. Questi schizzi erano provvisori: infatti Mies non aveva alcuna seria intenzione di portarli a compimento. Tuttavia la loro forte somiglianza con lo stile scabro, organico e scultoreo dell'espressionismo astratto, dominante negli anni Cinquanta, conferì loro un posto nel suo repertorio personale, almeno altrettanto strano quanto le sedie concoidali che ancora una volta dimostravano che, fra tutti i miesiani, egli era il meno condizionato dal suo stesso stile.

Persino il suo orgoglio—almeno per un certo periodo—si trovò in conflitto con la dedizione dimostrata proprio a quel progetto per il quale aveva speso il meglio delle sue energie creative. I lavori erano ormai cominciati al Seagram Building quando Mies ricevette una lettera dal New York Department of Education, che gli rammentava che non aveva il permesso di esercitare la professione di architetto nello stato di New York, e che questa non gli sarebbe stata rilasciata senza aver superato un esame, dopo aver dimostrato di possedere un diploma di scuola media superiore.

Udito ciò, Mies interruppe tutto quello che stava facendo e montò silenziosamente su tutte le furie. Secondo Summers, non perse tempo: abbandonò immediatamente il suo appartamento al Barclay e l'ufficio che spartiva con Johnson. Passarono alcune settimane durante le quali ci furono scarsi contatti fra lui e Johnson, a cui semplicemente aveva dato istruzioni di restare al lavoro<sup>39</sup>. Egli rimase indifferente a tutti gli sforzi di intercedere in suo favore da parte di persone influenti. Nel frattempo Summers aveva scritto alla scuola arcivescovile di Aquisgrana, che gli inviò i documenti di Mies. Questo semplice passo si dimostrò sufficiente perché il New York Board of Registration rinunciasse all'esame e rilasciasse la licenza a Mies, il quale non si sarebbe accontentato di niente di meno o di diverso.

Se allora, all'età di settant'anni, egli era abbastanza carico di anni e di allori da potersi abbandonare all'orgoglio, lo stesso poteva fare, e per le stesse ragioni, con i suoi impulsi, specialmente nei rapporti personali. Ad esempio, fu molto più paziente con il cliente Bronfman di quanto non fosse attento ai sentimenti di Johnson, suo socio. Quando Bronfman, studiando il plastico del Seagram Building, chiese irritato perché «i pilastri erano a vista», Mies lo invitò cortesemente a sporgersi in modo da poter vedere «quanto è bello guardare le colonne attraverso l'atrio illuminato»<sup>40</sup>. Mies fece anche un viaggio apposito fino alla casa di Bronfman a Tarrytown, dove si dichiarò contrario, sempre in modo estremamente gentile, secondo la Lambert, alla proposta di ampliare l'edificio verso la piazza per dare spazio a una banca locale<sup>41</sup>.

Johnson veniva trattato con minor deferenza. Durante il periodo del Seagram egli stava già iniziando, nei suoi incarichi individuali, ad abbandonare il credo strutturale di Mies a favore di un neoclassicismo levigato e scultoreo, aerodinamico. Mies disprezzava questo stile, sebbene fosse ancor più offeso da quanto percepiva come un atto di defezione.

Una sera Johnson invitò Mies nella sua casa nel Connecticut: qui i due uomini trascorsero molte ore annaffiate di alcol nella famosa casa di vetro che il più giovane dei due aveva progettato e costruito per se stesso nel 1949<sup>42</sup>. Terminata prima di Casa Farnsworth ma chiaramente ad essa debitrice nella concezione, Casa Johnson era una scatola rettangolare trasparente che conteneva un unico locale. A differenza di Casa Farnsworth, questa era simmetrica e compatta, con i pilastri portanti posti agli angoli e le entrate al centro dei quattro lati. Essa poggiava su una bassa piattaforma ricoperta di mattoni e collegata al terreno. Lo spazio all'interno era definito in modo asimmetrico da divisori non portanti e da un nucleo cilindrico che conteneva la stanza da bagno, una disposizio-

ne che Johnson diceva ispirata a un quadro di Kazimir Malevich<sup>43</sup>. Mies disprezzava la casa non semplicemente perché era un'imitazione, ma anche perché la considerava poco studiata nei dettagli<sup>44</sup>.

Si fece tardi e l'atmosfera era satura di alcol: la conversazione si spostò su Berlage. Johnson disse che non riusciva a spiegarsi che cosa potesse piacere a Mies della Borsa Valori di Amsterdam. Ancor meno egli riusciva a vederci Mies. Al che Mies ebbe un accesso di collera e, senza degnare Johnson di risposta, si alzò per andarsene. «Non aveva senso!» Johnson più tardi ricordava. «Ovviamente milioni di cose stavano bollendo nella sua testa offuscata dall'alcol, ma non ritornò mai più in casa mia»<sup>45</sup>. Mies fu ospitato per la notte in casa di un amico nei dintorni.

L'incrinatura non fu mai sanata. Dirk Lohan, nella sua intervista del 1968 a Chicago, chiese a Mies che cosa aveva pensato di Johnson al momento della loro conoscenza all'inizio degli anni Trenta, quando i due si incontrarono per la prima volta.

LOHAN: «Era uno storico dell'arte o un architetto?»

MIES: «Né l'una cosa né l'altra. Nient'affatto. Egli aveva soltanto studiato a Harvard e più tardi riuscì ad instaurare dei rapporti con il Museum of Modern Art. Così, di tanto in tanto, si sarebbe fatto chiamare uno storico, quando voleva attirar l'attenzione su un punto».

Poco dopo, Lohan chiese di nuovo: «Perché ha studiato con Gropius, e non qui a Chicago?»

185. Philip Johnson, *Casa di Vetro*, New Canaan, Connecticut, 1949



Con voce carica di sarcasmo, come se stesse ricordando una serie di ingiustizie passate, Mies rispose: «Harvard è una scuola molto speciale, non è vero, dove va solo la bella gente? (È appena scesa in sciopero, non è vero, la bella gente!) [Mies si riferiva alla rivolta studentesca della fine degli anni Sessanta.] Bene, lui [Johnson] era già da prima un semplice studente a Harvard. Gropius, dopo tutto, non era poi *così* male da indurre Philip ad abbandonare la sua alma mater!»<sup>46</sup>

LOHAN: «Volevo solo dire che era stato con te così spesso a Berlino».

MIES: «Passava di qui [Chicago] di tanto in tanto. Ficcava il naso in tutti i particolari per copiarli. Gli errori da lui compiuti nei dettagli derivavano dal fatto che non li aveva elaborati approfonditamente ma li aveva solo fiutati»<sup>47</sup>.

In sintesi, il giudizio definitivo di Mies sul suo ex socio era severo ed eccessivo, né Mies era il tipo d'uomo che mai l'avrebbe modificato. Nei fatti, la qualità del contributo di Johnson al Seagram Building era pari al ruolo in esso giocato. Fu infatti responsabile di molti dei migliori arredi interni, in modo particolare del bar e del ristorante Four Seasons, entrambi i quali contenevano mobili di Mies. Il *decor* del ristorante, comprese le eleganti cortine metalliche di Marie Nichols e la vasca centrale inserita da Johnson, costituivano un magistrale completamento di uno spazio grandioso. Inoltre Johnson progettò gli ascensori e le tettoie vetrate, che portavano alle entrate laterali. Egli procurò la scultura di Richard Lippold per il bar e l'arazzo di Picasso per l'atrio d'accesso al ristorante e al bar. Se la presenza di un uomo del talento di Johnson come assistente al Seagram risultò positiva per l'architettura di Mies, non meno positivo per la carriera di Johnson fu il suo allontanarsi dall'ombra del maestro, al momento in cui lo fece.

## Inno finale 1958-1969

Nel 1958 l'artrite, che evidentemente era una conseguenza del vecchio incidente sciistico di Mies, lo aveva colpito al punto che non poté assistere alle cerimonie per l'inaugurazione del Seagram Building. Negli ultimi dieci anni della sua vita fu costretto ad usare una sedia a rotelle, e soltanto con grandissimo sforzo era in grado di tenersi in piedi sulle stampelle e di muoversi, penosamente e pesantemente. Tuttavia proprio durante quegli anni la sua condizione economica migliorava man mano che si deteriorava il suo stato fisico. Il Seagram lo rese, per la prima volta nella sua vita, un uomo agiato grazie alla sua architettura, e non alla ricchezza di qualcun altro. Persino quando stava lavorando al grande grattacielo, il suo ufficio era pieno di decine di altri incarichi, per cui dovette rifiutarne molti.

Il modo di lavorare in studio rifletteva questi cambiamenti. Mies non si trovò mai a proprio agio con un gruppo di lavoro numeroso, ma dalla metà alla fine degli anni Cinquanta la sua collaborazione con Greenwald riscosse tale successo che non c'era altra alternativa che aumentare le dimensioni del suo atelier e il numero degli assistenti. Dopo essersi trasferito nel 1952 in un *loft* al 230 di E. Ohio Street, egli rilevò un intero piano della stessa costruzione nel 1959. Il suo staff si accrebbe fino a raggiungere le trentacinque persone. Egli si fece un punto d'onore di assumere diplomati all'IIT, e si preoccupò che tutto il progetto di ogni singolo lavoro fosse fatto da lui in persona o dalla sua gente. L'associazione con architetti esterni fu presa in considerazione soltanto per il disegno o l'assistenza tecnica. Mies faceva uno straordinario assegnamento sull'uso di plastici nel processo di progettazione, una pratica che non solo lo distingueva dalla maggior parte degli altri architetti americani del tempo, ma che rispecchiava anche la sua esperienza giovanile condotta su edifici reali nei cantieri di Aquisgrana—ben distinta dalla concezione formale dei Beaux-Arts che emergeva da ipotesi fatte al tavolo da disegno. Joseph Fujikawa, che faceva parte del suo staff originale del periodo postbellico, fu posto alla direzione dei progetti di Greenwald dopo il completamento dell'860-880 Lake Shore Drive Apartments. Già alla fine degli anni Quaranta, Edward Duckett, il direttore del laboratorio dei plastici, aveva cominciato a costruire i mobili del periodo weimariano di Mies in acciaio inossidabile, facilitandone così la produzione in serie di alto livello qualitativo in America, dapprima da parte di Gerry Griffith di Chicago, poi della società Knoll della Pennsylvania. William Dunlap, che lasciò lo studio di Mies per unirsi a Skidmore, Owings e Merrill, lavorò con successo per fare di questa società lo studio più potente e più influenzato da Mies negli Stati

Uniti. George Danforth e Daniel Brenner divennero colleghi di Mies all'IIT e, con Deever Rockwell, aprirono il loro studio a Chicago nel 1961. Due dei primi studenti di Mies, Jacques Brownson, che aveva lavorato all'860-880, e Myron Goldsmith, che aveva dato un contributo centrale a Casa Farnsworth e alla Casa «50 per 50», insegnarono anch'essi all'IIT, persino dopo aver lasciato l'ufficio di Mies all'inizio degli anni Cinquanta, per poi acquisire una meritata fama internazionale come architetti. Tutti e due, nei fatti, furono figure chiave nell'affermarsi e nel diffondersi dell'architettura miesiana, che divenne nota negli anni Sessanta come la Seconda Scuola di Chicago (mentre la prima si riferiva agli edifici commerciali rivoluzionari della generazione di Louis Sullivan, Daniel Burnham e John Root degli anni Ottanta e Novanta): Goldsmith presso Skidmore, Owings e Merrill, Brownson presso i C.F. Murphy Associates.

Durante gli anni Cinquanta Mies faceva grande affidamento su numerose persone che non erano formalmente assunte nel suo ufficio, compresi l'ingegnere strutturista Frank Kornacker e il professore dell'IIT Alfred Caldwell, un preparato architetto del paesaggio. Hilberseimer rimase il suo più stretto alleato all'IIT, il suo consulente in tutte le questioni accademiche e professionali, in modo particolare quelle relative agli studi di pianificazione urbana.

Nel frattempo Gene Summers emergeva, nei tardi anni Cinquanta, come il più fidato luogotenente di Mies nell'attività dello studio. In parte questa promozione rifletteva un eccezionale talento progettuale: come Brownson e Goldsmith, Summers diede più tardi, con numerose e importanti opere, il suo contributo alla Seconda Scuola di Chicago, quando lavorava per i C.F. Murphy Associates. Tuttavia, prima di lasciare Mies, egli impose all'ufficio una rigorosa disciplina amministrativa, un aspetto di cui Mies non si era mai preoccupato, essendo fin troppo il *Künstler* europeo, e che non era sembrato necessario nei tempi andati, quando il gruppo era di dimensioni ridotte, quindi più maneggevole, e i modi donchisotteschi di Felix Bonnet erano adeguati al volume degli affari.

Anche prima del completamento del Seagram, Mies ridusse il suo impegno personale negli altri progetti per edifici alti che uscivano dal suo studio; dopo tutto, era stata trovata una forma universalmente applicabile a tali edifici e, fedele alla sua convinzione che nuove architetture non vengono inventate tutte le settimane, egli acconsentì a lasciare sempre più gli incarichi di Greenwald a Fujikawa. La morte di Greenwald ebbe in ogni caso l'effetto di rallentare il lavoro sui progetti da questo sponsorizzati. Verso la fine degli anni Cinquanta e all'inizio del '60, le energie di Mies cedevano all'età avanzata e all'infermità; di conseguenza, egli si concentrava sugli incarichi più complessi, primi fra tutti il progetto di residenza a Lafayette Park, Detroit, e i padiglioni per il Museum of Fine Arts a Houston, la Compagnia Bacardi a Cuba e la Galleria Nazionale di Berlino. Molto spesso Summers era il suo braccio destro in questi lavori, un ruolo che non fece che aumentare l'autorità del giovane texano all'interno dell'ufficio. Egli lo esercitava con una volontà e un'efficienza ferrea, priva di sentimentalismi, che conferirono una notevole stabilità agli affari dell'ufficio, anche se non sempre gli guadagnarono l'affetto di quanti vi lavoravano<sup>1</sup>. Man mano che aumentavano gli affari, la sua generazione, che comprendeva Y.C. Wong, Ogden Hannaford, Arthur Takeuchi, Louis Rocah e David Haid, tutti assunti da Mies fra il 1950 e il 1953, fu l'ultimo gruppo di alunni dell'IIT ad occupare posizioni di responsabilità nell'atelier del maestro<sup>2</sup>.

Di fatto Mies diede ufficialmente le dimissioni dall'IIT nel 1958, all'età di settantadue anni, sebbene alcuni funzionari amministrativi della scuola abbiano sostenuto informalmente che egli smise di insegnare, a tutti gli effetti, un po' prima. Certamente l'aumento dell'attività professionale di Mies durante gli anni Cinquanta, insieme alla sua crescente estensione geografica e alla rapida diffusione della sua fama a livello mondiale, lo avevano sviato dai suoi doveri accademici nel campus della South Side. Nel tempo intercorso fra i suoi Promontory Apartments del 1949, il primo edificio realizzato a Chicago oltre all'IIT, e l'inaugurazione del Seagram nel 1958, lo studio di Mies si

trovò impegnato in più di un centinaio di incarichi progettuali in tre continenti. Fra questi, c'erano gran parte dei ventidue edifici che egli realizzò complessivamente per l'ITT, alcuni dei quali, e fra questi la Cappella del 1952 e la Mensa del 1953, come anche la Crown Hall, sono da annoverare fra i suoi contributi più significativi al piano generale, a cui iniziò a lavorare nel 1939.

Ciò non di meno, l'amministrazione dell'ITT si irritò in quanto, a parer suo, Mies stava distogliendo la sua attenzione dal completamento del piano. Quale che fosse il merito della questione, non c'è dubbio che il successore di Henry Heald, il rettore John Rettaliata, apprezzava meno di Heald la presenza di un architetto di fama internazionale nel suo corpo docente, e dimostrava ancor meno pazienza nei confronti delle sue abitudini di lavoro non convenzionali. Nel 1958, subito dopo le dimissioni di Mies, l'ITT lo esonerò dall'incarico del campus, che venne invece attribuito a Skidmore, Owings e Merrill, proprio lo studio che più aveva approfittato degli esempi che Mies aveva offerto alla cultura architettonica americana.

Dato il lento declino delle sue forze, che doveva ora dosare con attenzione per riuscire a terminare molti altri preziosi incarichi, sorge la questione se Mies avrebbe realmente aggiunto qualcosa di importante e di significativo al campus, se ne avesse mantenuto il controllo. Malgrado queste considerazioni, è certo che egli si sentì respinto e mortificato dall'amministrazione, perché aveva preso una decisione che egli pensava di dover prendere lui di persona, ancor più per il fatto che Rettaliata non aveva nemmeno preso parte alla concezione iniziale del campus.

Una reazione indignata alla sostituzione di Mies con Skidmore fu espressa da tutti i professionisti americani; e del resto lo studio Skidmore stesso non si trovò a suo agio con questa eredità. Gordon Bunshaft, il progettista della Lever House, scrisse a Mies da New York, offrendogli la direzione dell'incarico di Skidmore all'ITT. «Ripensando al problema dell'ITT nel suo complesso», Mies rispose a Bunshaft, «penso che sarebbe un errore accettare la sua proposta amichevole. Il campus è un'idea che deve essere portata a termine così come è stata progettata. Se ciò non avverrà, io ne devo accettare la sua mutilazione»<sup>3</sup>.

Il fatalismo di Mies metteva Rettaliata in condizione di fare di testa propria. Dunlap, che rappresentava Skidmore, Owings e Merrill, organizzò successivamente un pranzo al Chicago Athletic Club nel tentativo di fare onore a Mies, per così dire, retrospettivamente. Ma il suo sforzo fu ricompensato da un alterco iniziato da Hilberseimer, il quale, sospettando che l'avvenimento fosse



186. Cappella, IIT, 1949-52  
(Hedrich-Blessing)



solo un atto di pietosa ipocrisia, a un certo punto accusò gli architetti recentemente designati proprio di questo e sbottò improvvisamente: «Il fatto è che Mies è un signore, mentre tu, e tu, non lo siete!»<sup>4</sup>

La serata finì con una nota amara. Caldwell prontamente rassegnò le sue dimissioni, ma egli era un uomo impulsivo e aveva la fama di rinunciare al suo lavoro alla minima provocazione, per poi riprenderselo. Il suo gesto non portò a nulla: la decisione dell'IIT rimase immutata, mentre Skidmore era ormai al lavoro su alcuni nuovi edifici del campus.

Così ebbe fine la carriera di Mies all'IIT, sebbene resti da aggiungere un duplice poscritto. I primi edifici di Skidmore ad essere realizzati dopo che fu conferito al suo studio l'incarico del campus si basavano palesemente sul modello della Crown Hall ed erano altrettanto palesemente goffi nel loro fraintendimento di questo edificio. Due grandi padiglioni, la Grover Hermann Hall e la Biblioteca John Crerar, erano dominati da travi di copertura ad anima piena che li attraversavano secondo il lato corto, ma questo sistema di copertura mancava evidentemente di integrazione con i pilastri che lo sostenevano.

Non meno degni di riflessione, a fatti avvenuti, erano il rispetto e l'affetto che i docenti di Mies gli mostrarono, quando perse l'incarico all'IIT. Questi due atteggiamenti richiedono una differenziazione. La maggior parte degli architetti di grande talento ha avuto le sue legioni di seguaci fanatici, la cui ammirazione troppo spesso si cristallizzava in un dogma dal quale questi stessi geni rifuggivano sentendosi più liberi. Così avvenne con Mies e i suoi devoti ammiratori, non soltanto al Bauhaus ma all'IIT, e si dovrebbe ricordare che egli, nel suo particolare modo tranquillamente narcisistico, lo permise.

Ma la sua forma di narcisismo, come la sua architettura, era così controllata in pubblico che a quanti gli stavano attorno appariva non come una forma di egocentrismo ma come la modestia di chi ricerca la verità impersonale e si distingue soltanto per averla trovata. Non aveva bisogno di mettersi in mostra: celebrare la verità sembrava sufficiente. In ogni caso, come sosteneva appassionatamente Hilberseimer, egli era proprio un signore, uno spirito aristocratico di natura che, trovandosi in compagnia di persone con cui si sentiva a suo agio, era facilissimo dapprima rispettare, poi venerare, e alla fine amare.

All'inizio di una tipica serata d'affari in casa di un amico o di un collega, egli faceva la sua entrata faticosa. Ogni conversazione cessava, ognuno lo notava, come se Wotan, zoppicante ma splendido, si fosse in quel momento materializzato. Mies sistemava allora la sua ampia circonferenza su una sedia offrendo poco di se stesso. Egli sembrava più grosso di quanto non fosse, la testa massiccia con i radi capelli bianchi e le pesanti mascelle, la faccia profondamente segnata, come un granito non levigato. La sua espressione non era né animata né impassibile, ma avrebbe poi cominciato a sorridere, all'inizio timidamente, poi più apertamente man mano che la lubrificazione alcolica, che aveva imparato ad apprezzare durante il suo apprendistato a Aquisgrana, facilitava la sua uscita dal guscio che teneva attorno a sé come una seconda natura. In seguito, quando i fedeli si raccoglievano, talvolta letteralmente, ai suoi piedi, egli diventava più espansivo, di tanto in tanto persino loquace. Accendeva un gigantesco sigaro che brandiva come una bacchetta, accentuando la cadenza delle sue osservazioni. La sua voce era ricca di sfumature, il suo modo di parlare fermo ma tranquillo, il suo pensiero semplice, senza affettazioni, chiaro come i suoi edifici. Più beveva e più si faceva tardi, più si appassionava alla situazione. Fluivano ricordi, aneddoti e aforismi: in sua presenza diventava sempre più difficile non restare colpiti e persino affascinati da un essere umano che sembrava incontestabilmente così grande e modesto. Questo giudizio era ancor più accentuato dal fatto che tutti sapevano che Mies era abitualmente inavvicinabile, capace talvolta di una fredda collera. C'è poco da stupirsi che nessuno conoscesse bene la sua vita personale o lo sfidasse su questioni

di principio. «Tu chiedi forse a Dio», osservò una volta Philip Johnson, «dove ha preso i Comandamenti?»<sup>5</sup>

Tale immagine di Mies non era condivisa da tutti quelli che lo conobbero, sebbene non ci fosse effettivamente niente di incoerente nel suo comportamento. Se si trovava in compagnia di persone con le quali non aveva niente in comune, egli era solito ritirarsi in una delle sue cavità da naufrago, imperturbabile fino alla più rude indifferenza. «Un terribile snob», era il giudizio di Harold Joachim, il curatore del settore stampe e disegni dell'Art Institute di Chicago<sup>6</sup>. «Lo trovavo indigesto», ricordava la sorella di Edith Farnsworth, Marian Carpenter. «Mio marito lo chiamava un grosso babbeo tedesco. Egli non parlava né rispondeva. Nient'altro che silenzio. Ci hanno detto che non parlava finché non era pieno di alcol. Evidentemente noi non lo riempivamo abbastanza»<sup>7</sup>.

Mies in vecchiaia fu costretto a una maggior solitudine a causa della sua immobilità e così, di tanto in tanto, gradiva le occasioni in cui gli amici, specialmente quelli che parlavano bene il tedesco, come Konrad Wachsmann e Hugo Weber, facevano una visita a Pearson Street. Spesso la conversazione si prolungava quasi fino all'alba. Sembra appropriato affermare che egli era in un certo senso un animale notturno che si ritirava tardi perché, come disse una volta a Lora Marx, «devo aspettare che la musica finisca»<sup>8</sup>. Mies soleva alzarsi poco prima di mezzogiorno, fare la sua apparizione in ufficio raramente prima dell'intervallo per il pasto, leggere la sua corrispondenza, studiare i progetti in corso concentrandosi, senza fretta, e sempre senza fretta discuterli con il suo staff, per poi ritornare al suo appartamento alla fine del pomeriggio. Sarebbe seguito il pranzo, spesso con Summers o con Lora Marx.

Lora lo amava in modo totale. Gli chiedeva poco, che era il modo migliore per tenersi Mies vicino per quanto questo fosse possibile con lui. Egli era capace di tenerezza nei suoi confronti e, cosa significativa, era persino capace di chiacchierare con lei del più e del meno. Lora tenne una documentazione dei commenti estemporanei di Mies, facendo tesoro delle sue attenzioni e assaporando la sua maniera tutta speciale di usare la sua seconda lingua. Una volta, mentre era chinata per allacciarsi gli stivali, Mies disse: «Tu sei bella anche dall'alto. Dio avrebbe piacere di guardarti». Un giorno che un temporale agitava la superficie del lago Michigan, egli esclamò: «Le ochette! Come avanzano rapidamente!»

«...era molto eccitato», Mies riferiva a Lora dopo una telefonata. «Si poteva sentire il suo cervello martellare. Metallico, come una macchina per scrivere».



187. Mies e Harry Weese alla Graham Foundation, 1962 (?)  
(Dirk Loban)

«Non sta piovendo, sta pioggerellando».

«L'insalata mi è piaciuta, come a una mucca delle Alpi».

«Domani sera, a quest'ora, sarò in Messico a bermi kweela»<sup>9</sup>.

Lora e Mies avevano la loro cerchia di amici al di fuori del gruppo dell'ITT. Insieme vedevano spessissimo Alfred e Rue Shaw, un architetto di cui Mies apprezzava la compagnia, ma non l'opera, e la moglie presidentessa dell'Arts Club di Chicago, che lo aveva incaricato del progetto sopra menzionato degli interni, cosa che egli fece senza farsi pagare all'inizio degli anni Cinquanta. Nessuno, nemmeno Philip Johnson, scrisse a Mies lettere più piacevoli dell'ex marito di Lora, Samuel Marx, un architetto della buona società le cui case gli ispiravano poco maggior rispetto degli edifici di Shaw, ma i cui inviti erano infallibilmente accettati:

«Almeno per me, il ricevimento che do annualmente diventa sempre più importante con il passare degli anni, e la mia maggiore paura è che, per una ragione o per l'altra, tu non possa partecipare alla riunione sul prato dietro casa mia—1140 Sheridan Road, Glencoe—lunedì, 27 agosto, verso le 5.

Detto per inciso, le altre mie grandi paure del 1956 sono:

(1) che Nashua sia sterile

(2) che Grace Kelly Ranieri sia sterile\*

(3) che Margaret Truman non lo sia.

Sarà fornito il trasporto orizzontale. Ti prego, cerca di venire.

(Sam)

\* Mentre dettavo questa lettera, questa paura è stata rimossa»<sup>10</sup>.

188. *Waltraut Mies van der Rohe e Mies, Chicago, 1955 (Collezione privata)*



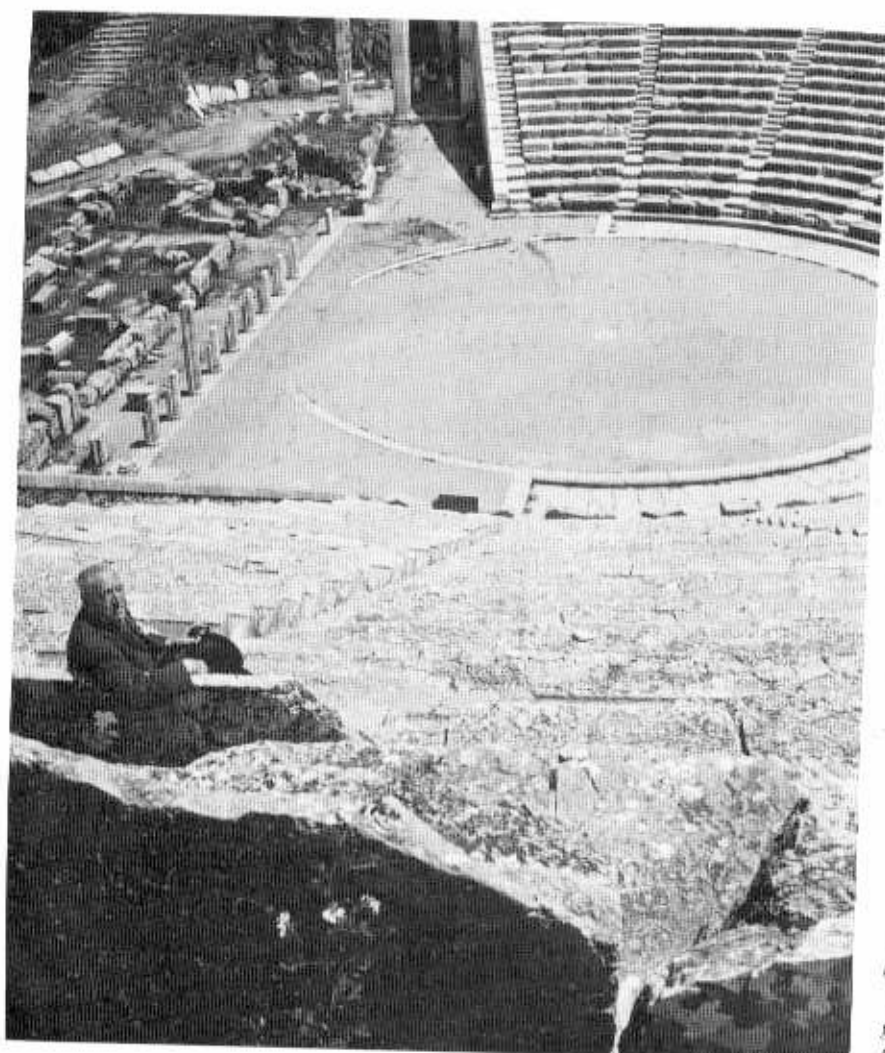


189. Ewald Mies e Mies a Miesville,  
Wisconsin, 1957 (Collezione privata)

190. Mies a Epidaurò, 1959  
(A. James Speyer)

Nonostante il suo handicap fisico, Mies viaggiò molto e frequentemente negli anni Cinquanta, nella maggior parte dei casi per impegni professionali, di tanto in tanto in viaggio di piacere, in America e all'estero. Un giro, compiuto nel 1957 attraverso la zona settentrionale del Mississippi con Lora, Waltraut, e il fratello Ewald, di ottant'anni, è degno di nota soprattutto perché scoprirono un piccolo villaggio del Minnesota che si chiamava Miesville, nome che si dimostrò completamente estraneo all'albero genealogico della famiglia.

Nella primavera e nell'estate del 1959 Lora accompagnò Mies nel suo secondo viaggio in Europa fatto dopo la guerra, che incluse la prima visita di Mies in Grecia. Ad Atene egli rese al Partenone il suo più grande omaggio alzandosi una mattina eccezionalmente presto per dedicargli, unitamente all'Acropoli, il tempo che ci si poteva aspettare da lui per assolvere a questo compito. Egli studiò i templi sacri per un intervallo di tempo che a Lora sembrò una vita, poi fecero ritorno all'albergo per contemplarli, ancora per qualche giorno, dal balcone della loro stanza. Seguirono Delfi e Epidaurò. Cinquantadue anni prima, nel suo *italienische Reise* con Joseph Popp, era rimasto infastidito dalla luce implacabile del Mediterraneo; ora, reso più mite dagli anni, la stessa atmosfera gli sembrò



191. Mies a Epidaurò, 1959  
(A. James Speyer)

192. Mies all'Acropoli mentre  
guarda verso l'Eretteo, Atene, 1959  
(Collezione privata)

favorevole. Con l'aiuto di Schinkel e di Behrens, la Grecia era diventata una delle «grandi epoche» fondamentali per la sua visione del mondo, e la luce dorata del sud gli appariva come una condizione germinale per la gloriosa forma che avrebbe assunto l'architettura greca. Una cattedrale gotica, egli disse a Lora—per quanto la amasse—«sarebbe sembrata una vecchia ragnatela qui»<sup>11</sup>.

Rimase evidentemente meno affascinato dagli eccessi rococò della Wieskirche vicino a Monaco, che non avrebbe neanche voluto vedere, se Lora non avesse insistito perché scendesse dall'automobile ed entrasse per dare almeno un'occhiata. «Ti piace?» chiese Lora con entusiasmo. «Mi piace la luce», rispose Mies, senza entusiasmo<sup>12</sup>.

Lo scopo ufficiale del viaggio di Mies nel 1959 era l'attribuzione della Medaglia d'oro del *Royal Institute of British Architects* a Londra e l'ingresso nell'*Académie d'Architecture* a Parigi, due dei numerosi riconoscimenti attribuitigli a piene mani nei suoi dieci anni più fecondi passati in America. Tre anni prima era stato eletto membro dell'*American Academy of Arts and Sciences*, e nel 1957 la Germania Occidentale lo aveva fatto membro onorario del senato dell'*Accademia d'Arte tedesca*. Lauree ad honorem gli furono conferite nel 1950 dagli istituti tecnici sia di Karlsruhe che di Braunschweig, seguiti nel 1956 da un titolo equivalente della *State University del North Carolina*. Con gli anni Sessanta le sue onorificenze divennero per così dire una valanga, ma durante il suo viaggio lo aspettava un ulteriore riconoscimento. Ritornato a Aquisgrana per la prima volta do-



194. La sorella di Mies, Maria e Marianne Loban, 1962 (Collezione privata)  
193. Mies e Lora Marx a Nauplion, 1959 (A. James Speyer)

po la sua fuga precipitosa del 1938, egli fu invitato a firmare il libro d'oro della città mentre, nello stesso tempo, un boulevard veniva ufficialmente chiamato col suo nome. «Dopo Carlo Magno», esultava un giornale tedesco, Mies «è molto probabilmente il figlio più glorioso di Aquisgrana»<sup>13</sup>. L'incontro con Ewald e con le sorelle, Maria ed Elise, descritto da Lora come un momento di grande commozione e calore, completò il viaggio.

Ma non tutto il 1959 fu così felice. La morte di Greenwald e di Waltraut sottrasse a Mies due delle persone cui voleva più bene. In quel periodo la sua carriera era allo zenit, ma la duplice perdita, ognuna a suo modo, segnava l'inizio del suo ultimo decennio di vita. La resa di Waltraut a un tumore anticipava la sua, che sarebbe avvenuta dieci anni dopo. La morte di Greenwald lo costrinse a impegnare al massimo quello che gli restava di forze per dedicarsi ai grandi lavori, alla fine della sua vita.

Quando, nel febbraio del 1959, l'aereo di Herbert Greenwald precipitò nella Flushing Bay mentre si avvicinava all'aeroporto La Guardia di New York, il Lafayette Park a Detroit non era ancora terminato. Di fatto quest'intervento non fu mai portato a termine nella forma che Mies e Greenwald intendevano dargli secondo il loro schema iniziale del 1955-56. È chiaro che, per un certo verso, questa fu una sfortuna, dato che il Lafayette rappresentava il progetto di residenza a grande scala che si avvicinava, più di qualsiasi altra cosa Mies avesse mai progettato, alla realizzazione delle sue idee di un'architettura moderna al servizio della città americana moderna. Peraltro, si può affermare che egli riuscì a dimostrare più che a sufficienza la sua intenzione, ma che l'intenzione stessa si prestava a serie obiezioni.

Nella sua concezione di base, il Lafayette Park era un esempio dei programmi promettenti, ma in larga misura inconsistenti, della pianificazione urbana negli anni Cinquanta. Questi ideali si basa-

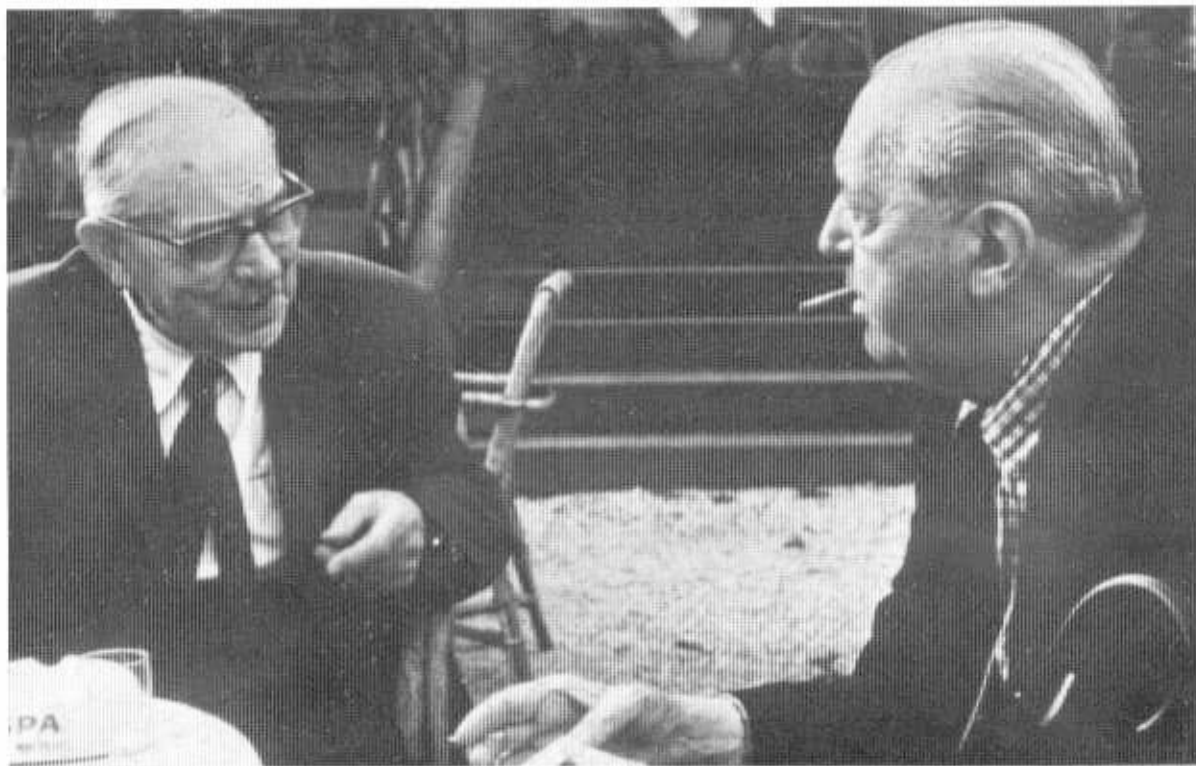
vano sull'assunto che i quartieri caotici e in sfacelo che si trovavano in numerose zone centrali delle città contemporanee potevano essere trasformati in aree risanate, funzionalmente ottimali, se fossero stati demoliti e quindi sostituiti da parchi residenziali. Su prati ariosi e soleggiati sarebbero sorti edifici ad appartamenti, case unifamiliari, scuole e centri comunitari, non soltanto non delimitati da strade sovraffollate, affiancate da case fatiscenti, ma anche libere dal traffico veicolare, che sarebbe stato confinato alle grandi arterie di circonvallazione attorno alle zone a parco o alle strade di accesso ai livelli più bassi.

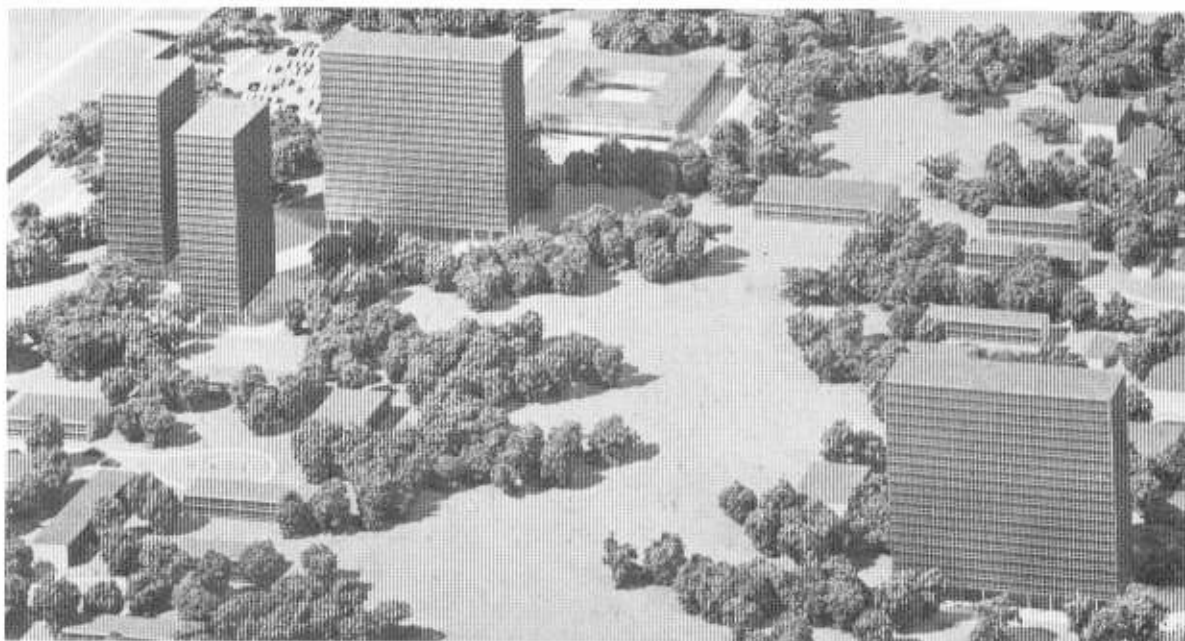
Questo era il piano di Ludwig Hilberseimer per la nuova città così come si era concretizzato al Lafayette Park, l'unica occasione in cui lui e Mies collaborarono ufficialmente a un importante lavoro progettuale. Hilberseimer, a sua volta, doveva molto del suo sogno a Le Corbusier, le cui idee urbanistiche degli anni Venti si svilupparono in parte dalla stessa atmosfera rivoluzionaria che, dopo la guerra mondiale, produsse nel suo complesso l'architettura moderna in Europa.

Nonostante la visione di una nuova metropoli quale ambiente per una nuova architettura, il rinnovo urbano in America durante gli anni Sessanta fallì in larga misura a causa dell'incapacità delle imprese private di lavorare in accordo con gli obiettivi collettivi: gli interessi privati troppo spesso contrastavano con le aspirazioni sociali dei pianificatori, che in ogni caso possedevano un potere politico insufficiente per scavalcare gli imprenditori.

Tuttavia, i parchi residenziali corbusieriani, anche dove sono stati realizzati, spesso hanno avuto l'effetto di distruggere l'ambiente preesistente insieme con gli slum circostanti. Il senso di una comunità aperta, una conseguenza dell'animazione delle strade molto frequentate, andò perso nei parchi esposti al vento, che in troppi casi sistemavano la gente a una distanza eccessiva vuoi dai servizi vuoi dall'altra gente. Il problema divenne critico negli interventi di edilizia popolare che di notte si trasformavano in terre di nessuno. Sempre più il rinnovo urbano prese a identificarsi

195. Ewald Mies e Mies allo Schlosshotel di Guelphen, Paesi Bassi, 1961 (Collezione privata)





196. *Plastico dell'intervento residenziale al Lafayette Park, Detroit, 1955-56 (Bill Engdahl, Hedrich-Blessing)*  
197. *Torre e case a schiera al Lafayette Park (Balthazar Korab, Ltd.)*



con la residenza popolare, dal momento che le persone agiate potevano e di fatto sceglievano di vivere in ambienti urbani più adatti alla libertà di movimento e alla scelta di attrattive e divertimenti.

Il Lafayette Park non era una zona residenziale né per poveri né per ricchi, anche se un insieme di circostanze impedì il raggiungimento degli obiettivi fissati da Mies e Hilberseimer. Posto com'è a circa 800 metri dal centro di Detroit, l'intervento era destinato ad attirare la classe media, per la maggior parte professionisti che volevano stare nella City piuttosto che ritirarsi nei sobborghi. Il complesso, secondo il progetto di Mies, comprendeva tre tipi edilizi. Case a schiera di un piano affacciavano su corti private chiuse da muri di mattoni, una versione ridotta, sia da un punto di vista economico che formale, delle case a corte di Mies degli anni Trenta. Case a due piani, con facciate ampiamente vetrate e intelaiatura in acciaio e alluminio, erano anch'esse disposte su file. In posizione dominante rispetto al terreno di 35 ettari, c'erano tre torri ad appartamenti di 21 piani; di queste, due furono terminate soltanto nel 1963. I tre tipi erano sistemati nel progetto originale secondo un ordine più rigido degli edifici all'ITT, ma l'espedito tipico di Mies di disporli sfalsati l'uno rispetto all'altro creava nella forma definitiva un fluire dinamico degli spazi in tutta l'area di intervento. Un sistema di strade chiuse impediva il traffico di attraversamento, pur assicurando l'accessibilità veicolare a ogni edificio. Sebbene il progetto Mies-Hilberseimer venisse interrotto prima del suo completamento, esso costituì una delle opere più belle di questo tipo realizzate negli anni Cinquanta. Ma nel frattempo morì Greenwald, e i problemi socio-economici a cui egli si sarebbe dedicato, come minimo a livello di singolo progetto se non di tutta la città, divennero insuperabili. Il Lafayette Park fu alla fine rilevato da altri imprenditori e da altri architetti. Le successive sperimentazioni di Mies in campo urbanistico si dimostrarono più positive quando egli si limitò a superblocchi centrali, la cui funzione era più commerciale o pubblica che non residenziale.

Questi ultimi furono commissionati e realizzati, per la maggior parte, negli ultimi dieci anni della sua vita e sebbene egli fosse intimamente coinvolto in uno solo di questi progetti—il Toronto Dominion Centre—essi erano, sia singolarmente che nel complesso, i prodotti finali del processo attraverso il quale Mies giunse ai tipi edilizi che considerava i più adatti al paesaggio urbano moderno. Questo è dimostrato principalmente dal fatto che il Dominion Centre, elaborato fra il 1963 e il 1969, il Chicago Federal Center del 1959-64, e la Westmount Square di Montreal del 1965-68—le sue tre prove più importanti nella progettazione di superblocchi—differivano notevolmente nelle funzioni pur presentando soluzioni straordinariamente simili.

Per Mies questo rappresentava una qualità architettonica. Alla svolta degli anni Sessanta, la sua attività americana si era espressa in due forme fondamentali: la torre prismatica e il padiglione caratterizzato da uno spazio unico. Quanti lo criticavano consideravano questo approccio riduttivo e ripetitivo, uno dei segnali della crisi collettiva del modernismo dopo la seconda guerra mondiale. Al suo confronto l'opera europea di Mies appariva fresca e libera, anche se purtroppo era andata perduta. Ai suoi occhi e a quelli dei suoi collaboratori, il modernismo non era il punto in discussione; per loro l'architettura di Mies era una concretizzazione di una logica che riportava il caos all'ordine, offrendo così una soluzione al problema che egli aveva espresso con convinzione nel 1938 nella sua lettera a Carl O. Schniewind (vedi p. 213). Fino all'ultimo, Mies rimase fedele alla sua interpretazione di Spengler e dell'Aquinate, cioè che la cultura dipendeva da una verità trascendente che prendeva il sopravvento sul fatto al momento in cui lo riconosceva.

A Chicago, Toronto e Montreal, Mies pose la sua volontà al lavoro per raggiungere questa visione. Il Federal Center richiedeva un ufficio postale, aule di tribunali e uffici. A Toronto il Dominion Center aveva bisogno di uffici, di una banca, e di una serie di attrezzature urbane—ristoranti, negozi, un teatro—da rendere disponibili al pubblico. Le esigenze a Montreal erano simili a quelle di Toronto, salvo che era previsto l'inserimento di abitazioni nel programma funzionale.



198. Veduta della piazza nel Dominion Centre, Toronto, 1963-69 (Ron Vickers)

In tutti e tre i casi Mies propose un gruppo asimmetrico di torri e di padiglioni separati da *plazas*. L'informalità di questi progetti era un'eco, per quanto debole, della composizione appresa, e mai completamente dimenticata, da de Stijl. Ogni edificio, d'altra parte, aveva una disposizione assiale. Il superblocco divenne così l'equivalente, sovradimensionato e monumentale, dei suoi spazi interni degli anni Venti, dove gli edifici avevano il ruolo di pareti non portanti e lo spazio fluiva liberamente nelle piazze attorno ad essi.

A Chicago, inserendo aule di tribunali di due piani ai livelli superiori di una torre di 30 piani, egli mantenne la geometrica austerità dell'edificio e assicurò all'ufficio postale il suo spazio in un padiglione a un piano. In modo analogo a Toronto egli evitò la soluzione preferita da altri architetti del momento—cioè quella di creare un grande spazio per la banca alla base di un unico edificio isolato e di assottigliare il profilo verso l'alto—destinando agli uffici torri apposite e dando alla banca un suo spazio incontrastato di un piano nella struttura a grandi luci. I negozi e i ristoranti erano sistemati lungo corridoi sotterranei, e nessuno di essi era visibile dall'esterno. A Montreal gli appartamenti e gli uffici accostati in serie occupavano due torri identiche.

In breve, i tre progetti erano ancora una volta la dimostrazione della tensione che Mies aveva accettato molte volte, specialmente in America, fra chiarezza di espressione e generalità della forma. La sua infallibile sensibilità per lo spazio, per le proporzioni e i materiali si adoperò molto per risolvere un potenziale conflitto di obiettivi. La banca di Toronto presenta un interno stupendamente libero, impeccabilmente arredato, molto invitante. Nel Federal Center il raggruppamento dei due edifici alti rispetto all'ufficio postale basso non soltanto è di per sé convincente, ma ben si intona alla tipica volumetria di Chicago fatta di edifici rettangolari, che si trovano nelle immediate vicinanze.

C'era un paradosso in tutto questo, che esprimeva nel contempo il trionfo del modernismo e il suo fallimento. Infatti negli anni Sessanta l'aspetto della città americana era stato profondamente alterato dalla presenza dominante di edifici in «stile» moderno—scarni, privi di ornamenti, in acciaio e vetro, ovviamente ispirati alla generazione di Mies e a lui in particolare. Eppure questo tipo di sviluppo non aveva evidentemente prodotto un paesaggio unitario. Il caos c'era ancora, divenne sempre più chiaro che esso non poteva essere spazzato via dai soli architetti. In ogni caso, la maggior parte dei progettisti non era dello stesso livello di Mies, anche se egli stesso fu messo sotto accusa per aver ripetutamente prodotto uno stesso tipo edilizio. La monotonia non era unità. E, forse, il «caos» non era poi quel fenomeno deleterio che si presumeva fosse.

Il messaggio del libro di Robert Venturi *Complessità e contraddizione in Architettura* era insito nel titolo che implicava qualità positive. «Il modernismo ortodosso», asseriva Venturi, ha fornito solo lezioni semplicistiche che hanno privato la città—quali che fossero i suoi mali—della ricchezza che deriva dalla varietà, dalla vitalità del cambiamento, dal senso più profondo che l'ambiguità di forme e di ornamenti avrebbe potuto conferire all'arte dell'architettura; non c'è da meravigliarsi quindi se, nel momento in cui il modernismo ne ha preso possesso, il paesaggio è apparso triste e freddo. «Il meno è una noia», dichiarava Venturi, deridendo il credo di Mies<sup>14</sup>.

Di conseguenza gli anni Sessanta produssero un nuovo rigetto del modernismo, dettato non da minacce esterne provenienti da regimi regressivi e totalitari, come negli anni Trenta, ma dalla concezione diffusa in tutta la professione che non soltanto il mondo moderno fosse troppo complesso e mutevole per poter essere controllato da qualsiasi istituzione o filosofia, inclusa quella dell'avanguardia, ma che tale controllo fosse in ogni caso di dubbio valore. Significativamente, questi cambiamenti si verificarono durante un periodo in cui, nella civiltà occidentale, le gerarchie del potere e l'autorità in genere si trovavano in uno stato di confusione e di incertezza. In campo politico, l'incapacità delle grandi nazioni di imporre la propria volontà su quelle minori, come era sempre

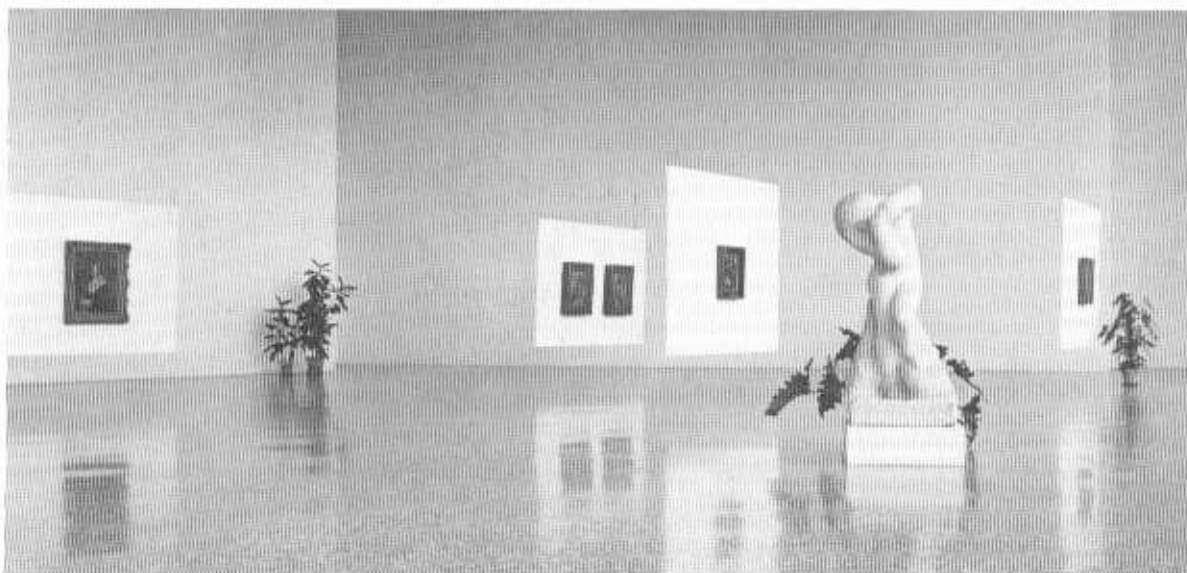
accaduto prima, fu sottolineato in modo drammatico dalla guerra del Vietnam e dalla comparsa sulla scena del Terzo Mondo. Nelle arti visive, la Pop Art mise in dubbio l'immagine stessa della grande arte. In architettura, il compromesso sostituì la rivoluzione come parola d'ordine di una generazione disingannata, e l'atmosfera caratterizzata dalle aspirazioni eroiche del primo modernismo si trasformò, con un atto di autodifesa psicologica, in ironia.

Se Mies capiva l'ironia, sicuramente non era capace di esercitarla. Egli era nato in un periodo in cui il pensiero idealista era parte intrinseca del patrimonio spirituale di tutta l'Europa Occidentale, e persino i peggiori shock culturali della sua vita, incluse due guerre mondiali, non indebolirono affatto il suo presupposto di speranza, anzi ebbero l'effetto di temperarlo, per così dire, con il fuoco delle avversità. Il pensiero occidentale era stato per lui lo strumento di questo idealismo: lo aveva portato ad apprezzare l'importanza della morfologia nell'evoluzione della forma naturale, nonché a cercare un modo corrispondente nella creazione artistica. Il fine di tale processo doveva portare inevitabilmente alla generalità; per Mies non c'erano alternative, non c'era spazio per altri argomenti «minori», incluse le tortuose sottigliezze di Venturi. Egli non tornò mai sui suoi passi. Proprio negli anni in cui aveva vegliato a che la struttura architettonica si distillasse nella torre universale, egli perseguiva l'universalizzazione dello spazio architettonico nel padiglione a grandi luci.

In un documentario del 1968 prodotto da sua figlia Georgia van der Rohe, a Mies, allora ottantaduenne, fu chiesto che cosa avrebbe sognato di costruire che non avesse ancora costruito. «Una cattedrale», egli rispose<sup>15</sup>. Era troppo tardi per imprese del genere, sia per quanto riguardava la sua vita personale che in genere l'Occidente, eppure i più importanti lavori dei suoi ultimi anni erano ognuno un grande spazio continuo, e l'ultimo di questi si avvicinava il più possibile all'espressione della dimensione spirituale implicita nella sua risposta all'intervistatore. Chiaramente egli restò estremamente deluso di non poter vedere realizzato il suo spazio continuo più splendido, la Convention Hall. Ma, come vedremo, ci furono altri incarichi successivi che portarono a uno degli ultimi edifici, la Galleria Nazionale di Berlino, che in parte per il suo carattere formale, in parte perché era una casa dell'arte e, di conseguenza, il corrispondente secolare di uno spazio sacro, può essere interpretata come il culmine della sua vita.



199. Interno della banca nel Dominion Centre (Panda Associates, Toronto)



200. "Sei quadri di maestri, Due vetri e Una scultura", allestimento di mostra fatto da Mies, Cullinan Hall, 20 marzo - 15 aprile 1963

Il primo museo che Mies realizzò (dato che il Museo per una Piccola Città del 1942 rimase allo stadio di progetto) era stato la Cullinan Wing del Museum of Fine Arts a Houston, la cui concezione è del 1954. Quest'opera non era tanto una prefigurazione di cose future quanto un amalgama di precedenti idee. A Mies fu chiesto di ampliare il museo esistente, un edificio che consisteva di un padiglione rettangolare Beaux-Arts a cui erano state aggiunte due ali oblique. In pianta esso poteva ricordare la disposizione trapezoidale della Reichsbank del 1933 e dell'Edificio dell'Amministrazione della Verseidag. Nel suo modo tipico egli inserì nell'area fra le due ali un unico spazio la cui facciata, opposta all'edificio principale, era costituita da una parete vetrata leggermente in curva, che ricordava decisamente soluzioni analoghe adottate nella Reichsbank e nell'edificio per la Verseidag. Egli coprì questo spazio con travi a parete piena, come aveva fatto nella Crown Hall, poi le dipinse di bianco, e lo stesso fece con i pilastri e i montanti lungo il muro esterno. Mentre qui il colore rappresentava una concessione al carattere classico dell'edificio principale, più tardi, fra il 1965 e il 1968, egli progettò l'ancora più vasta Brown Wing, dove dissolveva il muro della Cullinan, estendeva ulteriormente la costruzione verso l'esterno in direzione degli angoli ottusi del trapezoide, e dipingeva gli elementi strutturali di nero, colore per lui più usuale. Ancora una volta coronò la copertura con travi a parete piena, ma, dato che la Brown Wing era sorretta da una griglia di colonne, lo spazio più libero all'interno del museo era costituito dalla grande area centrale, i resti cioè della Cullinan Wing. Lì Mies proponeva uno spazio espositivo in cui sistemare opere di scultura in modo informale fra i quadri appesi a pannelli agganciati al soffitto con fili metallici. I pannelli definivano lo spazio come se fossero pareti non portanti, ma il loro fluttuare nell'aria aumentava ancor più il penetrante senso di incorporeità.

Mies non dette mai una risposta ufficiale alla critica che definiva la sua architettura ripetitiva. Ma nei fatti egli l'aveva data da lungo tempo, sostenendo che è meglio elaborare soluzioni che non inventarle, e che l'idea migliore è un'idea di base che consenta non soltanto la sua applicazione a una grande varietà di funzioni, ma il suo perfezionamento nel corso di uno sviluppo logico. Tale modo di ragionare avrebbe fatto derivare la perfezione del Seagram dai tipi dei Promontory e dell'860-880, nonché lo spazio e la struttura della Convention Hall dalla Casa «50 per 50». Ovviamente Mies dava spazio all'invenzione, ma all'interno di un sistema; in verità, rielaborazione e in-

di fare uno schizzo, che io feci prontamente sul retro del tovagliolino di carta: un grande tetto quadrato che poggiava su colonne soltanto sul perimetro esterno, con un interasse fra le colonne di circa tre metri e con una superficie vetrata arretrata di nove metri dalla linea del tetto. Passai lo schizzo a Mies, che lo guardò con calma, mentre tirava grandi boccate dal suo sigaro Monte Cristo, poi disse: 'No, sembra un consolato—lo avrebbe potuto fare Gropius—ci sono troppe colonne—togline qualcuna.' Ripresi il tovagliolino. Questa volta due sole colonne, su ogni lato. Mies disse: 'Ci siamo—dammi la tua penna...'»<sup>18</sup>.

L'Edificio Bacardi fu così concepito come un unico grande spazio continuo di 1570 metri quadrati, alto 5,50 metri, il cui tetto aggettava di circa 6 metri rispetto alle pareti di vetro. Otto colonne con articolazione a cerniera, due per ogni lato, sostenevano la copertura ai bordi. La struttura doveva essere realizzata in calcestruzzo, invece che in acciaio.

Questa parte rispecchiava l'aspetto «inventivo» del progetto, cioè la risposta di Mies alle specifiche condizioni locali di Santiago. Tuttavia il resto dell'edificio derivava da precedenti strutturali, spaziali, storici e filosofici. Il tetto è una struttura monolitica in calcestruzzo precompresso fatta principalmente di travi interne che si estendono nelle due direzioni e che diventano più spesse verso il centro. Travi perimetrali e una soletta superiore la completano. Antecedenti di tale concezione si possono ritrovare nella Convention Hall e, ancora prima, nella Casa «50 per 50». Quest'ultima può inoltre essere considerata una delle origini delle colonne portanti. La parete in vetro arretrata rispetto al limite del tetto era una soluzione abituale del pianterreno di gran parte delle torri miesiane. Il grande spazio continuo, così caro a Mies e a José Bosch, era simmetrico in pianta, un'espressione tipica degli anni americani di Mies, ma era suddiviso da due pareti libere in marmo e da un condotto per impianti a pannelli di legno duro secondo una composizione informale, un chiaro ricordo dei suoi modi europei. L'intera costruzione, in parte racchiusa da schermi in mattoni che ricordavano il Padiglione di Barcellona, era posta su un podio che era di concezione classica quanto qualsiasi opera di Schinkel, anche se questo serviva da chiusura a un seminterrato destinato a servizi accessori. L'accesso invece non era classico, in quanto richiedeva che il visitatore salisse una scala fuori asse dapprima fino a un podio intermedio, e poi facesse una svolta di 90 gradi sulla destra per salire, questa volta in senso assiale, al podio principale. Visto dal livello del podio, il volume ribassato era sorprendentemente trasparente, quasi senza peso, mentre il tetto e le colonne in calcestruzzo erano tangibilmente più solidi e massicci della maggior parte dei precedenti lavori di Mies. In breve, il Bacardi era una concisa lezione sulla straordinaria capacità del progettista di essere fedele a una concezione dell'architettura, nella quale tuttavia erano ammesse le variazioni e si rendeva omaggio in maniera coerente ad antecedenti tanto della sua opera quanto di quella di altri.

Il progetto fu abbandonato quando Fidel Castro assunse il potere a Cuba, ma dato che rappresentava un perfezionamento di precedenti idee di Mies si qualificò a pieno diritto come un modello per opere successive. Semplificando al massimo, la Galleria Nazionale di Berlino è il Bacardi in acciaio, sebbene Mies avesse fatto il passo intermedio di progettare quasi nella stessa forma un museo precedente a quello di Berlino.

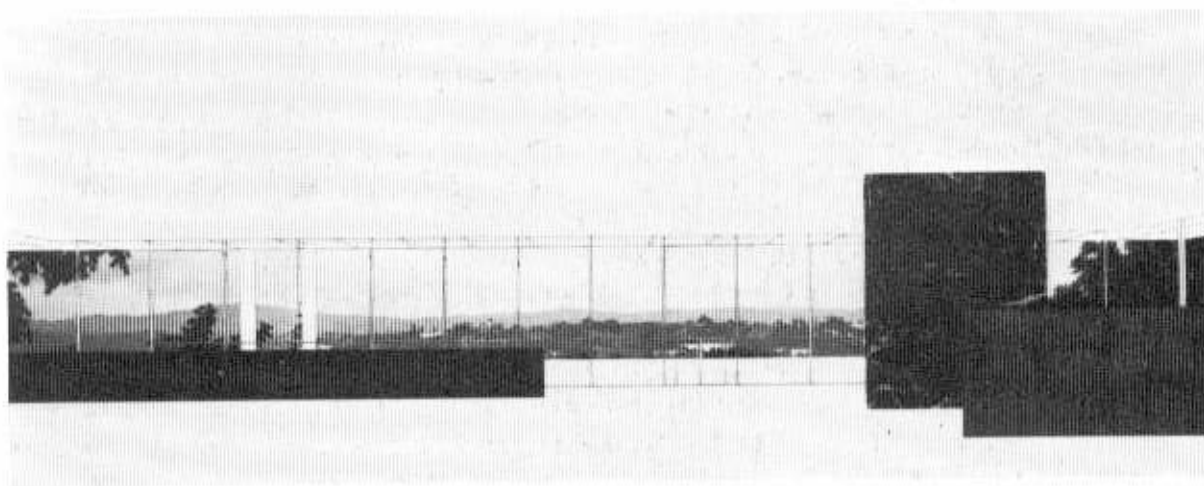
Si trattava dell'unico incarico della sua carriera americana, in cui i legami familiari giocarono un ruolo preciso. Nel 1959 suo nipote, Dirk Lohan, ormai studente di architettura alla *Technische Hochschule* di Monaco, sposò Heidemarie Schaefer, figlia di Georg Schaefer, un ricco industriale della Baviera che possedeva la più importante collezione d'arte tedesca del XIX secolo del mondo. Schaefer teneva i suoi tesori in un castello nelle vicinanze di Schweinfurt, ma nutriva l'ambizione di costruire un museo in città dove le opere avrebbero potuto costituire una mostra permanente a disposizione del pubblico. Il museo e la raccolta sarebbero state donate a Schweinfurt.

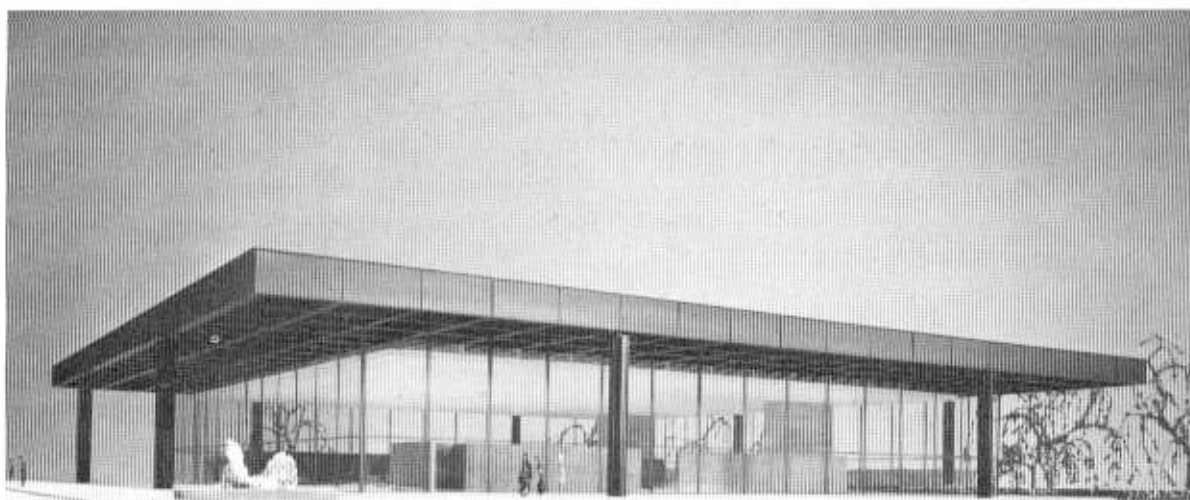
Il giovane Lohan persuase il suocero ad offrire l'incarico a Mies, che vide in ciò non solo l'occasione di realizzare quello spazio assoluto che da sempre credeva il migliore per le esposizioni d'arte, ma anche di dargli la forma dell'edificio Bacardi, a una scala minore ma costruito nel suo beneamato acciaio. Le ali Cullinan e Brown a Houston, dopo tutto, erano state soltanto ampliamenti; il Museo Schaefer sarebbe stato un edificio a sé stante, di più, la ripresa di un progetto che Mies era giunto a prediligere.

Ma, in verità, proprio il suo interesse per la forma del Bacardi venne ad essere, ironicamente, uno dei fattori che impedirono la realizzazione del Museo Schaefer. Quand'era già molto avanti nel processo progettuale, Mies fu contattato dalla municipalità di Berlino che gli offriva l'incarico di un altro museo, molto più ambizioso. Questo avrebbe ospitato la formidabile collezione d'arte del XIX e del XX secolo dello stato prussiano, una delle più belle raccolte del mondo di questo genere, che in gran parte si trovava in un magazzino dalla seconda guerra mondiale. La prospettiva di costruire un edificio così importante, che doveva far parte di un grande centro culturale nella città dove aveva trascorso i suoi anni di formazione artistica, attirava irresistibilmente Mies. Qui, e Mies lo riconosceva, c'erano le condizioni ideali per trasformare la struttura del Bacardi in un museo miesiano. La sua determinazione a realizzare quest'opera si approfondiva, nonostante gli impegni con Schaefer. La questione fu risolta quando Schaefer si accorse di essere tutt'altro che entusiasta di sistemare il suo patrimonio del XIX secolo in un edificio moderno in acciaio, e la città di Schweinfurt, che non era sicura di poter sostenere le spese di conservazione del museo, vide una possibilità di lavarsi le mani dell'intera faccenda. L'architetto, il cliente, e l'amministrazione cittadina concordarono sul fatto di chiudere le trattative, e tutte le parti se ne sentirono sollevate. Mies era libero di iniziare a lavorare all'edificio che assorbì gli sforzi più appassionati dei suoi ultimi anni di vita.

Il lavoro per la Galleria Nazionale di Berlino fu rallentato nella sua fase iniziale da un attacco di artrite così doloroso da richiedere il ricovero di Mies in ospedale per alcune settimane e da costringerlo ad un'assenza dall'ufficio per quasi un anno, fra il 1962 e il 1963. Durante il 1962 Dirk Lohan, di recente diplomatosi a Monaco, si trasferì a Chicago, dove entrò a far parte dello staff di Mies e dove gradualmente venne ad occupare un posto centrale nella sua vita personale e professionale. Per quanto grande fosse l'influenza di Gene Summers su Mies ormai vecchio, per quanto vicina gli fosse Lora Marx, né l'uno né l'altra poterono alla fine misurarsi con Lohan sotto due aspetti fondamentali: Lohan era della famiglia e parlava tedesco. Non era l'unico nipote di Mies; Georgia

202. Fotomontaggio che mostra l'interno dell'Edificio per Uffici Bacardi (Collezione Mies van der Rohe Archive, Museum of Modern Art, New York. Donazione Ludwig Mies van der Rohe)





203. *Plastico del progetto per il Museo Schaefer, Schweinfurt, 1960-63 (Hube Henry, Hedrich-Blessing)*

infatti aveva due figli, Frank, che era nato nel 1943, e Mark, nato nel 1957. Ma la professione scelta da Lohan era la stessa di Mies e, nell'isolamento dei suoi ultimi anni, egli non poté fare a meno di apprezzare le attenzioni di un giovane europeo colto—per di più un *Landsmann* [un compatriota]—che sempre più assunse l'identità di quello *Stammbalter* che Mies stesso non aveva mai generato. Lohan, a sua volta, ricordando il timore reverenziale che aveva per Mies quando nel 1953 i due si incontrarono, senza parole e a disagio, era ora abbastanza adulto per parlare con il nonno e per capire le radici del rispetto che aveva sempre avuto nei suoi confronti.

Il rispetto si approfondì trasformandosi in affetto da entrambe le parti. La combinazione delle straordinarie capacità di Mies e del suo profondo disinteresse per le cose terrene avevano sempre attratto tutti quelli che volevano prendersi cura di lui, nutrendosi nel contempo dei suoi lumi. Egli era ben disposto ad accettare queste affettuose presenze, ma soltanto fino a un certo punto che Ada e Lilly, per fare solo due esempi, avevano a suo tempo oltrepassato. Di conseguenza a Mies riuscì facile provare affetto per il suo giovane e intelligente nipote, senza per questo dover subire la minaccia di un amore soffocante.

A poco a poco, ma in maniera inequivocabile, sorse una silenziosa rivalità fra Lohan e Summers, che si sentiva sicuro della sua esperienza e della fiducia accordatagli da Mies nella professione, ma anche sempre più svantaggiato a livello personale. La vinse il sangue. Summers, che ormai cominciava a domandarsi, del tutto a ragione, che cosa ne sarebbe stato dello studio una volta che Mies fosse morto, ora vedeva svanire le speranze che le leve del comando passassero a lui. Man mano che il lavoro per la Galleria Nazionale procedeva, il suo ruolo di assistente più fidato veniva trasferito gradualmente a Lohan.

Summers accettò questa situazione a malincuore, ma con la sua sua tipica freddezza e deliberazione. «La situazione dell'ufficio era favorevole e solida», egli ricordava. «Numerosi progetti erano in corso di elaborazione e di realizzazione. Così un giorno dissi a Mies che volevo andarmene».

«Vorrei che tu ti fermassi ancora qualche anno», rispose Mies.

«Ma allora dovrei fermarmi più a lungo».

«Bene», disse Mies, ricordando le sue ultime ore con Peter Behrens nel 1912. «Me ne rendo conto. Anch'io una volta ho dovuto prendere una simile decisione. Quando vuoi andartene?»

«Fra due settimane»<sup>19</sup>.

Era il 1965, Summers dette le dimissioni, aprì il suo studio circa a un isolato di distanza da



quello di Mies e assunse un assistente, un giovane emigrato tedesco che si chiamava Helmut Jahn, appena uscito dall'IIT. I due lavorarono insieme a molti progetti prima che Summers entrasse nello studio C.F. Murphy & Associates, dove nel 1967 fu incaricato di progettare una nuova sala per congressi a Chicago, che doveva sostituire quella distrutta da un incendio alcuni mesi prima. Quest'edificio era stato oggetto di accese controversie cittadine, non tanto per la sua evidente inferiorità rispetto al progetto non realizzato di Mies quanto perché occupava una porzione consistente del lungolago che, per tradizione, doveva restare libero.

Tuttavia, la municipalità era decisa a costruire la nuova hall proprio in quel luogo. Summers accettò l'incarico, insistendo, tuttavia, per avere come socio anche Mies e attribuirgli la direzione del progetto. Egli fece personalmente questa proposta al suo ex capo.

Mies scosse la vecchia testa. «Anche se fosse il Partenone, non lo farei», egli disse con fermezza, memore non soltanto del dibattito in corso sull'area destinata all'edificio ma anche delle sue energie limitate. Aveva ottantun anni, e non se la sentiva di iniziare un progetto tanto complesso e controverso. La Galleria di Berlino era sufficiente per farne il suo canto del cigno.

Fedele al suo temperamento, Mies non fece alcuno sforzo per vedere Summers dopo le sue dimissioni. In modo non meno caratteristico, egli chiese a Lora Marx nel 1969 di farlo passare con la macchina davanti all'enorme hall di Summers, ora finalmente in costruzione. «E' un bell'edificio», disse semplicemente, chiudendo così un altro capitolo della sua vita senza dar spazio al benché minimo sentimentalismo<sup>20</sup>.

La Galleria Nazionale si trova a poche centinaia di metri dal luogo in cui sorgeva la vecchia casa di Mies, che era stata abbattuta dai nazisti per far posto al colossale, ma poi non realizzato, viale in direzione Nord-Sud di Albert Speer<sup>21</sup>. Non si sa se Mies sia mai andato a rivedere l'Am

204. *Galleria Nazionale, Berlino, 1962-67 (David L. Hirsch)*





205. Sala principale della Galleria Nazionale (David L. Hirsch)

Karlsbad 24, ma non c'è dubbio che il suo ritorno a Berlino fu di per sé una profonda esperienza emotiva di grande portata simbolica. Contò molto di più che il suo ritorno a Aquisgrana. Berlino era la città che aveva plasmato la sua arte, il suo pensiero e la sua vita al momento giusto, e non è fuor di luogo pensare che egli le rese il favore, dando forma alla visione architettonica che permeava la grande città del XX secolo—anche se egli non aveva lasciato lì edifici moderni a testimonianza di ciò.

Ora, tuttavia, proprio quest'occasione si presentava spontaneamente sotto forma dell'incarico per un museo sulla Kemperplatz che avrebbe avuto la funzione di custodire gelosamente i quadri e le sculture—i trofei, vale a dire—del suo tempo, l'«epoca» che egli aveva contemplato così intensamente e così a lungo. Egli era giunto al termine di una sorta di odissea ormai quasi alla fine della sua vita, e non può essere un caso se concepì il suo edificio in una forma che rifletteva il tempio classico colonnato su podio e con assi simmetrici. Sicuramente si trattava della ripresa del Bacardi Building più che di una nuova invenzione, ma entrambe le cose venivano adattate ad esprimere questa occasione straordinaria. L'occasione stessa era un discorso d'addio pronunciato sul suolo nativo: il più nobile spazio a grandi luci che Mies avrebbe mai visto realizzato.

La determinazione di Mies di portare a termine il progetto alle sue condizioni si dimostrò fer-

rea. Anche quando giaceva in ospedale nel 1963, egli esercitava un rigoroso controllo sul progetto man mano che questo prendeva forma fino al dettaglio nel suo ufficio; ad esempio, si fece costruire la sezione 1:10 di una colonna nel suo laboratorio di plastici e, una volta ritornato al lavoro, lo studiò e lo perfezionò per mesi, con tutta l'operosa dedizione dei suoi anni giovani e forti. Egli intraprese il faticoso viaggio per Berlino numerose volte nel corso della progettazione, e alla cerimonia d'inizio dei lavori, nel 1965, volle a tutti i costi lasciare la sedia a rotelle, e appoggiando il corpo indebolito sulle grucce, dette il colpo d'avvio e proclamò la sua speranza che l'edificio sarebbe servito da «cornice adeguata per una nobile impresa»<sup>22</sup>.

Nei fatti la cornice diventò l'impresa stessa e il museo il più importante pezzo da esposizione. Mies voleva innanzitutto realizzare a una scala più monumentale lo spazio interno unitario e la struttura esterna che aveva concepito per la sede Bacardi. Il grande spazio avrebbe ospitato esposizioni temporanee, mentre la collezione permanente, insieme agli uffici amministrativi e ai servizi ausiliari, sarebbe stata sistemata nel podio, dove non avrebbe violato l'integrità del tempio soprastante.

Una volta completata, la hall, interamente racchiusa da pareti di vetro, costituiva un quadrato di 50,60 metri di lato, con un'altezza di circa 8 metri, e copriva una superficie di 2500 metri quadrati circa. La copertura quadrata con lato di 65 metri, la prima piastra rigida mai eseguita, era realizzata sotto forma di una griglia ortogonale di travi metalliche dell'altezza di 1,80 metri con un interasse di 3,65 metri. La griglia era coperta da una piastra continua compressa rinforzata da nervature di acciaio sull'intradosso per impedire fenomeni di instabilità. La controfreccia al centro della piastra compensava la freccia elastica; mentre le controfreccie ai quattro angoli assicuravano la planarità. Otto pilastri verniciati di nero in acciaio a sezione cruciforme flangiata, due per lato, si rastremavano leggermente verso l'alto nelle articolazioni a cerniera, che sostenevano la copertura ai bordi.

L'accesso al podio rivestito in granito, di 105,5 per 110,4 metri, era dato principalmente da una grande scalinata in asse rivolta a est, benché Mies altrove si allontanasse dal precedente classico inserendo una scala secondaria agli angoli di nord-est e di sud-est della piattaforma. La scatola di vetro racchiudeva il più severo grande spazio interno simmetrico che egli avesse mai progettato dopo la Convention Hall. L'assolutezza della pianta quadrata, riecheggiata dal punto di vista struttu-

206. Particolare esterno della Galleria Nazionale (David L. Hirsch)

207. Mies alla cerimonia di inizio dei lavori per la Galleria Nazionale, settembre 1965 (Reinhard Friedrich)





208. Si alza il tetto della  
Galleria Nazionale, aprile 1967  
(Foto Dirk Loban)

rale dai cassettoni quadrati della griglia della copertura, era accentuata spazialmente dall'immensa estensione interna—interrotta soltanto da due condotti per gli impianti, accostati e rivestiti di marmo, da nuclei a pannelli in legno duro, e da scale che scendevano al piano inferiore—nonché dall'infinita possibilità di movimento in tutte le direzioni al di là delle pareti trasparenti. Per raggiungere un effetto architettonico così straordinario Mies lasciò gran parte delle gallerie sottostanti alla mercé di una pedestre sistemazione degli spazi, molti dei quali erano illuminati artificialmente.

Il tempio stesso, uno spazio assolutamente non flessibile, è rimasto, per consenso unanime, un'arena inospitale nella quale esporre soltanto oggetti molto grandi. Alla mostra di inaugurazione, i quadri di Piet Mondrian erano esposti, secondo il modello della Cullinan, su grandi pannelli bianchi appesi al soffitto. Nel loro complesso i pannelli stessi erano di una leggerezza impressionante, ma i quadri che essi reggevano sembravano annegare nell'oceano dello spazio circostante. E ora il vecchio Mies non si curava più di spiegare razionalmente la sua soluzione nei termini familiari dell'universalità delle funzioni. «È una hall così immensa», egli dichiarava, «che comporta senza dubbi grandi difficoltà per le esposizioni d'arte. Ne sono del tutto consapevole. Ma ha un tale potenziale che semplicemente non posso tener conto di quelle difficoltà»<sup>23</sup>.

Ed egli non era meno ostinato nell'attenzione dedicata alla struttura. La precisione dei dettagli di ogni singola colonna—il grado di rastremazione, il rapporto fra la sua larghezza e quella dell'ala, la curva delicata che collegava l'ala alla sommità della colonna—ne sono prove sufficienti. E i testimoni sono ancora incantati dal ricordo dell'apparizione di Mies sul cantiere, quando nel 1967 la grande griglia della copertura, costruita per parti in situ, fu sollevata come un pezzo unico da otto martinetti idraulici sistemati lungo il perimetro della struttura del tetto, che alla fine sarebbe stata sostenuta da colonne.

Alle 9 del mattino del 5 aprile, Mies comparve in cantiere. Era stato portato lì con una Mercedes bianca, dalla quale guardava gravemente tutta l'operazione, che richiese nove ore e procedette perfettamente. I martinetti erano sincronizzati con tale precisione che la differenza di altezza, mentre sollevavano il tetto con le sue 1250 tonnellate, non superò mai i due millimetri. A un certo momento la grande lastra venne sospesa abbastanza in alto da poter fissare le colonne alle loro fondamentazioni e da posizionare il tetto fino a toccare i giunti a perno.

Come un gufo venerabile Mies osservava tutta l'operazione, ed egli si limitò a questo. Se aveva

passato la sua vita ad opporsi alla distrazione—morale, politica, sentimentale, e persino a quella derivante da una semplice conversazione—egli non fu mai più concentrato nella sua attenzione al coronamento della sua arte che in quella fredda mattina di primavera del suo ottantaduesimo anno. Persino il ricevimento a base di champagne, offerto per festeggiare questa occasione—cioè lui stesso—lo lasciò in uno stato di annoiata irritabilità, che espresse quando alla fine fu pregato di rilasciare una dichiarazione agli invitati lì convenuti. Era Mies allo stato puro: conciso, sdegnoso delle cerimonie e pieno di rispetto per il lavoro, col gusto degli accenti della giovinezza passata sul Reno:

«Es hat ja jeheissen, jeder sollte nur fünf Minuten sprechen. Wat da jeschwindelt wurde! Ich will hier nur den Stahlfritzen danken, und den Betonleuten. Und als das jrosse Dach sich lautlos hob, da hab'ich jestaunt!»<sup>24</sup>. [Si era convenuto che nessuno parlasse per più di cinque minuti. Che inganno! Voglio ringraziare quelli che hanno lavorato l'acciaio e quelli che hanno lavorato il calce-



209. Mies assiste al sollevamento del tetto della Galleria Nazionale (Reinhard Friedrich)  
210. Henry Moore e Mies alla Galleria Nazionale di Berlino, 1967





211. Mies in conversazione con Stephan Waetzoldt; in secondo piano Dirk Lohan, Berlino, 1967 (Reinhard Friedrich)

struzzo. E quando il grande tetto si è sollevato in alto senza rumore, sono rimasto stupefatto!]

Questa fu l'ultima visita di Mies al museo. Egli non era più in grado di tornare a Berlino per l'inaugurazione ufficiale, avvenuta nel settembre del 1968. Eppure la sua presenza nella città era ormai fissata in modo indelebile, nella forma che egli più apprezzava: quella di un'architettura chiara e strutturata che, in più, fluiva dalla Kemperplatz verso l'esterno sia nel tempo che nello spazio. Anche se il museo in vetro nero era nato direttamente da una bianca costruzione destinata alla luce del sole dei Caraibi—e più indirettamente da quel gioiello che era la Casa «50 per 50»—il suo riferimento all'eredità di Karl Friedrich Schinkel non era meno evidente. L'Altes Museum si innalzava nelle vicinanze, sicuro sul suo podio, avvolto nelle sue colonne e nella sua atmosfera classica; anche se, dato che si trovava al di là del Muro a Berlino Est, un abisso culturale infinitamente più grande che non pochi isolati urbani lo separava dalla Galleria Nazionale, il progetto di Mies aveva creato un collegamento immateriale ma indissolubile con una tradizione e con un maestro che egli aveva appreso a venerare sessant'anni prima. Un legame più immediato, sebbene più sinistro, era altrettanto evidente, il giorno dell'inaugurazione, nel luogo lungo il Landwehrkanal, a poche centinaia di metri dal museo, dove erano stati ritrovati nel 1919 i corpi di Karl Liebknecht e di Rosa Luxemburg, morti assassinati. Ora, nei giorni rivoluzionari della fine degli anni Sessanta, gli studenti domandavano a gran voce la costruzione di un altro muro—o meglio la ricostruzione del monumento di Mies dedicato nel 1926 ai leader radicali caduti.

Per Mies era troppo tardi per rispondere a quella che gli sembrava un'ulteriore distrazione. Ora la stanchezza si era impadronita di lui e la soddisfazione di aver assolto la «nobile impresa» era in ogni caso profondamente sentita da Mies. Il più famoso difensore di un'architettura impersonale alla fine aveva trovato la sua strada personale.

Mies passò gli ultimi anni della sua vita proprio come ci si poteva aspettare tenendo conto delle sue abitudini degli anni vigorosi. La solitudine si approfondì, ed egli fece poco o niente che potesse metterlo alla prova o che sembrasse irrilevante rispetto ai suoi obiettivi di vita. In quelle poche occasioni negli anni Sessanta in cui si trovò di fronte a un incarico che trovava autenticamente stimolante, come la Galleria Nazionale di Berlino, egli poteva ancora prestare la quasi innaturale con-

centrazione che aveva sempre contraddistinto le sue facoltà creative. Altrimenti, egli lasciava ai suoi subalterni gran parte dei numerosi incarichi che giungevano al suo ufficio. Legioni di studenti e di architetti provenienti da tutto il mondo cercavano di essere ricevuti da lui, e venivano spesso accontentati, ma nello stesso tempo Mies conosceva la differenza fra supplicanti importanti e non importanti, e la teneva ben presente. Egli sapeva ignorare una grande quantità di lettere che chiedevano, talvolta in tono eloquente, questo o quel favore, ma di solito era pronto ad accettare onori e premi ufficiali, e più grande era l'onorificenza, più pronta era la sua accettazione. La sua giovanile aspirazione a grandi cose non doveva abbandonarlo neanche all'ultimo. Sette lauree ad honorem gli furono attribuite durante gli anni Sessanta, nonché un ugual numero di offerte a far parte di associazioni professionali e il conferimento di medaglie d'oro da parte dell'American Institute of Architects, l'Architectural League di New York, il National Institute of Arts and Letters, l'Istituto di Architetti Tedeschi e la sezione di Chicago dell'American Institute of Architects. I riconoscimenti da lui più apprezzati furono le più alte decorazioni civili attribuitegli in periodo di pace dai due paesi in cui era vissuto: la Croce di Cavaliere dell'Ordine Tedesco e la Presidential Medal of Freedom degli Stati Uniti. L'annuncio di quest'assegnazione gli venne fatto da John F. Kennedy, quattro mesi prima che fosse assassinato nel novembre del 1963; la medaglia fu poi personalmente conferita a Mies da Lyndon B. Johnson, poche settimane dopo aver assunto la carica di presidente<sup>27</sup>. Del tutto affascinato e coinvolto nella mistica kennediana, Mies fu tra gli architetti presi in considerazione per il progetto della Biblioteca Kennedy nel 1964, l'unico incarico importante dei suoi ultimi anni che egli voleva e che nei fatti non ottenne.

Mies, verso i settanta-ottanta anni, godeva di un certo benessere economico, ma non vi faceva ricorso se non per procurarsi pochi piaceri materiali. L'alcol e i sigari più che un lusso erano un genere di consumo primario. Il suo appartamento era arredato semplicemente, né in modo ricco né meticoloso: quello che aveva fatto per i Tugendhat non era necessario per lui. Prima che la sua



212. Mies riceve la Medaglia della Libertà dal Presidente Lyndon B. Johnson, Washington, D.C., dicembre 1963 (World Wide Photos)

vista si indebolisse, di quando in quando lui e Lora se ne andavano al cinema, meno spesso a un concerto o a un recital—in questo caso si trattava di solito della cantante che egli più ammirava: Marian Anderson—e mai a teatro. Si accontentava di possedere un'automobile di serie, una Oldsmobile giallo pallido, che non guidava, mentre era Lora a farlo. Il suo interesse nell'acquisto di opere d'arte si sviluppò in gran parte negli anni americani, sebbene non lo si potesse considerare un collezionista vero e proprio. Quando lasciò la Germania, possedeva due quadri, uno di Beckmann e uno di Kandinsky. Una volta negli Stati Uniti, si procurò alcune opere dei vecchi amici Klee e Kurt Schwitters, nonché un olio di Picasso, un collage di Georges Braque, e ben novanta fra acquaforti e litografie di Edvard Munch. Nonostante i suoi precedenti contatti con i costruttivisti e con Theo van Doesburg, Mies non possedette mai un pezzo di astrazione geometrica. Se gli si chiedeva il perché, rispondeva: «Non si può avere tutto», una risposta che non spiegava niente<sup>26</sup>. Comprava secondo quanto gli dettavano lo stato d'animo o la situazione, ma evidentemente né l'uno né l'altra lo spinsero mai a comprare opere d'arte che assomigliassero in qualche modo alla sua architettura.

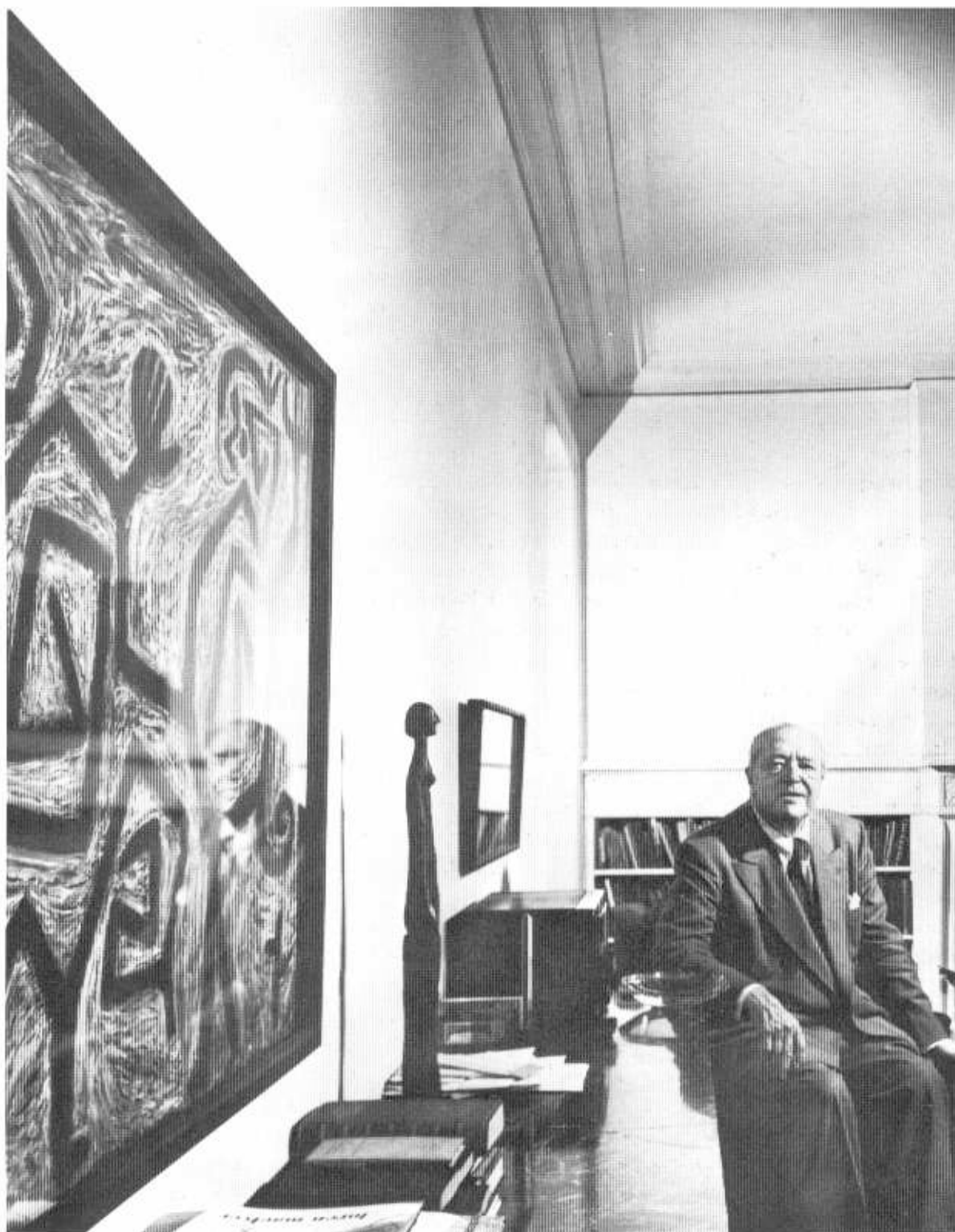
La sua vita privata negli anni Sessanta era semplice, tranquilla, persino monastica. Ebbe sempre la possibilità di avere compagnia, che gli veniva offerta dalle visite degli amici intimi ma, ad eccezione delle vacanze e dei viaggi di lavoro proprio indispensabili, egli era confinato in casa dall'artrite e dalla sua naturale introversione, che lo portarono e lo confinarono sempre più nei recessi della sua mente. Egli poteva starsene seduto letteralmente per ore, non soltanto quando era solo ma anche in compagnia di altri, assorto in un silenzio immobile e nei suoi pensieri. Nei primi anni Sessanta pranzava di frequente con Lora e Gene Summers, e vedeva spesso anche Phyllis Lambert che, essendosi iscritta alla scuola di architettura dell'IT alla fine degli anni Cinquanta, prese un appartamento all'860 di Lake Shore Drive, a pochi isolati dalla casa di Mies. Nella seconda metà degli anni Sessanta, Dirk Lohan era sempre a disposizione, e quasi altrettanto faceva Marianne.

Ma invariabilmente questi visitatori se ne andavano alla fine di una serata, lasciando Mies a se stesso e alle sue riflessioni. Egli leggeva come aveva sempre fatto, e di solito si trattava di argomenti a carattere filosofico, sebbene il suo precedente interesse per temi morfologici si spostasse—com'era logico, si sarebbe tentati di concludere—verso la fisica e la cosmologia. Egli ci si dedicava seriamente, immergendosi nella lettura di testi sia in tedesco che in inglese di Werner Heisenberg e di Erwin Schrödinger, pur non essendo talvolta in grado di capire quello che aveva letto. In modo tipico, ci tornava sopra più e più volte, insistendo con Lora che era indispensabile che egli imparasse la profonda verità che sapeva essere contenuta in quei testi. «Qualche volta, a notte tarda, quando sono stanco», disse una volta, «sono sopraffatto dal desiderio di fare qualcosa solo perché mi piace. Allora so che è troppo tardi; che ho lavorato troppo a lungo. Non si fa una cosa perché piace, ma perché è giusto»<sup>27</sup>. Questo era il monaco che parlava nel vecchio Mies, che nei suoi ultimi anni sembrava posseduto da una ricerca che andava oltre la ragione per sconfinare nella religione.

A questa si applicò con tutta la devozione che aveva riservato alle sue ricerche alla fine degli anni Venti e nei primi anni Trenta. Allora era stato spinto dalla luce vacillante della Repubblica di Weimar, ora semplicemente dalla brevità del tempo a sua disposizione.

Come sempre, Mies voleva ricercare alla sua maniera. È certo che fosse indifferente alla chiesa ufficiale, e non era neanche particolarmente favorevole alla psicoanalisi: l'unico libro che lesse di Sigmund Freud era esso stesso un attacco alla religione, *Il Futuro di un'illusione*<sup>28</sup>. Sembra che egli cercasse la conferma di un sistema più alto nei postulati teorici della scienza; da qui le sue letture di Julian Huxley, Karl von Weizsäcker e Arthur Eddington. Ciononostante proseguì nello studio della teologia, aggiungendo alla sua biblioteca i testi del vecchio amico cattolico-romano Romano Guardini<sup>29</sup>. L'autodidattismo della sua ricerca e la riservatezza con la quale la condusse erano già evidenti nell'attenzione che egli dedicò durante gli anni Cinquanta agli scritti di Rudolf Schwarz,





213. Mies nel suo appartamento con un quadro di Paul Klee e una scultura di Pablo Picasso



214. *Quattro generazioni: Mies con Marianne Loban, Dirk Loban e i figli di Dirk, Caroline e Lars, metà degli anni '60 (Foto Dirk Loban)*

215. *Mies rivisita l'IIT, circondato da studenti e colleghi, metà degli anni '60 (Dirk Loban)*



uno degli architetti alla guida del rinnovamento degli edifici sacri, che iniziò in Germania prima di Hitler e che proseguì dopo la seconda guerra mondiale. C'era poco nei suoi progetti che potesse apparire interessante a Mies in senso architettonico stretto, ma Schwarz, un renano che nel 1930 costruì una chiesa a Aquisgrana che Mies forse conosceva, scriveva sull'architettura sacra con la stessa fede nella necessaria armonia di spirito e forma di cui Mies aveva fatto la pietra miliare del suo pensiero. Uno dei pochi pezzi che Mies scrisse in America, avendone in mente la pubblicazione, era la prefazione alla traduzione inglese del libro di Schwarz *The Church Incarnate*<sup>50</sup>.

Dobbiamo quindi domandarci se il desiderio espresso da Mies di costruire una cattedrale (vedi p. 293) fosse qualcosa di più di una fantasia oziosa. E non possiamo far altro, dal momento che egli progettò soltanto un'opera sacra—la Cappella dell'IIT—e non lasciò altre indicazioni a questo proposito: né un'osservazione né un disegno. Se sotto il suo comportamento c'era una base logica, questa era l'ambizione di dar forma alla sua epoca, caratterizzata però da una mentalità fatalista

che divenne sempre più radicata cogli anni. Egli non sarebbe andato alla montagna, ma se questa fosse venuta da lui, avrebbe risposto nei suoi termini. Nessuno gli chiese mai di progettare una chiesa.

Gli edifici commerciali furono sempre un'altra questione. Nel 1962 Peter Palumbo fece un viaggio a Chicago, recando con sé l'offerta di progettare una torre per uffici, che disponeva di un generoso budget, in un terreno che la ricca famiglia Palumbo possedeva nel cuore della City di Londra. Mies accettò l'incarico, anche se sapeva che qualsiasi opera avesse concepito non sarebbe stata costruita prima del 1986—quindi sicuramente dopo la sua morte—a causa di un lungo contratto d'affitto che non si sarebbe estinto prima di quella data. Tuttavia egli era spinto dall'eccezionale opportunità di realizzare un edificio in una grande città dove non esisteva nessuna delle sue opere.

Così si recò in aereo a Londra nel 1964 per vedere il terreno, che stava di fronte alla Elder's Mansion House, un'opera di George Dance del 1739; vicino c'erano la Midland Bank di Edwin Lutyens del 1936 e la Chiesa di St. Stephen Walbrook di Christopher Wren e John Vanbrugh del 1672. L'ambiente era più carico di storia e di stili di qualsiasi altro contesto Mies avesse mai affrontato nel centro di Chicago o di New York. «Egli era molto attento», riferisce Palumbo, «e guardava il terreno da tutte le angolazioni, le visuali e gli edifici circostanti possibili; prese molto accuratamente nota di tutto»<sup>51</sup>.

Tuttavia la soluzione che fornì a Palumbo, nel 1967, era un tipico prisma miesiano a curtain wall, che doveva essere rivestito in bronzo ma che per il resto quasi non si distingueva dalle scatole di vetro costruite dallo studio di Mies in decine di città americane. Le sue qualità erano altrettanto tipiche: una purezza di proporzioni e una precisione nei dettagli che attirava più attenzione sulla struttura come forma in sé che sul ruolo che essa avrebbe potuto giocare nel contesto ovviamente premoderno. Tuttavia negli anni Ottanta un rinato rispetto per gli stili storici e la preoccupazione di conservare il «contesto» ambientale aveva spinto la maggior parte dei critici a vedere il progetto

216. Mies rivisita l'IIT, circondato da studenti e colleghi, metà degli anni '60 (Dirk Lohan)





217. Mies legge *Bauen seit 1900* in Berlin di Rave e Knofel, 1967 (Foto Dirk Lohan)

di Mies per Mansion House Square come un pezzo di architettura che non solo aveva fatto il suo tempo, ma che non si preoccupava dell'ambiente circostante. Nel maggio 1985 il ministro del Britain's Environment, Patrick Jenkin, respinse la richiesta di Palumbo di costruirlo.

Con la lunga e debilitante malattia del 1962-63, la realtà della mortalità di Mies si impose alle persone che gli erano vicine. Come aveva fatto Summers a suo tempo, Lohan, che era diventato il socio più vicino a Mies alla metà degli anni Sessanta, interrogò ripetutamente il vecchio sul destino dello studio. Dapprima Mies, come ci si poteva aspettare, si dimostrò indifferente alla questione, considerandola precisamente quel tipo di affari terreni e noiosi che aveva sempre schivato, specialmente se c'era una Reich o un Summers o un Lohan che se ne occupavano al suo posto. E alla fine Lohan se ne occupò, stipulando un accordo nel 1969 con il quale Mies si associava con lui, con Joseph Fujikawa e Bruno Conterato. Anche dopo la morte di Mies, avvenuta quello stesso anno, l'Ufficio di Mies van der Rohe continuò a lavorare fino al 1975, quando il suo nome venne ufficialmente cambiato in quello di FLC Associates. Nel 1982, Fujikawa e Gerald Johnson si separarono dallo studio per fondare la Fujikawa Johnson Associates, Inc.

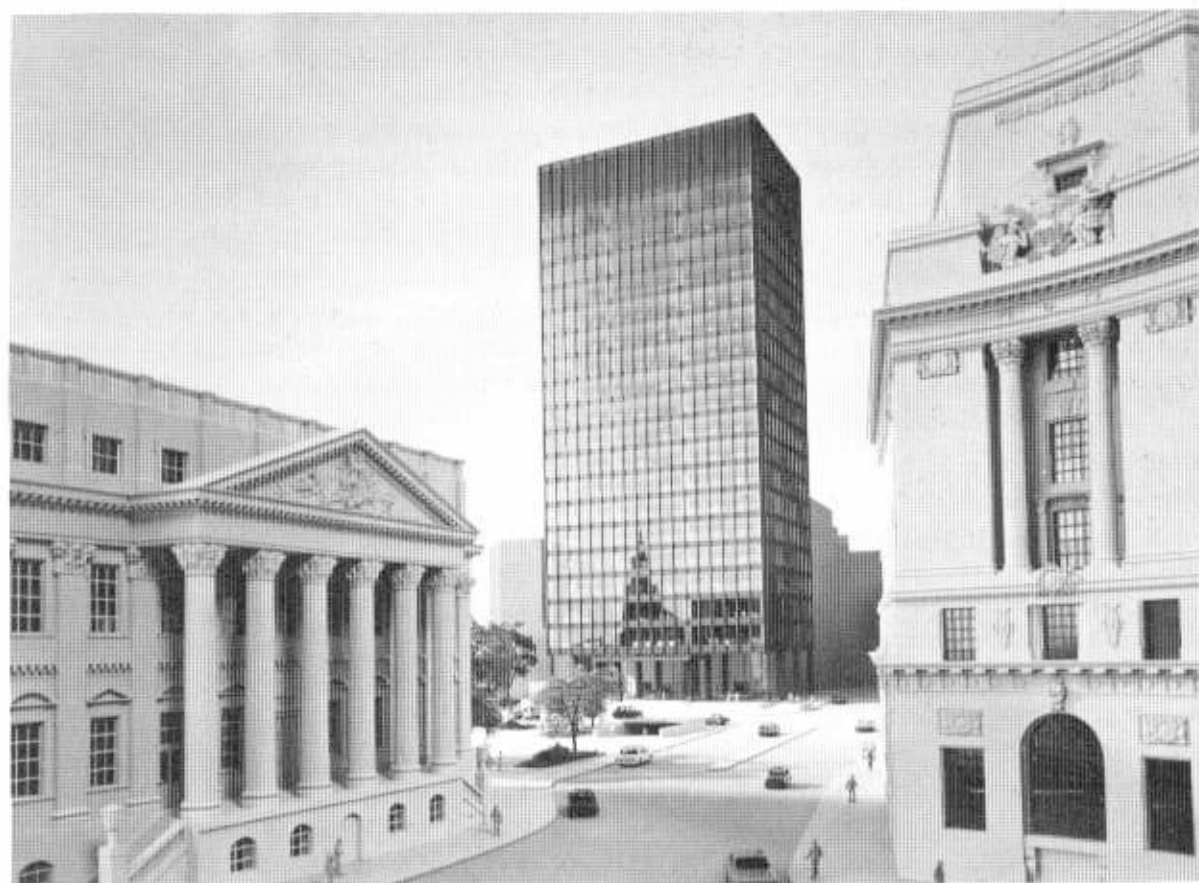
Nel frattempo gli europei si erano preoccupati della conservazione di uno dei più importanti patrimoni architettonici del XX secolo. Prima della fine della seconda guerra mondiale tutto il materiale dell'atelier, che Mies era stato costretto a lasciare a Berlino, venne imballato in casse di legno da Lilly Reich e da un ex allievo del Bauhaus, Eduard Ludwig, per essere poi inviato presso i genitori di Ludwig a Mühlhausen in Turingia, una provincia più tardi incorporata nella Repubblica De-

mocratica Tedesca. Le casse rimasero lì per tutti gli anni Quaranta e Cinquanta, mentre Ludwig manteneva una deferente corrispondenza con Mies. Nel 1959, il tentativo di recuperarle e di renderle a Mies progredì notevolmente quando Hans Maria Wingler del Bauhaus Archiv, che si trova nella Germania Occidentale, ottenne dalla Germania Orientale il permesso di recarsi a Mühlhausen, con il pretesto di proseguire una ricerca sulla scultura medievale<sup>32</sup>. Wingler si recò alla casa di Ludwig, dove di nascosto aprì ed esaminò le cinque scatole che si trovavano lì. Poi riferì sul loro contenuto a Mies: si trattava principalmente di disegni, fotografie, corrispondenza, documenti di lavoro, bandi di concorso, periodici, documenti del Bauhaus.

Il valore di questo materiale, che comprendeva gran parte degli effetti personali e professionali che Mies aveva accumulato durante la sua carriera in Germania, era ovvio. Seguirono lunghe e delicate trattative fra i rappresentanti dei due stati ostili, Germania Ovest e Germania Est. Passarono quattro anni, durante i quali il fedele Eduard Ludwig perse la vita in un incidente di macchina nel 1960. Da Chicago Dirk Lohan continuava a fare pressioni perché la proprietà di Mies fosse restituita. Verso la fine del 1963, il segretario generale dell'Accademia d'Arti di Berlino Ovest, il barone von Buttlar, e la sua controparte presso l'Accademia Tedesca d'Arti a Berlino Est, Otto Nagel, effettuarono il trasferimento delle casse a Berlino Ovest, sebbene la Germania Orientale insistesse nel voler trattenere tutti i documenti relativi al Bauhaus di Dessau. Alla fine, in dicembre, il tesoro arrivò a Chicago dove Mies, con grande esasperazione del suo staff, lo lasciò giacere per settimane prima di aprirlo<sup>33</sup>.

Il contenuto fu debitamente e ufficialmente esaminato, subito dopo che Mies e il Museum of

218. *Plastico del progetto per Mansion House Square, Londra, 1967 (John Donat)*



Modern Art avevano iniziato a parlare di una possibile donazione dei disegni che egli aveva prestato per l'esposizione di New York del 1947. Nel corso di questi e di successivi contatti, Mies, che non era affatto interessato a vedere il suo lavoro pubblicato, fece sapere che avrebbe dato al museo gran parte della sua produzione professionale, compresi quasi tutto il materiale di Mühlhausen e i suoi archivi americani<sup>34</sup>. Il risultato fu la fondazione ufficiale, nel 1968, dell'Archivio Mies van der Rohe, una sezione del Department of Architecture and Design del museo. Questo tesoro comprendeva più di 20000 voci, soprattutto disegni, corrispondenza di lavoro e documenti relativi ad incarichi edilizi. Nel suo testamento Mies lasciò alla Library of Congress altri 22000 documenti, principalmente lettere personali e professionali non legati a specifici edifici.

La ripresa di Mies dall'attacco di artrite nel 1963 fu di breve durata. La mobilità non tornò mai più, tornò invece il dolore, così forte nel 1965 che egli confidò a Lora la sua incapacità a concentrarsi. «La cosa peggiore del dolore», le disse, «è che è noioso»<sup>35</sup>. Dato che i suoi disturbi erano aggravati dalla rigidità della muscolatura attorno alla vita, il suo dottore decise un intervento chirurgico in cui vennero incisi lateralmente alcuni muscoli, allo scopo di distenderli e rilassarli, operazione che gli dette il primo vero sollievo dal dolore che provava da anni. Chiaramente non avrebbe mai più camminato autonomamente, ma ora era in grado di riprendere un lavoro moderato.

Le Corbusier morì lo stesso anno, per un attacco di cuore mentre nuotava nel Mediterraneo. Wright, a sua volta, era morto nel 1959. Restavano soltanto Gropius e Mies della grande generazione di architetti moderni europei nati negli anni Ottanta. Il peso degli anni stava crescendo, e questo debito richiedeva sempre più urgentemente di essere pagato. Negli anni Sessanta Mies soffriva di uno strabismo divergente, una malattia nota come glaucoma. Questo lo rese incapace di fissare a lungo lo sguardo sulla carta stampata. Alla fine si affidava a Lora per la lettura, cosa che lei faceva con tanta cura come se stesse leggendo lui stesso. La loro reciproca intimità si approfondì, e una sera Lora mise da parte il libro e gli si rivolse gentilmente. «Dimmi», gli disse, «perché non mi hai mai sposato?».

Mies emise un grande sospiro. «Penso che sono stato uno sciocco. Avevo paura di perdere la mia libertà. Questo non sarebbe accaduto. Era una preoccupazione priva di senso». Fece una pausa, poi le domandò: «Ci sposiamo ora?»

«No», rispose Lora, che a quel punto lo conosceva meglio di quanto Mies conoscesse se stesso. «È un po' tardi: non farebbe che sciupare le cose. Volevo soltanto saperlo»<sup>36</sup>. Lora si accontentava della responsabilità che si era presa, cioè quella di aiutarlo ad accostarsi alla morte con tutta la tranquillità che poteva procurargli.

I primi sintomi di un tumore all'esofago apparvero nel 1966, poco dopo che un diluvio di messaggi augurali piovve su di lui in occasione del suo ottantesimo compleanno. Un intervento chirurgico era fuori discussione, essendo precluso dall'età avanzata. Un trattamento di irradiazioni ridusse la dimensione dell'ostruzione e lo riportò a un certo benessere, ma le probabilità di una ripresa integrale rimasero scarsissime. Nel 1968, ricordava Lora, lei e Mies fecero un «ultimo gran bel viaggio» di alcune settimane a Santa Barbara, dal quale Mies fece ritorno abbronzato e in forma. Per circa un anno, fra il 1968 e il 1969, il suo medico George Allen lo mantenne in vita, dilatandogli l'esofago a intervalli regolari, una faccenda spiacevole che Mies sopportava con lo stesso stoicismo che aveva caratterizzato tutti i suoi incontri con l'infermità fisica<sup>37</sup>.

Egli morì nell'estate del 1969, proprio qualche settimana dopo Gropius. Una sera a pranzo, Lora notò che Mies aveva un leggero raffreddore e appariva pallido. Decise di passare la notte vicino a lui, nel suo appartamento. La mattina dopo lo trovò a letto, boccheggiante e scosso da tremulti, i pugni chiusi stretti sotto il mento. Con un'ambulanza fu portato al Wesley Memorial Hospital.

Georgia arrivò in aereo da New York. Marianne si trovava già a Chicago. Quello che dapprima

era sembrato un attacco di cuore si rivelò una polmonite. Per due settimane Mies perse e riprese ripetutamente la conoscenza. Marianne così ricorda gli ultimi giorni:

«Ogni qualche ora, la crisi, poi seguivano i rimedi—per abbassare la febbre e tutto il resto. Lo giravano continuamente per evitare le piaghe da decubito. Ogni ora gli misuravano la pressione del sangue, più tutti i tipi di esami. Grafici. Strumenti. Una volta giunsi alla sua stanza, ma non riuscii ad entrare perché dentro c'erano tre dottori. Era caduto in uno stato di coma.

I dottori erano intenti a discutere il caso fra di loro, mentre io diventavo sempre più furiosa. Aspettai finché uscirono dalla camera. Poi dissi: 'Sono arrabbiata con voi! Non potete lasciare a un uomo il tempo di morire? Ha ottantré anni. Ha avuto una vita piena, ricca. È un malato giunto alla sua fine, voi lo sapete, e ora ha una polmonite che lo potrebbe far morire rapidamente e misericordiosamente. Ma tutto quello che sapete fare è di agitarvi con esami e grafici!'

'Noi vogliamo soltanto aiutarlo'.

'Lo aiutereste di più se gli lasciaste il tempo di giungere alla pace'».

Si presentò allora uno specialista del cuore, e Marianne riversò la sua ira su di lui. Egli batté in ritirata. «Faremo pochi esami», promise.

Passarono due giorni. Il 19 agosto Mies diventò cinereo e inerte, e il suo respiro si abbassò in modo percettibile. Anche quella volta c'era Marianne con lui. Accorse un'infermiera che, vedendo quello che stava succedendo, si apprestava a chiamare un dottore. «No», ribatté Marianne, «che la natura segua il suo corso». Alle proteste dell'infermiera, lei chiuse la porta<sup>38</sup>.

Poi giunse Georgia che chiamò immediatamente Lora e Dirk. Lora si precipitò all'ospedale. Non riuscì a rintracciare Dirk. Nel giro di mezz'ora il cuore di Mies si arrestò.

Le figlie chiusero gli occhi del padre e Georgia, preso un mazzo di rose gialle da un vaso lì accanto, lo depose nelle sue mani. Marianne aveva fatto la stessa cosa con Ada, diciassette anni prima.

Lora arrivò poco dopo la morte di Mies. La famiglia le affidò i preparativi per il funerale, che Lora limitò a un breve servizio nella cappella del Graceland Cemetery. Georgia, Marianne, Lora, Heidemarie, Dirk e la cuoca di Mies, Caroline Regis, erano presenti al servizio funebre. Dirk fece un breve discorso e l'organista suonò *O Haupt voll Blut und Wunden* di Bach<sup>39</sup>. Mies fu cremato, e le sue ceneri furono sepolte vicino alle tombe di Daniel Burnham e di Louis Sullivan.

Due mesi più tardi il resto del mondo ebbe l'occasione di compiere un ultimo gesto in memoria di Mies. Il 25 ottobre 1969, un gruppo di amici, di studenti, di colleghi e di ammiratori si riunirono alla Crown Hall per ascoltare Bach dal violoncello di Janos Starker, e il discorso del vecchio amico di Mies, James Johnson Sweeney, dal quale è tratto quanto segue:

«È tipico della visione architettonica di Mies così profonda, complessa e sottile che proprio lui, con il suo gusto epicureo di combinare il travertino romano, il marmo di Tinos, il vetro grigio trasparente, l'onice, le colonne di acciaio cromato nel suo padiglione di Barcellona, nonché le pareti di ebano a strisce variegata e l'onice fulvo, dorato e bianco nella sua Casa Tugendhat, dichiarasse anche con entusiasmo e sincerità: 'Dove potete trovare una maggior chiarezza strutturale che negli edifici in legno dei tempi andati? Dove potete trovare una tale unità di materiale, costruzione e forma? Quale grande sensibilità per il materiale e quale potenza di espressione ci sono in questi edifici? Quanto calore e quanta bellezza posseggono! Sembrano l'eco di antiche canzoni!' Tutto questo detto da quel Mies che noi associamo all'affermazione che il calcestruzzo, l'acciaio e il vetro sono i materiali del nostro tempo e che da questi materiali devono nascere le forme della nostra epoca! Ma per Mies tutto dipendeva dal 'come usiamo un materiale, non dal materiale in se stesso

[dato che] ogni materiale' come egli diceva, 'è soltanto ciò che noi ne facciamo'. E Mies, non importa quale materiale impiegasse, come testimonia il patrimonio di edifici che egli ha lasciato a Chicago, era essenzialmente un costruttore. Egli non dimenticò mai le prime lezioni del padre, maestro nel taglio di pietre. 'Ho imparato da lui tutto sulla pietra.' E mi ricordo la sua gioia nel raccontare che da giovane—quasi ancora un ragazzo—la sua qualifica era quella di un muratore a cottimo. 'Ora un mattone', come era solito dire, 'questo è veramente qualcosa che vale! Com'è sensibile questa forma piccola, maneggevole, adatta a qualsiasi scopo! Com'è coerente nel suo allineamento, nel suo disegno, nella sua tessitura! Quanta ricchezza in un semplice muro! Ma quanta disciplina impone questo materiale!' Su questa base modesta Mies espresse in modo impareggiabile i nuovi materiali e le tecniche ingegneristiche: 'una forma per un'epoca'. Disciplina, ordine, forma: questa la sequenza che egli vedeva sottesa all'affermazione di Sant'Agostino, da lui tanto amata e citata. Questa, per lui, era la Verità in architettura. La Bellezza ne era il coronamento»<sup>40</sup>.

Nessuno aveva più diritto di far l'elogio di Mies di Sweeney, la cui eloquenza era ispirata non soltanto dall'amicizia personale, ma anche da una grande conoscenza delle arti dei primi sessant'anni del XX secolo. Così le sue parole elogiavano tanto una visione quanto l'uomo che l'aveva plasmata. Ma proprio mentre Mies moriva tranquillamente nel suo letto, una tempesta si andava scatenando sul suo capo. Per la seconda volta nella sua esistenza il modernismo batteva in ritirata, essendo messo in dubbio da una generazione di architetti e critici troppo giovani per ricordarne direttamente i risultati degli anni Venti, ma abbastanza vecchi da credere che i valori, che i pionieri europei avevano tratto da questi risultati, avevano fatto il loro corso o semplicemente si erano dimostrati illusori. Durante gli anni Sessanta, il movimento moderno, avendo fatto causa comune con lo spirito d'iniziativa capitalistico, sembrava motivato non tanto dal senso di una missione quanto dalla fiducia riposta in una formula certificata dal successo corporativo. Il fallimento del rinnovo urbano, la fuga della popolazione dalle zone interne della città, che coincideva con il sovraffollamento sia del centro che dei sobborghi dovuto a mucchi di edifici alti, scatolari e indifferenziati: tutto questo sembrava la prova che il programma burocratico e il budget delle imprese edilizie avevano sostituito il proclama dell'architetto come principio-guida della progettazione e della pianificazione moderna.

Anche a livello teorico, quindi distinto dalla vita quotidiana, serpeggiava la disillusione. Molti osservatori si videro costretti a concludere che la ricerca di un'espressione vincolante e coerente della forma architettonica aveva prodotto non tanto una purezza formale, ma soltanto una maggiore sterilità. Nei suoi sforzi di rifiutare il fardello di uno «stile» storico aderendo a una dottrina di astrazione riduttiva, l'architettura moderna sembrava aver perso la sua capacità di esprimere contenuti e significati attraverso l'ornamento, il simbolo figurativo, o una qualche allusione agli usi tradizionali. La possibilità del progettista, per non dire l'obbligo, di valorizzare un ambiente adattandovi la sua opera, traendo così ricchezza da questo, sembrava esser stata sacrificata al falso ideale di un'architettura per l'architettura, incurante dell'ambiente e così, troppo spesso, ermeticamente chiusa al di fuori di esso.

Non tutti questi aspetti negativi potevano essere imputati a Mies. Tuttavia proprio l'influenza che egli aveva esercitato sulla configurazione della città contemporanea insieme alla sua rigorosa filosofia dell'architettura lo resero una figura centrale, anzi il bersaglio principale, della polemica. Per la maggioranza dei nuovi critici la sua opera rappresentava la forma più intransigente del modernismo ortodosso. Egli era l'artista più astratto del secolo, e alla sua Cappella dell'III era stato necessario affiggere il cartello «Cappella», dal momento che niente in quella forma generalizzata suggeriva in alcun modo la specificità di un luogo sacro. Mies fu il razionalista più risolutamente





219. *Cerimonia commemorativa di Mies all'IT, 1968. In primo piano, da sinistra a destra, Dirk Loban, James Johnson Sweeney, Lora Marx, Marianne Loban, Laura Sweeney, Phyllis Lambert, Philip Johnson (Illinois Institute of Technology)*

impersonale del periodo, un assolutista che aveva ripudiato i suoi stessi impulsi che sorgevano a tarda sera «di fare qualcosa solo perché mi piace», a favore della dichiarazione pubblica che «l'architettura non è un cocktail». In un mondo in cui il tempo era compresso fra cambiamenti precipitosi e lo spazio comprendeva sia l'espansione disordinata di Dallas che la maglia regolare del centro di Chicago, la maniera deduttiva di Mies di disegnare edifici sulla base di concetti stabili piuttosto che partendo da esigenze particolari sembrava estremamente fuori moda. Gli universali sembravano a dir poco incompatibili con un secolo che invecchiava e che aveva già offerto troppo del suo sangue all'ideologia.

Abbiamo presentato Mies come un progettista di straordinaria sensibilità e come un pensatore la cui tendenza alla più profonda introspezione era rafforzata da una volontà enorme. La soddisfazione che all'inizio gli derivò dalla costruzione artigianale fu trasformata dalle ambizioni culturali e tecnologiche della Germania guglielmina nella decisione di diventare architetto. Ben presto egli associò questa sua vocazione con l'arte e con l'elevata condizione spirituale che il pensiero europeo del tempo attribuiva ad essa. Ma la sua visione del mondo, che stava maturando sotto l'impressione della catastrofe suscitata dalla prima guerra mondiale e dal sinistro paesaggio lasciato sulla sua scia, lo convinse della futilità dell'arte abbandonata al proprio arbitrio e della ristrettezza di opzioni di ogni seria attività creativa nella tarda età faustiana. L'arte, vale a dire l'architettura, di conseguenza la si doveva fare razionalmente, dal momento che il periodo dava forza soltanto all'espressione razionale. Questa intuizione rigorosa lo condusse infine alla fede ispiratrice che lo sforzo creativo poteva non di meno venir esaltato pur essendo mortificato, e una volta passato, per così dire, attra-

verso la cruna di un ago metafisico, poteva elevarsi a un sistema superiore di verità intuibile dai dogmi di una filosofia idealista. Abbiamo detto che Mies non aveva una vera e propria preparazione filosofica. Ciò che alla fine apprese su di essa, attraverso un faticoso autodidattismo, era fondato sull'insegnamento modesto ma fermamente radicato che aveva ricevuto in una scuola elementare cattolica. Bastò questo per indirizzarlo verso pensatori quali Platone, Sant'Agostino, Kant, e soprattutto San Tommaso d'Aquino, che componevano e spiegavano i fatti del mondo come riflessi di un sistema soprasensibile.

L'obiettivo di capire questo sistema e di dedicare ad esso le proprie capacità creative—così da poter dare un certo ordine al caos faustiano della tarda età—informò una ricerca che richiedeva la massima concentrazione e la massima disciplina mentale. A tutto il resto Mies diede un'importanza secondaria, e più diventava vecchio, maggiore diventava la distanza che egli frapponeva fra la ricerca e le cose irrilevanti di questo mondo. È sufficiente ricordare la sua indifferenza nei confronti della famiglia e la sua noncuranza per la realtà politica della Germania nazista, per non parlare della sua prolungata apatia di fronte all'aperta ostilità che i nazisti alla fine gli mostrarono. Lo sforzo di innalzare l'architettura a forma generale e a spazio universale fu influenzata da qualcosa che andava oltre l'estetica riduttiva del primo modernismo o il suo studio continuo della morfologia naturale e cosmica. C'erano anche delle implicazioni religiose: l'edificio divenne il corrispondente moderno della principale manifestazione materiale del tempo di San Tommaso: la cattedrale gotica—l'involucro (spiritualmente) più trasparente possibile eppure abbastanza solido da *essere* un'architettura, così da racchiudere lo spazio pur trasfigurandolo, da renderlo un'entità mistica, la manifestazione immateriale di una verità superiore.

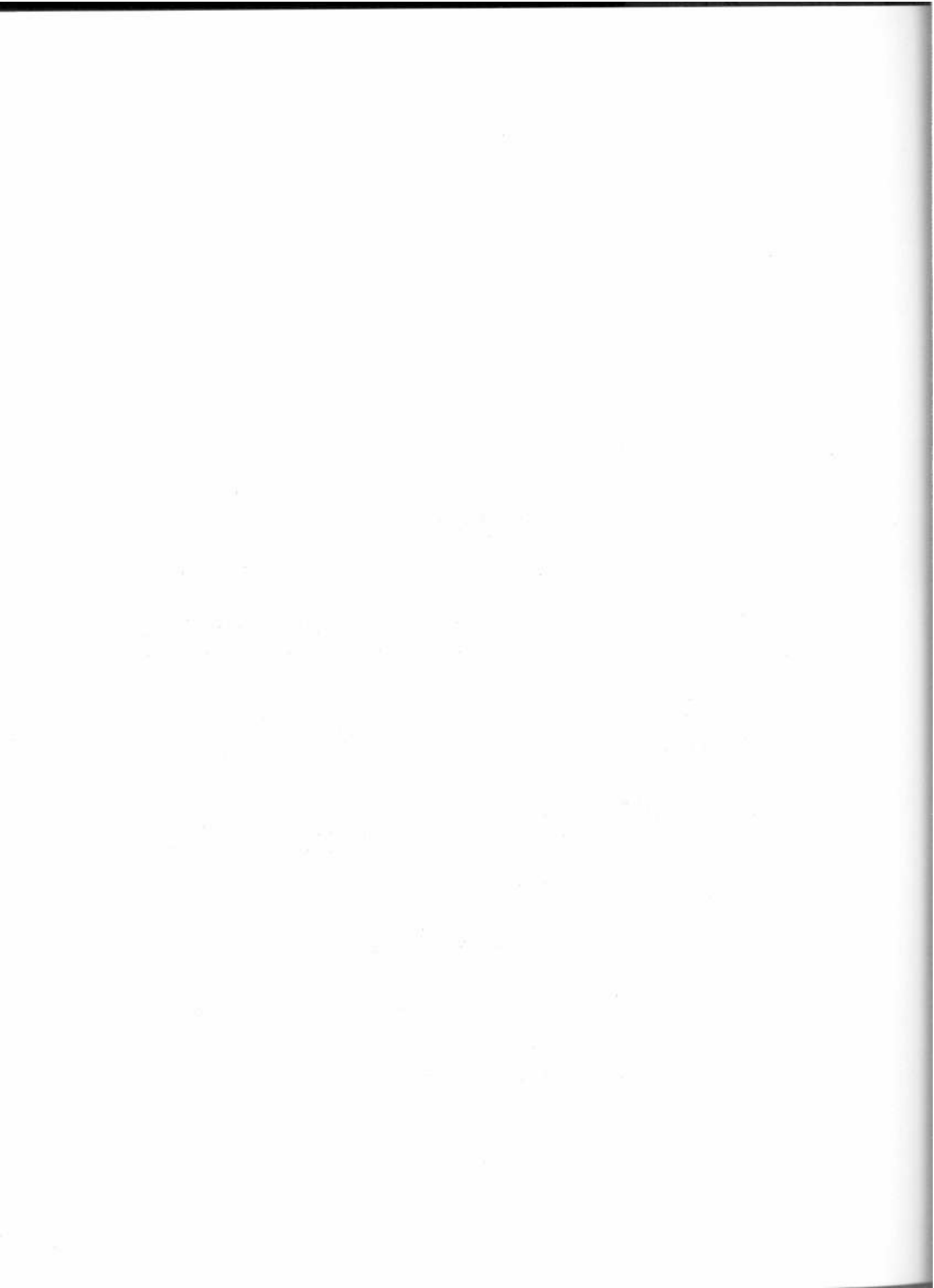
1569  
In ultima analisi e alla fine della sua vita Mies fu il massimo architetto del secolo nella creazione di edifici a spazio continuo. Questa sua concezione ebbe inizio dalla pianta libera degli anni Venti, con i suoi spazi dinamici e fluidi, e sfociò nell'equilibrata simmetria e nella calma vastità delle sue sale quadrate a grandi luci degli anni Cinquanta e Sessanta. Per realizzare gli stupendi interni dei suoi ultimi anni, era necessario che le strutture fossero di incontestabile integrità, ma la loro composizione razionale giunse infine a mete non razionali: la ragione si innalzava a mistica.

Così, anche se fosse vissuto più a lungo, non sarebbe stato più aperto ai gusti eclettici dei post-miesiani di quanto questi lo fossero al suo profondo ascetismo. Mies morì al momento giusto, avendo vissuto abbastanza a lungo per poter terminare la Galleria Nazionale di Berlino, ma non così a lungo per dover sopportare un periodo denso di dubbi ancora più sconvolgenti di quelli che egli aveva cercato così eroicamente di superare. In vita, la sua personale riservatezza, così come l'assoluto elementarismo della sua opera, generarono in ultima istanza un carisma che influenzò con la stessa forza sia i suoi critici che i suoi sostenitori. La morte, che lo rese definitivamente inaccessibile e impenetrabile, non fece che accrescere la sua statura mitica.

Che la razionalità potesse portare a una forma così alta di misticismo estetico, particolarmente in un secolo più predisposto alla razionalità che non alle spiegazioni mistiche della realtà, è un fatto sorprendente come tutto ciò che riguarda Mies van der Rohe. Paradossalmente, questo fa pensare che i suoi critici avessero ragione quando sostenevano che nessuna filosofia fosse sufficiente a spiegare l'esperienza moderna. Sicuramente non c'è alcuna certezza che quest'epoca si identifichi con la tarda età faustiana di Spengler o che le essenze tomistiche sovrastino ogni realtà. Le risposte sfuggono a noi così come era avvenuto per Mies.

Così il suo posto nella storia è assicurato non tanto dall'infallibilità del suo pensiero quanto dalla sottile perfezione della sua arte. Anche se quell'arte dipendeva dal rigore e dalla concentrazione mentale, ai quali l'aveva da sempre assoggettata. Meno che mai dopo Mies, l'architettura può sfuggire alle implicazioni della disciplina, della logica e del metodo quali forze trainanti, che si dia loro

ascolto o che le si rifiuti, ma in entrambi i casi solo dopo una consapevole riflessione. Se anche Mies non anticipò la sua epoca, lasciò la sua impronta personale su di essa, proprio lui, il più impersonale degli artisti; per anni quest'epoca avrebbe dovuto occuparsi di Mies come sicuramente egli si sforzò eroicamente di occuparsi di lei. Pluralistica com'è l'architettura in tutto il mondo verso la fine del secolo XX, paradossalmente lo diventa ancor più, grazie al ricordo della determinazione con cui Mies portò avanti la sua idea.



# Note

## Aquisgrana: la giovinezza nella Germania imperiale. 1886 - 1905

<sup>1</sup> Intervista di Dirk Lohan a Ludwig Mies van der Rohe (dattiloscritto, Chicago, estate 1968) nell'Archivio di Mies van der Rohe, Museum of Modern Art, New York.

<sup>2</sup> Col nuovo nome di Neukölln nel 1912.

<sup>3</sup> Mies parlò della sua giovinezza in conversazioni ufficiali con un gran numero di amici e di colleghi, soprattutto con Horst Eifler e Ulrich Conrads (vedi cap. 2, n. 26), Peter Carter (vedi oltre n. 5), Peter Blake (vedi oltre n. 10), George Danforth, e Georgia van der Rohe (vedi oltre n. 11). L'intervista di Dirk Lohan è la più lunga, la più approfondita e la più attendibile.

<sup>4</sup> Intervista di Dirk Lohan.

<sup>5</sup> Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, New York 1974.

<sup>6</sup> La storia di Aquisgrana, con particolare riferimento alla fine del XIX secolo e all'inizio del XX, è presentata in modo sintetico ma significativo, sia per quanto riguarda il testo che le illustrazioni, in Helmut A. Crous, *Aachen: so wie es war*, Düsseldorf 1971 e *Aachen in alten Ansichtskarten*, con una prefazione di Werner Dümmler, Frankfurt a.M. 1977.

<sup>7</sup> I documenti di famiglia si possono trovare nello Aachen Stadtarchiv.

<sup>8</sup> Intervista di Dirk Lohan.

<sup>9</sup> Intervista personale con Monsignor Erich Stephany, Aquisgrana 1982.

<sup>10</sup> Intervista di Peter Blake a Mies van der Rohe (dattiloscritto), Columbia University Press Oral History Project, circa 1959. Mies: «Da ragazzo andavo alla scuola arcivescovile della mia città natale. Era una scuola di indirizzo classico, ma non ero molto bravo e mio padre decise che dovevo fare un qualche lavoro pratico e per questa ragione mi mandò a una specie di scuola professionale». Questo passaggio è stato tratto dall'intervista «A Conversation with Mies» in *Four Great Makers of Modern Architecture*, New York 1963, pp. 93-104.

<sup>11</sup> Intervista personale con Georgia van der Rohe, New York, aprile 1982.

<sup>12</sup> Intervista di Dirk Lohan.

<sup>13</sup> Informazioni sul rapporto del giovane Mies con il fratello sono tratte principalmente da interviste personali dell'autore (1981 e 1982) a Heinrich Maillard, proprietario della Mies-Maillard Monument Co. a Aquisgrana, che prese il posto del laboratorio di Michael Mies.

<sup>14</sup> Documenti personali di Mies van der Rohe, Archivio di Mies.

<sup>15</sup> Citazione dal documentario *Mies van der Rohe*, diretto da Georgia van der Rohe, finanziato dalla Knoll International e dallo Zweites Deutsches Fernsehen, Mainz, prodotto dalla IFAGE Filmproduktion, Wiesbaden; versione inglese, 1979; versione tedesca, 1980.

<sup>16</sup> Letteralmente *tank town* che in americano significa una piccola città, dove i treni si fermano solo per riempire i serbatoi dell'acqua (*ndt*).

<sup>17</sup> Probabilmente Wilhelm Martens (c. 1843-1910), architetto e studioso, genero di Martin Gropius; vedi Thieme-Becker, *Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler*, 24 (Leipzig, 1939): 150-51.

## Berlino: problemi di un Nuovo Secolo. 1905-1918

<sup>1</sup> Intervista di Dirk Lohan.

<sup>2</sup> Su Bruno Paul vedi Joseph Popp, *Bruno Paul*, Monaco 1921; Stanley Appelbaum, *Simplicissimum*, New York 1975.

<sup>3</sup> Il periodo della rivoluzione industriale tedesca (*ndt*).

<sup>4</sup> Intervista di Dirk Lohan. Mies: Paul «sapeva che avevo una certa esperienza; a parte me, da lui c'erano solo dei disegnatori di mobili».

<sup>5</sup> Questi è molto probabilmente Joseph Popp che più tardi scrisse la monografia *Bruno Paul*.

<sup>6</sup> Neubabelsberg, una zona prevalentemente residenziale, venne unita al paese di Nowawes nel 1938 fino a comprendere la città di Babelsberg che, a sua volta, fu annessa l'anno dopo a Potsdam.

<sup>7</sup> Su Casa Riehl, vedi «Architekt Ludwig Mies: Villa des Herrn Geheimen Regierungsrat Prof. dr. Riehl in Neubabelsberg», *Moderne Bauformen* 9 (1910), pp. 42-48; Anton Jaumann, «Vom künstlerischen Nachwuchs», *Innen Dekoration*, 21 (luglio 1910), pp. 265-272.

<sup>8</sup> Casa Westend è stata costruita a Berlino nel 1906; la Casa del Dr. B., a Klein-Machnow, è del 1907.

<sup>9</sup> Nel 1984 Casa Riehl è diventata la sede amministrativa dell'Istituto del Film e della Televisione di Potsdam. Il Prof. T. Paul Young, della Scuola di Architettura dell'Illinois Institute of Technology, che ha visitato la casa nel 1984, riferisce che la *Halle* è stata suddivisa e la veranda chiusa.

<sup>10</sup> Nell'intervista di Lohan, Mies disse che il viaggio era durato sei settimane. Sandra Honey, in *The Early Work of Mies van der Rohe*, il catalogo di un'esposizione tenutasi al Building Centre Trust a Londra, nell'ottobre 1979, scrive: «Il Professor Riehl inviò Mies in Italia per tre mesi prima di consentire che il lavoro di progettazione proseguisse». Sembra ragionevole interpretare il viaggio in Italia più come un premio di sei settimane che non una lezione preliminare di tre mesi, dato che è difficile immaginare che Mies arrivò a Berlino nel 1905, lavorò a Rixdorf, fece il servizio militare, passò un anno con Bruno Paul più tre mesi in Italia, e soltanto allora iniziò il progetto di Casa Riehl, che, come sappiamo, fu terminata alla fine del 1907. Una grande esposizione di arti decorative e applicate si tenne a Monaco nel 1908. Qui vennero presentati alcuni disegni di Riemerschmid, e questa sembra essere la mostra che Mies ricordava. Tale data induce a credere che il suo viaggio in Italia seguisse invece che precedere il completamento di Casa Riehl.

<sup>11</sup> Molto probabilmente Casa Springer, Am Grossen Wannsee, 1901, l'unica villa di Messel costruita in quel contesto.

<sup>12</sup> Carter, *Mies van der Rohe at Work*, p. 174.

<sup>13</sup> Intervista di Dirk Lohan.

<sup>14</sup> Su Peter Behrens, vedi Stanford Anderson, «Peter Behrens and the New Architecture of Germany, 1900-1917» (tesi di laurea, Columbia University, 1968); Fritz Hoerber, *Peter Behrens*, Monaco 1913; Alan Windsor, *Peter Behrens, Architect and Designer*, New York 1981.

<sup>15</sup> Citato in Windsor, *Peter Behrens*, p. 15. Windsor attribuisce questa dichiarazione a un appello scritto da Koch sul numero del marzo 1897 di *Deutsche Kunst und Dekoration*.

<sup>16</sup> Citato in Windsor, *Peter Behrens*, pp. 35-36.

<sup>17</sup> Max Osborn, «Die modernen Wohnräume im Warenhaus von A. Wertheim in Berlin», *Deutsche Kunst und Dekoration*, 4 (marzo 1903), pp. 263, 291-93.

<sup>18</sup> Su Karl Friedrich Schinkel, vedi Paul Rave e Margaret Kuhn, a cura di, *Schinkels Lebenswerk*, 14 voll., Berlino 1939; Karl Friedrich Schinkel, *Sammlung architektonische Entwürfe* (reprint), Berlino e Chicago 1981; Staatliche Museen zu Berlin, *Karl Friedrich Schinkel 1781-1841*, catalogo d'esposizione, Berlino 1980; Goerd Peschken, *Das architektonische Lehrbuch* (in Rave e Kuhn, a cura di); Mario Zadow, *Karl Friedrich Schinkel*, Berlino 1980; Philip Johnson, «Schinkel and Mies», *Writings*, New York 1979.

<sup>19</sup> Alois Riegl, *Spätromische Kunstindustrie*, Vienna 1901 (trad. it. *Arte tardoromana*, Einaudi, Torino 1959).

<sup>20</sup> Stanford Anderson, «Behrens' Changing Concept», *Architectural Design*, 39 (febbraio 1969), p. 76.

<sup>21</sup> Sull'AEG, vedi Anderson, «Peter Behrens and the New Architecture of Germany 1900-1917»; Tilmann Buddensieg e Henning Rogge, *Industriekultur: Peter Behrens and the AEG, 1907-1914*, Cambridge Mass. 1984 (trad. it. dall'ediz. tedesca abbreviata, *Cultura e industria. Peter Behrens e la A.E.G. 1907-1914*, Electa, Milano 1979).

<sup>22</sup> Sul Deutscher Werkbund, vedi Lucius Burckhardt, a cura di, *The Werkbund: History and Ideology, 1907-1933*, Woodbury, N.Y. 1980; Joan Campbell, *The German Werkbund: The Politics of Reform in the Applied Arts*, Princeton, N.J. 1978 (trad. it., *Il Werkbund tedesco: una politica di riforma nelle arti applicate e nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1987).

<sup>23</sup> Theodor Heuss, *Hitlers Weg*, 8<sup>a</sup> ediz. rived., Stoccarda 1932, pp. 23-24.

<sup>24</sup> Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge 1981.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>26</sup> Mies van der Rohe in una conversazione con Horst Eifler e Ulrich Conrads, registrata dalla RIAS, Berlino, ottobre 1964, incisa su disco, «Mies in Berlin», *Bauwelt Archiv*, 1, Berlino 1966.

<sup>27</sup> Su Walter Gropius, vedi James Marston Fitch, *Walter Gropius*, New York 1960 (trad. it., Il Saggiatore, Milano 1961); Reginald R. Isaacs, *Walter Gropius, der Mensch und sein Werk* (2 voll.), Berlino 1983-84.

<sup>28</sup> Intervista di Dirk Lohan.

- <sup>25</sup> Windsor, *Peter Behrens*, p. 115.
- <sup>26</sup> Jaumann, «Vom künstlerischen Nachwuchs», p. 266.
- <sup>27</sup> Salomon van Deventer, lettera a Helene Kröller-Müller, 29 agosto 1911, citata in una lettera del 10 agosto 1975 della vedova di Deventer, Mary, a Ludwig Glaeser, curatore dell'Archivio di Mies van der Rohe, Museum of Modern Art, New York.
- <sup>28</sup> Mies van der Rohe, lettera a Adalbert Colsman, Langenberg, Germania Ovest. Mies scrive «Non so se ti ho scritto che sono stato con Karl-Ernst Osthaus e Heinrich Vogler a visitare la mostra della Deutsche Gartenstadt, tenutasi nel 1910 a Londra».
- <sup>29</sup> Intervista di Dirk Loban.
- <sup>30</sup> Anderson, «Peter Behrens and the New Architecture of Germany, 1900-1917», pp. 343-44.
- <sup>31</sup> *Ibid.*, p. 403 n.
- <sup>32</sup> Peschken, *Das architektonische Lehrbuch*, p. 35.
- <sup>33</sup> Citato in Winfried Nerdinger, *Richard Riemerschmid, vom Jugendstil zum Werkbund, Werke und Dokumente*, Munich 1982, p. 413.
- <sup>34</sup> Nemici secolari (*ndt*).
- <sup>35</sup> Sul monumento a Bismarck e il progetto di Mies, vedi *Hundert Entwürfe aus dem Wettbewerb für das Bismarck-National-Denkmal auf der Elisenhöhe bei Bingerbrücke-Bingen*, Düsseldorf 1911; Wolfgang Frieß, «Ludwig Mies van der Rohe. Das europäische Werk (1907-1937)» (tesi di laurea, Rheinische Friedrich-Wilhelms Universität, Bonn 1976). Vedi anche Nerdinger, *Richard Riemerschmid*, p. 413.
- <sup>36</sup> Schloss Orianda, sebbene non realizzato: fu pubblicato in Schinkel, *Werke der böberen Baukunst*, Potsdam 1848-50, e Mies forse lo conobbe in quella forma nel periodo in cui stava lavorando al monumento di Bismarck.
- <sup>37</sup> Una rappresentazione del monumento, ora nell'Archivio di Mies van der Rohe presso il Museum of Modern Art, è un collage composto da una fotografia e da un disegno a penna. Ciò dimostra che Mies si serviva della tecnica del collage più di dieci anni prima del suo famoso uso negli anni Venti.
- <sup>38</sup> Su Casa Wiegand, vedi Wolfram Hoepfer e Fritz Neumeyer, *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem*, Mainz 1979.
- <sup>39</sup> Hugo Perls, *Warum ist Camilla schön?*, Munich 1962.
- <sup>40</sup> *Ibid.*
- <sup>41</sup> Secondo Dietrich von Beulwitz, che sovrintese alla ristrutturazione di Casa Perls nel 1977, questa aveva subito alcune alterazioni sostanziali negli anni successivi alla seconda guerra mondiale. Nel 1950 il proprietario, un fisico di nome Bruno Lange, aveva aggiunto un pergolato in muratura che collegava Casa Perls a un altro edificio situato a nord-ovest. Inoltre erano stati apportati numerosi cambiamenti all'interno su richiesta di una società di antroposofisti, l'attuale proprietaria della casa, che la usa come scuola per bambini ritardati. Gli antroposofisti, la cui filosofia disprezza l'angolo di 90 gradi, hanno sistemato dei «ponti» in diagonale in molti angoli delle stanze al pianterreno e al piano superiore. Conversazione dell'autore con von Beulwitz, giugno 1982.
- <sup>42</sup> Mies più tardi ricordava: «Quando abbiamo costruito questa casa, intendevo fare della sala da pranzo qualcosa di simile a un bello spazio di Schinkel. Un giorno [Perls] semplicemente ordinò l'affresco a Pechstein, il pittore espressionista. Egli gli disse "perché non dipingi questi soffitti?" Pechstein... dispose le sue tele tutt'attorno e iniziò a dipingere senza sosta. In pochi giorni aveva dipinto tutta la stanza, con alberi, paesaggi e nudi...»; dall'intervista inedita di Peter Blake, pubblicata in forma commentata in *Four Great Makers of Modern Architecture*, New York 1963.
- <sup>43</sup> Sull'ambasciata imperiale, vedi Tilmann Buddensieg, «Die kaiserliche deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens», *Politische Architektur in Europa*, a cura di Martin Warnke, Colonia 1984, pp. 374-97. Lo schizzo di Mies del foyer compare alla p. 393.
- <sup>44</sup> Helene Kröller-Müller, lettera a H.P. Bremmer, 28 giugno 1910, citata in Salomon van Deventer, *Aus Liebe zur Kunst*, Colonia 1958, p. 51.
- <sup>45</sup> Sul progetto di Behrens per i Kröller vedi Fritz Hoeber, *Peter Behrens*.
- <sup>46</sup> Almeno così appare nella prospettiva generale. Altri disegni parziali del progetto non presentano un elemento di ricordo così alto, suggerendo così differenti fasi di progettazione.
- <sup>47</sup> Helene Kröller-Müller, lettera a Salomon van Deventer, 18 marzo 1911, citato in van Deventer, *Aus Liebe zur Kunst*, p. 55.
- <sup>48</sup> Conversazione personale con Tilmann Buddensieg, 1983. Anderson, in «Peter Behrens and the New Architecture of Germany 1910-1917», p. 390 n., cita Walter Gropius che chiamava Krämer «un uomo di destra» nello studio di Behrens.
- <sup>49</sup> Intervista Eifler-Conrads.
- <sup>50</sup> *Ibid.*
- <sup>51</sup> Persino l'opuscolo informativo del Museo Kröller-Müller, pubblicato dallo stesso museo (Otterlo 1969), scambiava una fotografia (p. 9) del plastico della villa di Mies con quella di Behrens.
- <sup>52</sup> Questo disegno che Mies dette al suo ex studente del Bauhaus, il defunto Howard Dearstyne, è ora di proprietà della cognata di Dearstyne.
- <sup>53</sup> La lettera di Meier-Graefe si trova nell'Archivio di Mies.
- <sup>54</sup> In una nota a piè di pagina di un articolo di Hugo Weber, «Mies van der Rohe in Chicago», *Bauen und Wohnen*,

dicembre 1950, p. 1, si dice che Mies aveva fatto visita al critico Wilhelm von Uhde nella sua casa a Parigi, dove aveva visto per la prima volta dei quadri cubisti.

<sup>59</sup> Van Deventer, *Aus Liebe zur Kunst*, p. 70.

<sup>60</sup> Helene Kröller-Müller, lettera a A.G. Kröller-Müller, gennaio 1913, citata in Van Deventer, *Aus Liebe zur Kunst*, p. 71.

<sup>61</sup> *Kröller-Müller Museum*, Haarlem 1981, p. 21.

<sup>62</sup> Mies van der Rohe, lettera a Helene Kröller-Müller, 2 aprile 1913, Archivi del Museo Kröller-Müller, Otterlo. Resta aperta la questione sul rapporto di Mies con la signora Kröller-Müller. Esisteva tra loro una qualche relazione sentimentale, o almeno un'attrazione da parte di Mies? Il sospetto, per quanto non risolto, è nato da una lettera scritta il 29 agosto 1911 da Salomon van Deventer alla signora Kröller-Müller. Fortemente impressionato dal primo incontro con Mies, van Deventer cerca di convincere la signora Kröller-Müller ad appoggiare Mies nel conflitto in corso con l'altro assistente di Behrens, Jean Krämer (vedi nota 48). Tuttavia, prima di esporre il caso, egli scrive: «Ho intuito dalle parole di Mies la grande devozione che egli nutre per Lei e la sua immensa sensibilità; anche se in sole due ore avete sviluppato un'intimità che sembra un'amicizia di vecchia data, e tutte le sue parole mi ricordavano Lei, mi sono sentito in qualche modo costretto a tenerlo a una certa distanza da Lei. Tutto ciò non era generoso da parte mia, proprio per questo mi sono rivolto al cielo per chiedere aiuto [presumibilmente per essere obiettivo nel suo giudizio su Mies come architetto] e ora voglio scrivere quanto segue». Quanto seguiva era l'argomentazione di van Deventer a sostegno di Mies come professionista. Questo passo è citato nella lettera di Mary van Deventer del 10 agosto 1975 a Ludwig Glaeser, curatore dell'Archivio di Mies.

<sup>63</sup> Intervista Eifler-Conrads.

<sup>64</sup> Su H.P. Berlage, vedi Manfred Bock, *Anfänge einer neuen Architektur. Berlages Beiträge zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, L'Aja e Wiesbaden 1983; Pieter Singelenberger, *H.P. Berlage: Idea and Style-The Quest for Modern Architecture*, Utrecht 1972; vedi anche Hendrik Berlage, *Grundlagen über Stil*, Lipsia 1905. Mies avrebbe potuto conoscere questi libri, che erano scritti in tedesco. Del resto, Berlage teneva spesso conferenze in Germania.

<sup>65</sup> Berlage, *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, citato da Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, Mass. 1980, p. 143 (trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970, p. 155).

<sup>66</sup> Citato da Berlage in *Grundlagen und Entwicklung der Architektur*, a sua volta citato da Banham, *Theory and Design*, p. 143 (trad. it. cit., p. 156).

<sup>67</sup> Vedi la lettera di Mies del 31 gennaio 1938 a Carl O. Schniewind, citata a p. 214.

<sup>68</sup> Sant'Agostino, *La Città di Dio*.

<sup>69</sup> Mies van der Rohe, una valutazione scritta nel 1940 per il catalogo non pubblicato dell'esposizione di Frank Lloyd Wright al Museum of Modern Art, New York; Archivio di Mies.

<sup>70</sup> Intervista Eifler-Mies.

<sup>71</sup> Intervista di Ludwig Glaeser a Mary Wigman, Berlino, 13 settembre 1972, Archivio di Mies.

<sup>72</sup> Come socio di Mies per Casa Wigman è nominato F. Goebbels. Probabilmente si tratta della stessa persona il cui nome compare in alcuni disegni di Casa Perls, e potrebbe essere quel Goebbels per cui Mies aveva lavorato a Aquisgrana.

<sup>73</sup> Ricordo personale di Dirk Lohan, che accompagnò Mies nella visita.

<sup>74</sup> Renate Werner, lettera a Ille Sipman del Building Centre Trust, Londra, primavera 1979.

<sup>75</sup> Nel suo ufficio di Chicago, Mies teneva un elenco delle sue realizzazioni e dei suoi progetti, uno dei quali recava l'intestazione di Casa sulla Heerstrasse a Berlino ed era datata 1913. Non sono mai state trovate prove che confermassero l'esistenza di tale lavoro. D'altra parte, egli non inserì nel suo elenco un certo numero di edifici, sicuramente di sua mano, compresa Casa Werner. Il fatto che si attribuisse la Casa sulla Heerstrasse, mentre ne ignorava numerose altre, dà la misura dell'autenticità della sua affermazione.

<sup>76</sup> Intervista di Glaeser a Wigman.

<sup>77</sup> I taccuini di Ada sono di proprietà della figlia Marianne Lohan e si trovano a Herrshing/Ammersee, Germania Ovest.

<sup>78</sup> Renate Petras, «Drei Arbeiten von Mies van der Rohe in Potsdam-Babelsberg», *Deutsche Architektur*, Berlin, D.D.R., febbraio 1974.

<sup>79</sup> Socio di Mies nell'incarico di Urbig era Werner von Walthausen. La Casa Urbig fu usata come residenza provvisoria dal Primo Ministro Winston Churchill in occasione della Conferenza di Potsdam nel 1945. Attualmente è il pensionato di una scuola di legge di Potsdam. Dal momento che questa, come Casa Riehl e Casa Mosler, è un edificio di proprietà del governo della Repubblica Democratica Tedesca, non è facile visitarla, per cui non sono note le sue condizioni attuali (Casa Mosler è oggi una clinica infantile).

<sup>80</sup> Comunicazione personale di Manfred Lehbruck, 12 gennaio 1983.

<sup>81</sup> Julius Posener, lettera all'autore, 1° dicembre 1982, nella quale egli attribuisce questa considerazione all'architetto Bodo Rasch di Stoccarda, che conobbe Mies negli anni Venti.

<sup>82</sup> La speranza di Mies che Ada gli desse un figlio maschio portò alla sua strana abitudine di chiamare le prime due figlie con un vezzeggiativo maschile: «il Muck» e «il Fritz». Più tardi, dopo la nascita di Waltraut, si accontentò del diminutivo del nome di battesimo: «Traudl».



L'Europa risorge dalle ceneri:  
la risposta alla sfida moderna. 1919-1925

- <sup>1</sup> Conversazione personale con Sergius Ruegenberg, Berlino, 23 giugno 1982. Ruegenberg riferiva che Mies nel 1924 gli ordinò di bruciare «interi settori» dei suoi archivi nel 1924.
- <sup>2</sup> Wilhelm Lehmbruck, «Who Is Still Here?» citato in Reinhold Heller, *The Art of Wilhelm Lehmbruck*, Washington, D.C., 1972.
- <sup>3</sup> Su Bruno Taut, vedi Iain Boyd Whyte, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge 1982; Rosemarie Haag Bletter, «The Interpretation of the Glass Dream— Expressionist Architecture and the History of the Crystal Metaphors», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 40 (marzo 1981), pp. 20-43; idem, «Global Earthworks», *Art Journal*, 42 (autunno 1982), pp. 222-25.
- <sup>4</sup> Bruno Taut, *Die Stadtkrone*, Jena 1919, p. 69 (trad. it. *La corona della città*, Mazzotta, Milano 1973, pp. 49-50); citato in Whyte, *Bruno Taut*, p. 78.
- <sup>5</sup> Walter Gropius, *Programma del Bauhaus Statale*, Weimar 1919 (trad. it. M. Wingler, *Il Bauhaus Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 36).
- <sup>6</sup> Citato in Werner Haftmann, *Painting in the Twentieth Century*, New York 1965, p. 222.
- <sup>7</sup> Su *Die neue Sachlichkeit*, vedi John Willett, *Art and Politics in the Weimar Period*, New York 1978; *Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, catalogo di esposizione, London 1978-79.
- <sup>8</sup> Hans Richter, lettera a Raoul Hausmann, 16 febbraio 1964, citata nella lettera di Hausmann all'editore, «More on Group G», *Art Journal*, 24 (estate 1965), pp. 350-52.
- <sup>9</sup> Theo van Doesburg, «Der Wille zum Stil, Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik», *De Stijl*, 5 (febbraio 1922), pp. 23-32 e (marzo 1922), pp. 33-41. Citato in Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, Mass. 1980, p. 187 (trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970, p. 200). Vedi anche Th. van Doesburg, *Scritti di arte e di architettura*, a cura di S. Polano (Officina, Roma 1979, pp. 356-368, in partic. 363-64).
- <sup>10</sup> Alexander Rodchenko, «Slogans», composizione del 1921, citata in German Karginov, *Rodchenko*, Londra 1979, pp. 90-91.
- <sup>11</sup> Theo van Doesburg, uno scritto per il Manifesto di Fondazione dell'Internazionale Costruttivista, 1922, citato in Reyner Banham, *Theory and Design* cit., p. 187 (trad. it. cit., p. 200, vedi anche Th. van Doesburg, *Scritti*, cit., p. 375).
- <sup>12</sup> Theo van Doesburg, «Primo Manifesto di "De Stijl"», 1918, *De Stijl*, 2 (novembre 1918). (trad. it. id. *Scritti*, cit. p. 275; U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi-Centro Di, Firenze 1964, p. 33).
- <sup>13</sup> Mies van der Rohe, «Baukunst und Zeitwille», *Der Querschnitt*, 4 (1924), pp. 31-32.
- <sup>14</sup> Arthur Drexler, conferenza all'Arts Club di Chicago, 20 settembre 1982, in occasione dell'apertura della mostra *Mies van der Rohe: Spazi interni*.
- <sup>15</sup> Gran parte della biblioteca privata di Mies è conservata all'interno della Rare Book Room della Biblioteca dell'University of Illinois, Chicago. Il nipote di Mies, Dirk Lohan e la figlia Georgia van der Rohe conservano un certo numero di volumi come loro proprietà privata.
- <sup>16</sup> Su Oswald Spengler, vedi H.S. Hughes, *Oswald Spengler. A Critical Estimate*, New York 1952.
- <sup>17</sup> Oswald Spengler, *The Decline of the West*, edizione abbreviata di Helmut Werner, New York 1962, p. 31; da Edwin Franden Dakin, *Today and Destiny: Vital Excerpts from The Decline of the West by Oswald Spengler*, New York 1940, p. 129; e Spengler, *The Decline of the West*, p. 32. (trad. it. integrale di O. Spengler, *Il Tramonto dell'Occidente*, 2 voll., Longanesi, Milano 1978).
- <sup>18</sup> Mies, «Bürohaus», *G*, 3 (luglio 1923; trad. it. U. Conrads, *Manifesti e programmi* cit., p. 66).
- <sup>19</sup> Mies, «Die neue Zeit: Schlussworte des Referats Mies van der Rohe auf der Wiener Tagung des Deutschen Werkbundes», *Die Form*, 5 (1° agosto 1930), p. 406 (trad. it. U. Conrads, *Manifesti e programmi*, cit., p. 105, oppure H.M. Wingler, *Il Bauhaus*, cit., p. 197).
- <sup>20</sup> Mies, intervista di Peter Carter in «Mies», *Twentieth Century*, primavera 1964, p. 139.
- <sup>21</sup> Citato in Bruno Möhring, «Über die Vorzüge der Turmhäuser und die Voraussetzungen, unter denen sie in Berlin gebaut werden können», conferenza alla Preussische Akademie des Bauwesens, 22 dicembre 1920 (pubblicata a Berlino, 1921), p. 6.
- <sup>22</sup> Hermann Paulsen, *Preis Ausschreiben für ein Hochhaus Friedrichstrasse, Berlin*, Berlino 1922, p. 9.
- <sup>23</sup> Adolf Behne, «Der Wettbewerb der Turmhäuser-Gesellschaft», *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 7 (1922/23), pp. 58-67.
- <sup>24</sup> Max Berg, «Hochhäuser im Stadtbild», *Wasmuths Monatshefte für Baukunst*, 6 (1921/22), pp. 101-20.
- <sup>25</sup> Ibid.
- <sup>26</sup> Mies van der Rohe, «Hochhaus Projekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin», *Frühlicht*, 1 (estate 1922), pp. 122-24. (trad. it., *1920-1922 Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Mazzotta, Milano 1974, pp. 216-218).
- <sup>27</sup> La biblioteca privata di Mies conteneva una copia di *Die Verteidigung des Sokrates Kriton*, Lipsia 1911. La data di pubblicazione mi induce a ipotizzare che Mies possedesse l'opera già al tempo del suo progetto per un Grattacielo di Vetro.
- <sup>28</sup> Una delle prime informazioni, se non addirittura la prima di tutte, su Mies all'esterno della Germania apparve negli Stati Uniti. Nel fascicolo di settembre del 1923 del *Journal of the American Institute of Architects*, Walter Curt Behrendt,

un critico tedesco acceso sostenitore della Nuova Architettura in Europa, pubblicava «Skyscrapers in Germany» (pp. 365-70), nel quale lodava alcuni progetti di concorso per l'Edificio per Uffici sulla Friedrichstrasse. Fra questi c'era l'Alveare di Mies, del quale diceva—con parole che ricordano quelle di Mies su *Frühlicht*—«la peculiarità della funzione e le proprietà dei materiali hanno dettato la legge secondo la quale la forma è stata sviluppata». In una replica pubblicata sullo stesso numero (p. 370), George C. Nimmons, F.A.L.A., esprimeva un'opinione meno favorevole sul progetto di Mies per il Grattacielo di Vetro: «Il progetto... è così fantastico e poco pratico tanto che è impossibile suddividerlo in qualsiasi tipo di spazio per uffici o per appartamenti accettabili, e non è probabile che venga mai realizzato».

<sup>21</sup> Sulla Novembergruppe, vedi Helga Kliemann, *Die Novembergruppe*, Berlino 1967.

Secondo Erna Segal, vedova di Arthur Segal, un membro della Novembergruppe all'inizio degli anni Venti, il gruppo era entusiasta di una frase conosciuta da uno dei membri: «Von der Mies bis an der Rohe» (Da Mies fino a der Rohe), che era un gioco di parole sul ben noto ritornello dell'inno nazionale tedesco «Deutschland über Alles»: «Von der Maas bis an die Memel» (Dalla Mosa fino al Njemen); Anna Wagner, lettera non datata a Mies, Library of Congress.

<sup>22</sup> Ilya Ehrenburg, El Lissitzky e Lazlo Moholy-Nagy, citato in Willett, *Art and Politics in the Weimar Period*, p. 75. Lo stesso brano appare in V. Quilici, *L'architettura del costruttivismo*, Laterza, Bari 1969, pp. 185-189.

<sup>23</sup> Su G vedi Werner Graeff, «Concerning the So-Called G Group», *Art Journal*, 23 (estate 1964), pp. 280-82, e Raoul Hausmann, lettera al curatore, «More on Group G», *Art Journal*, 24 (estate 1965), pp. 350-52.

<sup>24</sup> Hans Richter, lettera a Hausmann, 16 febbraio 1964, citato da Hausmann in «More on Group G».

<sup>25</sup> Werner Graeff, «Concerning the So-Called G Group».

<sup>26</sup> Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work*, New York 1972, p. 18.

<sup>27</sup> Peter Behrens, lettera in risposta ad un'inchiesta generale fatta dal *Berliner Morgenpost*, 27 novembre 1912, sulla questione dello sviluppo delle zone interne di Berlino; pubblicata in Fritz Hoerber, *Peter Behrens*, Berlino 1913, pp. 227-28.

<sup>28</sup> Intervista Eifler-Conrads.

<sup>29</sup> Peter Collins, *Changing Ideas in Modern Architecture, 1750-1950*, Montreal 1965, pp. 42-43. (trad. it., *I mutevoli ideali dell'architettura moderna*, Il Saggiatore, Milano 1972, pp. 45-46).

<sup>30</sup> Per un'ampia discussione sulla Villa di Campagna in Calcestruzzo e su quella in Mattoni, vedi Wolf Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*, Essen 1981, 1, pp. 15-51.

<sup>31</sup> Su El Lissitzky, vedi Alan Birnholz, «El Lissitzky» (tesi di laurea, Yale University, 1973).

<sup>32</sup> Mies van der Rohe, «Bauen», *G*, 2 (settembre 1923), p. 1.

<sup>33</sup> Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, 1, p. 21.

<sup>34</sup> *Ibid.*, 1, pp. 32-33.

<sup>35</sup> *Ibid.*, pp. 48-50.

<sup>36</sup> Oswald Spengler, *Der Untergang des Abendlandes*, Monaco 1918, 1, p. 331 (trad. it. *Il Tramonto dell'Occidente*, Longanesi, Milano 1978).

<sup>37</sup> Su Theo van Doesburg, vedi Joost Baljeu, *Theo van Doesburg*, New York 1974; *De Stijl 1917-1931 - Visions of Utopia*, Introduzione di Hans L.K. Jaffé, catalogo di mostra, New York 1982.

<sup>38</sup> Mies van der Rohe, lettera a Theo van Doesburg, 27 agosto 1923, Library of Congress.

<sup>39</sup> Questi includono plastici del Grattacielo di Vetro e dell'Edificio per Uffici in Calcestruzzo, nonché un disegno della Villa di Campagna in Calcestruzzo. Vedi la corrispondenza fra Mies e Gropius, 4-15 giugno 1923, Library of Congress.

<sup>40</sup> Theo van Doesburg, «Von der neuen Aesthetik zur materiellen Verwirklichung», *Der Stijl* 6 (marzo 1923), pp. 10-14 (trad. it. *id.*, *Scritti di arte*, cit., pp. 399-402).

<sup>41</sup> Mies van der Rohe, «Bürohaus», *G*, 3 (luglio 1923) (trad. it. U. Conrads, *Manifesti e programmi cit.*, p. 66).

<sup>42</sup> Sulla partecipazione di Mies ad associazioni e sui suoi scritti negli anni Venti, vedi David A. Spaeth, *Ludwig Mies van der Rohe: An Annotated Bibliography and Chronology*, New York 1979.

<sup>43</sup> Dichiarazione alla stampa dello Zwölfferring, 26 aprile 1924, Archivio di Mies.

<sup>44</sup> Mies, lettera a Friedrich Kiesler, 22 marzo 1924, Archivio di Mies.

<sup>45</sup> Paul Henning, conferenza pubblica promossa dal Deutscher Werkbund, 19 giugno 1924, Archivio di Mies.

<sup>46</sup> Paul Westheim, «Mies van der Rohe: Entwicklung eines Architekten», *Das Kunstblatt*, 11 (febbraio 1927), p. 55. Si è anche ipotizzato che «Casa K.» fosse un progetto per i Kiepenheuer, una famiglia che possedeva una nota casa editrice a Berlino negli anni Dieci e Venti. Quando stava organizzando l'esposizione retrospettiva di Mies del 1947 al Museum of Modern Art, Philip Johnson scrisse a Mies (23 giugno 1947, Archivio di Mies) chiedendogli se «Casa K.» fosse davvero la casa Kiepenheuer. Non c'è alcuna prova di una qualsiasi risposta di Mies.

<sup>47</sup> Nel 1984, il Professor Fritz Neumeier scoprì dei disegni di Casa Feldmann negli archivi della Berlin Baupolizei e di Casa Kempner nel Landesarchiv Berlin.

<sup>48</sup> Mies, «Baukunst und Zeitwille», *Der Querschnitt*, 4 (1924), pp. 31-32.

<sup>49</sup> La questione Dixel è ampiamente discussa in Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, 1, pp. 52-53.

<sup>50</sup> *Ibid.*, pp. 58-59.

<sup>51</sup> Gesellschaft der Freunde des neuen Russlands, lettera a Mies van der Rohe, 12 gennaio 1926, Library of Congress.

<sup>52</sup> Mies, lettera a Donald D. Egbert, 5 febbraio 1951, copia in possesso di George E. Danforth.

Secondo Perls in *Warum ist Camilla schön?* egli vendette la sua casa a Fuchs in una transazione affatto straordinaria. Fuchs, un avido collezionista di Daumier, aveva offerto al pittore Max Liebermann una dozzina di belle stampe di Dau-

mier in cambio di una pittura ad olio dello stesso Liebermann. Successivamente Fuchs offrì cinque Liebermann a Perls in cambio della casa che Mies aveva progettato nel 1910. Perls accettò.

A questo aneddoto Dirk Lohan aggiunge un ricordo dello stesso Mies: quando Fuchs commissionò a Mies l'ampliamento della casa, che venne terminato nel 1928, chiese all'architetto di dotare una stanza nel seminterrato di un'uscita segreta. In quella stanza Fuchs teneva una valigia pronta in modo da poter effettuare una rapida fuga nel caso che dovesse cadere nelle mani di elementi di destra. Come infatti accadde nella realtà, Fuchs fu davvero costretto a lasciare improvvisamente la Germania nel 1936, quando i nazisti lo scovarono.

«I nazisti», scrive Perls in *Warum ist Camilla schön?* «svuotarono la casa. Essi si servirono di numerosi camion per portar via 20000 stampe su rame, 10000 libri e centinaia di quadri e di sculture, che accumularono per il Reich della Grande Illusione».

<sup>41</sup> Wilhelm Pieck, discorso al Partito Comunista tedesco, Berlino, 17 luglio 1925.

<sup>42</sup> Mies, lettera a Donald D. Egbert, 5 febbraio 1951. Da un punto di vista storico, Mies si sbagliava quando supponeva che Liebknecht e la Luxemburg erano stati «uccisi contro un muro». Dopo il loro arresto nella rivolta spartachista, essi furono assassinati durante il tragitto alla prigione.

<sup>43</sup> Rolf-Peter Baacke e Michael Nungesser, «Ich bin, ich war, ich werde sein», in *Wem gebort die Welt?* catalogo di mostra, Berlino 1977, pp. 280-98.

<sup>44</sup> Hugo Perls, *Warum ist Camilla schön?*

<sup>45</sup> Questo motto, tratto da un poema di Ferdinand Freiligrath, «Die Revolution» (1851), era citato dalla Luxemburg nel suo ultimo articolo per il periodico comunista *Rote Fabne*. Un'altra dedica, «Den toten Helden der Revolution» (Agli eroi caduti della Rivoluzione), appare insieme al motto citato in uno dei primi disegni di Mies per il monumento. Altre fotografie scattate ancora nel 1931 non mostrano alcuna iscrizione.

<sup>46</sup> Secondo Dirk Lohan, Mies ricordava che all'inaugurazione fu bruciato dell'olio in un'urna posta in cima al monumento per provocare un fuoco rituale. Invece la combustione dette luogo ad un'enorme quantità di fumo e di fuliggine che si depositò sul pubblico. Mies e i suoi amici si rifugiarono allora in una vicina osteria, dove fu loro negato l'accesso dal proprietario, che trovava a ridere sul loro aspetto annerito.

<sup>47</sup> Perls, *Warum ist Camilla schön?*

<sup>48</sup> Hans Prinzhorn, lettera a Mies van der Rohe, 15 giugno 1925, Library of Congress.

<sup>49</sup> Walter Gropius, lettera a Mies van der Rohe, 11 dicembre 1925, Library of Congress.

<sup>50</sup> Mies van der Rohe, lettera a Walter Gropius, 14 dicembre 1925, Library of Congress.

<sup>51</sup> Mies van der Rohe, lettera a G.W. Farenholtz, 7 dicembre 1925, Library of Congress.

## Weimar in pieno fulgore. 1925-1929

<sup>1</sup> Peter Bruckmann, dichiarazione alla direzione del Deutscher Werkbund, 30 marzo 1925, Redslob Archive, Archivio della Germania Federale, Coblenza.

<sup>2</sup> Mies van der Rohe, «Industrielles Bauens», *G*, 3 (10 giugno 1924) (trad. it. U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del xx secolo*, Vallecchi-Centro Di, Firenze 1970, pp. 72-73, traduzione modificata).

<sup>3</sup> Gustav Stotz, lettera a Mies van der Rohe, 24 settembre 1925, Archivio di Mies.

<sup>4</sup> Mies van der Rohe, lettera a Stotz, 26 settembre 1925, Archivio di Mies.

<sup>5</sup> Mies van der Rohe, lettera a Stotz, 11 settembre 1925, Archivio di Mies.

<sup>6</sup> Entrambi gli articoli furono pubblicati lo stesso giorno, il 5 maggio 1926, quello di Bonatz nella *Schwäbische Chronik*, Stuttgart, e quello di Schmitthener sullo *Süddeutsche Zeitung*, Monaco.

<sup>7</sup> Nel 1932-33 Paul Bonatz e Paul Schmitthener diressero l'organizzazione e il progetto di un intervento residenziale basato su principi opposti a quelli che avevano ispirato la Weissenhofsiedlung. Tale insediamento venne chiamato Am Kochenhof. Costruiti a pochi isolati di distanza dal Weissenhof, gli edifici dell'Am Kochenhof presentavano elementi molto più vicini alla tradizione della casa tedesca, in modo particolare il tetto a falde.

<sup>8</sup> Richard Döcker, lettera a Mies van der Rohe, 18 maggio 1926, Archivio di Mies.

<sup>9</sup> Mies van der Rohe, lettera a Döcker, 27 maggio 1926, Archivio di Mies.

<sup>10</sup> Conversazione personale con Mia Seeger, 5 luglio 1982, Stoccarda.

<sup>11</sup> Mies van der Rohe, lettera a Le Corbusier, 5 ottobre 1926, Archivio di Mies.

<sup>12</sup> Max Taut, lettera a Richard Döcker, 9 febbraio 1927, Archivio di Mies.

<sup>13</sup> Sulla Weissenhofsiedlung, vedi Jürgen Joedicke e Christian Plath, *Die Weissenhofsiedlung, Stuttgart*, Stuttgart 1977; Julius Posener, «Weissenhof und danach», *Baumeister*, 6 (giugno 1981), pp. 596-607.

<sup>14</sup> Conversazione personale con Sergius Ruegenberg, 23 giugno 1982.

<sup>15</sup> Mies van der Rohe, 1. *Sonderheft zur Werkbund Ausstellung, Die Wohnung*, Stuttgart, 1927.

<sup>16</sup> Mies van der Rohe, dichiarazione inedita, 10 marzo 1927, dattiloscritto, Archivio di Mies.

<sup>17</sup> Lilly Reich, lettera a Mies van der Rohe, 10 giugno 1925, Archivio di Mies.

<sup>18</sup> In Christopher Wilk, *Marcel Breuer: Furniture and Interiors*, New York 1981, l'autore scrive: «Secondo Breuer, un ulteriore capitolo dovrebbe essere aggiunto alla storia della sedia a sbalzo. A quanto dice, egli aveva lavorato su quest'idea

nel 1926 e aveva continuato a costruire la sua sedia perché non riusciva a lavorare l'acciaio tubolare con un diametro adeguato... Breuer calcolava di aver bisogno di un tubo di venticinque millimetri di diametro per sostenere il peso di una persona su una sedia che aveva solo due appoggi». Wilk aggiungeva: «Nel 1927, o forse già nel 1928, Breuer progettò la sua prima sedia a sbalzo, che fu poi lanciata sul mercato da Thonet all'inizio del 1929 come modello B33».

<sup>17</sup> Vedi Konrad Nonn, «Zusammenfassendes über das Bauhaus», *Zentralblatt der Bauverwaltung*, 47 (1927), p. 105; anche Emil Högg, discorso fatto al Congresso Nazionale degli Architetti e Ingegneri Tedeschi, nel 1926, pubblicato in *Deutsche Bauzeitung*, 60 (1926), pp. 653-56, 658-64.

<sup>18</sup> Wolf Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*, Essen 1981, I, p. 61.

<sup>19</sup> Mies, intervista di H.T. Cadbury-Brown, «Ludwig Mies van der Rohe: My Address of Appreciation», *Architectural Association Journal*, 75 (luglio 1959), pp. 26-46.

<sup>20</sup> Curt Gravenkamp, «Mies van der Rohe: Glashaus in Berlin (Projekt Adam, 1928)», *Das Kunstblatt*, aprile 1930, pp. 111-112.

<sup>21</sup> Mies, lettera alla S. Adam Co., Berlin, 2 luglio 1928, Archivio di Mies.

<sup>22</sup> Ludwig Hilberseimer, *Grosstadtarchitektur*, 2<sup>a</sup> ed. (Stuttgart 1978), (trad. it., *L'architettura della grande città*, CLEA, Napoli 1981).

<sup>23</sup> Ludwig Hilberseimer, risposta a Martin Wagner, «Das Formproblem eines Weltstadtplatzes», *Das neue Berlin*, febbraio 1929, pp. 39-40.

<sup>24</sup> Per un'ampia disamina del Padiglione di Barcellona, vedi Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, pp. 69-89.

<sup>25</sup> Citato da L.S.M. (Lilly von Schnitzler), «Die Weltausstellung Barcelona 1929», *Der Querschnitt*, 9 (agosto 1929), p. 583.

<sup>26</sup> Walther Genzmer, «Der deutsche Reichspavillon auf der internationalen Ausstellung Barcelona», *Die Baugilde*, 11 (25 ottobre 1929), pp. 1654-57.

<sup>27</sup> Sebbene nelle prime fasi del progetto gli schizzi di Mies indicassero una statua coricata per la piscina piccola, cosa che faceva pensare a una preferenza per una scultura di Maillol o di Lehmbruck, sembra che la sua scelta per il pezzo di Kolbe sia stata spontanea più che dettata dalle circostanze. Come nota Ludwig Glaeser, «Sebbene Mies preferisse statue coricate, alla fine scelse una figura in piedi per una posizione d'angolo della piscina piccola, probabilmente perché tutte le visuali principali erano previste in verticale»; Ludwig Glaeser, *Mies van der Rohe, the Barcelona Pavillion*, New York 1979.

<sup>28</sup> Frank Lloyd Wright, lettera a Philip Johnson, 26 febbraio 1932. Archives of the Department of Architecture and Design, Museum of Modern Art.

<sup>29</sup> Ludwig Glaeser, *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings from the Drawing Collection and the Mies van der Rohe Archive*, New York 1979, p. 11.

<sup>30</sup> Grete Tugendhat, lettera aperta, inviata in occasione di una mostra retrospettiva dell'opera di Mies, Brno, gennaio 1969.

<sup>31</sup> Sulla Casa Tugendhat, vedi Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, pp. 90-98.

<sup>32</sup> Ludwig Glaeser, *Ludwig Mies van der Rohe: Furniture and Furniture Drawings*, p. 10.

<sup>33</sup> Riportato da Julius Posener, conversazione personale, 24 giugno 1982.

<sup>34</sup> B. (Justus Bier), «Kann man im Haus Tugendhat wohnen?», *Die Form*, 6 (15 ottobre 1931), pp. 437-38.

<sup>35</sup> Grete Tugendhat, «Die Bewohner des Hauses Tugendhat äussern sich», *Die Form*, 7 (15 novembre 1931), pp. 437-38.

<sup>36</sup> Fritz Tugendhat, *ibid.*

Mies riferiva sulla sua iniziale relazione con i Tugendhat in termini meno idilliaci di quelli evocati nei loro ricordi. Riconosceva però che al sig. Tugendhat era piaciuta Casa Perls: «Si aspettava qualcosa di simile. Venne da me e mi parlò. Andai là e vidi la situazione. Poi progettai la casa. Mi ricordo che era la vigilia di Natale quando vide il progetto. E per poco non ne morì! Ma sua moglie, che si interessava di arte e aveva qualche quadro di Van Gogh, disse: 'Pensiamoci sopra'. Tugendhat avrebbe voluto sbatterla fuori. Tuttavia, a Capodanno egli venne da me e mi disse che ci aveva pensato e che potevo andare avanti. Abbiamo avuto alcuni problemi a quel tempo, ma dovevamo aspettarcelo. Diceva che non gli piaceva questo spazio libero; che lo avrebbe disturbato; la gente sarebbe stata lì mentre lui era nella biblioteca, con i suoi grandi pensieri. Egli era un vero uomo d'affari, io credo. Dissi, 'Oh, va bene. Possiamo provare e, se non vi piace, possiamo chiudere i locali. Possiamo sistemare dei tramezzi di legno.' Egli stava ascoltando nella sua biblioteca e noi stavamo parlando con un tono di voce del tutto normale. Non sentì nulla. Più tardi mi disse, 'Mi arrendo su tutto, eccetto che sull'arredamento.' Io dissi, 'Che peccato!' Decisi di inviare l'arredo da Berlino a Brno. Dissi al mio aiutante: 'Prendi i mobili e poco prima di pranzo chiamalo e digli che stai arrivando a casa sua con i mobili. Sarà furioso, ma te lo devi aspettare.' Egli disse 'Portateli via', prima di vederli. Tuttavia, dopo pranzo gli piacevano». Mies, in *Architectural Association Journal*, 75 (luglio 1959), pp. 24-46.

<sup>37</sup> Bier, «Kann man im Haus Tugendhat wohnen?»

<sup>38</sup> Grete Tugendhat, «Die Bewohner des Hauses Tugendhat äussern sich».

<sup>39</sup> Mies, «Die neue Zeit: Schlussworte des Referats Mies van der Rohe auf der Wiener Tagung des Deutschen Werkbundes», *Die Form*, 5 (1<sup>o</sup> agosto 1930), p. 406 (trad. it. U. Conrads, *Manifesti e programmi*, cit., p. 105; oppure H.M. Winkler, *Il Bauhaus Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1972, p. 197).

<sup>40</sup> Mies, «Hochhaus Projekt für Bahnhof Friedrichstrasse in Berlin», *Frühlicht* 1 (estate 1922), pp. 122-24 (trad. it. 1920-1922 *Frühlicht. Gli anni dell'avanguardia architettonica in Germania*, Mazzotta, Milano 1974, pp. 216-218, traduzione modificata).

- <sup>11</sup> Mies, «Bürohaus», *G*, 3 (luglio 1923) (trad. it. U. Conrads, *Manifesti e programmi*, cit., p. 66).
- <sup>12</sup> Friedrich Hirz, che divenne assistente di Mies nel 1928 al tempo dell'incarico di Barcellona, riferiva in una conversazione personale del 28 giugno 1982 che Mies «leggeva moltissimo San Tommaso d'Aquino» nel periodo in cui Hirz lavorò per lui.
- <sup>13</sup> San Tommaso d'Aquino, *Summa Theologica*.
- <sup>14</sup> Conversazione personale, Dirk Lohan, 15 marzo 1985.
- <sup>15</sup> Citato in Peter Blake, *The Master Builders*, New York, 1<sup>a</sup> ed. 1960, 1976, p. 270 (trad. it. *Tre maestri dell'architettura moderna*, Rizzoli, Milano 1963, p. 231).

## Depressione, collettivizzazione e crisi dell'arte. 1929 - 1936

- <sup>1</sup> Sul Bauhaus, vedi Hans Maria Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago* (Cambridge, Mass. 1968); esiste una trad. it. dal testo originale in lingua tedesca del 1962: *Il Bauhaus Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1972, cui ci riferiremo nelle note successive. Vedi anche Marcel Franciscano, *Walter Gropius and the creation of the Bauhaus in Weimar*, Urbana 1971 (trad. it. *Walter Gropius e le origini del Bauhaus*, Officina, Roma 1975); e Frank Whitford, *Bauhaus*, London 1984; Frank Whitford, *Bauhaus*, London 1984.
- <sup>2</sup> Whitford, *Bauhaus*, p. 185.
- <sup>3</sup> Sandra Honey, «Mies at the Bauhaus», *Architectural Association Quarterly* 10, 1 (1978), p. 53.
- <sup>4</sup> Conversazione personale con Selman Selmanagic, 28 maggio 1981.
- <sup>5</sup> Honey, «Mies at the Bauhaus».
- <sup>6</sup> Howard Dearstyne, «Mies at the Bauhaus in Dessau: Student Revolt and Nazi Coercion», *Inland Architect*, 13 (agosto-settembre 1969), pp. 14-17.
- <sup>7</sup> Honey, «Mies at the Bauhaus», pp. 54-55.
- <sup>8</sup> Georg Muehe, «Bauhaus Epitaph», *Bauhaus and Bauhaus People*, a cura di Eckhard Neumann, New York 1970, pp. 202-204.
- <sup>9</sup> Intervista Eiffer-Conrads.
- La rivalità fra Mies e Gropius diminuì quando entrambi divennero vecchi, anche se la fondamentale differenza nel loro metodo di insegnamento e di progettazione non si risolse mai. Gropius era un acceso sostenitore del lavoro di gruppo, sia all'interno del Bauhaus che nella pratica professionale in America, mentre Mies rimase un personaggio decisamente autoritario. Un giorno quando con Mies andò in visita da Robert H. McCormick, un agente immobiliare di Chicago, Gropius sostenne i vantaggi della collaborazione nel progetto di un edificio. «Ma Gropius», domandò Mies, «se decidi di avere un bambino, ricorri ai vicini?» Conversazione personale con Ross J. Beatty Jr., 19 giugno 1984.
- <sup>10</sup> Emil Nolde, lettera a Mies, 10 aprile 1929, Archivio di Mies.
- <sup>11</sup> Questa osservazione è nata da un confronto dei titoli attribuiti ai progetti dagli architetti che parteciparono al concorso per la Neue Wache. Heinrich Tessenow vinse il primo premio con «1914-18», mentre Peter Behrens e K. Belling chiamarono alternativamente il loro progetto: «Hindenburg» e «Ich hat' einen Kameraden». Hans Poelzig presentò «Tomba dei Soldati». Il titolo di Mies era sorprendentemente neutrale: «Raum» (Spazio).
- <sup>12</sup> Hirz, lettera a Ludwig Glaeser, 23 giugno 1976.
- <sup>13</sup> Conversazione fra Johnson, Arthur Drexler, e Ludwig Glaeser, dicembre 1977, copia inedita; copia pubblicata in Philip Johnson, *Mies van der Rohe*, New York 1978 (1<sup>a</sup> ediz. 1947).
- <sup>14</sup> Ibid.
- <sup>15</sup> Johnson, lettera a Mrs. John D. Rockefeller jr., 27 marzo 1931, Archivi, Department of Architecture and Design, Museum of Modern Art.
- <sup>16</sup> Johnson, lettera a Alfred H. Barr, 11 luglio 1931, Archivi, Department of Architecture and Design, Museum of Modern Art.
- <sup>17</sup> Johnson, lettera a Barr, luglio 1931, Archivi, Department of Architecture and Design, Museum of Modern Art.
- <sup>18</sup> Ibid.
- <sup>19</sup> Johnson, lettera a Barr, 7 agosto 1931, Archivi, Department of Architecture and Design, Museum of Modern Art.
- <sup>20</sup> Johnson, appunto non datato, Archivi, Department of Architecture and Design, Museum of Modern Art.
- <sup>21</sup> Per un'ampia discussione sulla Casa per l'Esposizione Edilizia di Berlino, vedi Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, pp. 110-113.
- <sup>22</sup> Johnson, «The Berlin Building Exposition of 1931», *T-Square*, gennaio 1932; Henry-Russell Hitchcock, «Architecture Chronicle», *House and Home*, ottobre-dicembre 1931.
- <sup>23</sup> Citato in Russell Lynes, *Good Old Modern*, New York 1973, p. 189.
- <sup>24</sup> Henry-Russell Hitchcock e Philip Johnson, *The International Style*, New York 1932 (trad. it. *Lo Stile internazionale*, Zanichelli, Bologna 1982).
- <sup>25</sup> Hitchcock, Prefazione all'edizione del 1966 di *The International Style* (trad. it. *Lo Stile internazionale*, cit.).

- <sup>26</sup> Conversazione personale con Selman Selmanagic, 28 maggio 1981.
- <sup>27</sup> Honey, «Mies at the Bauhaus», p. 58.
- <sup>28</sup> «Die neue Zeit: Schlussworte des Referats Mies van der Rohe auf der Wiener Tagung des Deutschen Werkbundes», *Die Form* 5 (1° agosto 1930): 406 (trad. it. U. Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del xx secolo*, Vallecchi-Centro Di, Firenze 1970, p. 105, oppure in H.M. Wingler, *Il Bauhaus Weimar Dessau Berlino*, cit., p. 197).
- <sup>29</sup> Honey, «Mies at the Bauhaus», p. 58.
- <sup>30</sup> Wingler, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, p. 187 (trad. it., cit., p. 218).
- <sup>31</sup> Mies, lettera all'Ufficio della Polizia Segreta di Stato all'attenzione del Consigliere ministeriale, 20 luglio 1933, citato da Wingler, *The Bauhaus*, p. 188 (trad. it., cit., p. 220).
- <sup>32</sup> Polizia Segreta di Stato, lettera firmata Dr. Peche a Mies, 21 luglio 1933, citata da Wingler, *The Bauhaus*, p. 189 (trad. it., cit., p. 221).
- <sup>33</sup> Honey, «Mies at the Bauhaus», p. 58.
- <sup>34</sup> Barbara Miller Lane, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*, Cambridge, Mass. 1968, p. 204 (trad. it. *Architettura e politica in Germania 1918-1945*, Officina, Roma 1973, p. 250).
- <sup>35</sup> Questa casa fu costruita per Alois Severain, fratello di Gerhard (vedi p. 161); lettera di Albert Röck, Stoccarda, a Klaus Jürgen Sembach del Die neue Sammlung, Monaco, 4 aprile 1970, Archivio di Mies.
- <sup>36</sup> Per un'ampia discussione su Casa Gericke, vedi Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, pp. 114-19.
- <sup>37</sup> Per un'ampia discussione sulle case a corte come tipo, vedi Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte*, pp. 124-25.
- <sup>38</sup> Alcuni schizzi preliminari delle case Gericke e Lemke presentano corti chiuse.
- <sup>39</sup> Mies, «Haus H., Magdeburg», *Die Schildgenossen*, 14 (1935), pp. 514-15.
- <sup>40</sup> Lilly Reich, lettera a J.J.P. Oud, 12 febbraio 1936, copia nell'Archivio di Mies.
- <sup>41</sup> Ludwig Glaeser, *Ludwig Mies van der Rohe, Drawings in the Collection of the Museum of Modern Art*, New York 1969, commenti sulla Casa Ulrich Lange.
- <sup>42</sup> Johnson, «Architecture in the Third Reich», *Hound and Horn* 7 (ottobre-dicembre 1933), pp. 137-39.
- <sup>43</sup> Lane, *Architecture and Politics in Germany*, pp. 172-73 (trad. it., cit., p. 214).
- <sup>44</sup> Sia Ise Gropius in una conversazione personale del luglio 1979 che Sibyl Moholy-Nagy in una replica a Howard Dearstyne (*Journal of the Society of Architectural Historians*, 24 [ottobre 1965], pp. 255-56) affermavano che Mies era fra i firmatari di un appello ufficiale rivolto nel giugno 1933 agli intellettuali e agli artisti da Schultze-Naumburg in difesa della nuova *völkische Kulturpolitik*. Questo documento non è mai stato trovato.
- <sup>45</sup> *Ibid.*, p. 176 (trad. it., cit., p. 218).
- <sup>46</sup> Non si sa la data esatta in cui Mies entrò a far parte della Reichskulturkammer, ma nei suoi archivi, Library of Congress, c'è un invito a un concerto della Orchestra Filarmonica di Berlino tenutosi il 15 novembre 1933, in occasione dell'inaugurazione ufficiale dell'organizzazione, nonché un programma di quel concerto. Ancora l'8 novembre 1938, quando era ormai emigrato negli Stati Uniti, venne inviata una lettera (firmata Eckermann) al suo studio di Berlino dal presidente della Reichskammer der bildenden Künste, una sezione della Reichskulturkammer, che gli notificava che era atteso per aggiungere alla prova della sua purezza razziale—già fornita precedentemente—qualche prova di quella di sua moglie; Library of Congress. In un dattiloscritto di un avviso ufficiale, datato 20 gennaio 1939 e firmato Hauswald, si afferma: «Il 19 gennaio 1939, ho visitato la Reichskammer Blumeshot e ho confermato che Herr Mies è stato assente dalla Germania per un periodo di un anno e mezzo, e che per questo periodo egli non è tenuto a pagare la sua quota sociale»; Library of Congress.
- <sup>47</sup> Lane, *Architecture and Politics in Germany*, p. 176 (trad. it., cit., p. 219).
- <sup>48</sup> Mathies, Commissario Generale Tedesco della Fiera Mondiale di Bruxelles, in una bozza della commissione, che accompagnava una lettera a Mies, 11 giugno 1934, Archivio di Mies.
- <sup>49</sup> Mies, «Concerning the Preliminary Draft of an Exposition Building for the 1935 Brussels Worlds Fair», Archivio di Mies.
- <sup>50</sup> Walter Gropius, lettera a Eugen Hönig, presidente della Reichskammer der bildenden Künste, 27 marzo 1934, Archivio di Walter Gropius, Cambridge, Mass.
- <sup>51</sup> «Hitlers Kulturrede: Deutsch sein heisst klar sein», *Völkischer Beobachter*, 6 settembre 1934.
- <sup>52</sup> Conversazione personale con Sergius Ruegenberg, 23 giugno 1982.
- <sup>53</sup> In una conversazione personale (estate 1982), Herbert Hirche ricordò di una volta in cui, alla metà degli anni Trenta, Mies stava guardando fuori della finestra del suo atelier Am Karlsbad verso la strada sotto, dove un gruppo di nazisti stava camminando a grandi passi. «Sie marschieren» (stanno marciando), disse Mies, palesemente depresso.
- <sup>54</sup> Conversazioni personali con Ruegenberg, Hirz, e Hirche, estate 1982.
- <sup>55</sup> Conversazione personale con Hirche, 3 luglio 1982.

#### Partenza e fuga. 1936 - 1938

- <sup>1</sup> John A. Holabird, lettera a Mies, 20 marzo 1936, Archivio di Mies.
- <sup>2</sup> *Ibid.*
- <sup>3</sup> Mies, lettera a Holabird, 20 aprile 1936, Archivio di Mies.

- <sup>4</sup> Mies, lettera a Holabird, 4 maggio 1936, Archivio di Mies.
- <sup>5</sup> Holabird, lettera a Mies, 11 maggio 1936, Archivio di Mies.
- <sup>6</sup> Willard E. Hotchkiss, lettera a Mies, 12 maggio 1936, Archivio di Mies.
- <sup>7</sup> Mies, lettera a Hotchkiss, non datata, Archivio di Mies.
- <sup>8</sup> Hotchkiss, lettera a Mies, 2 luglio 1936, Archivio di Mies.
- <sup>9</sup> Mies, lettera a Hotchkiss, non datata, Archivio di Mies.
- <sup>10</sup> Barr, lettera a Mies, 2 luglio 1936, Archivio di Mies.
- <sup>11</sup> Joseph Hudnut, lettera a Mies, 21 luglio 1936, Archivio di Mies.
- <sup>12</sup> Hudnut, lettera a Mies, 3 settembre 1936, Archivio di Mies.
- <sup>13</sup> Mies, lettera a Hudnut, 15 settembre 1936, Archivio di Mies.
- <sup>14</sup> Hudnut, lettera a Mies, 15 settembre 1936, Archivio di Mies.
- <sup>15</sup> Van Beuren vuole qui imitare, ridicolizzandolo, l'accento bostoniano: «foin» infatti sta per *fine* (bello) (*ndt*).
- <sup>16</sup> Michael van Beuren, brani da due lettere a Mies, 21 ottobre e 3 novembre 1936, Archivio di Mies.
- <sup>17</sup> Hudnut, lettera a Mies, 16 novembre 1936, Archivio di Mies.
- <sup>18</sup> Johnson, intervista con Drexler e Glaeser.
- <sup>19</sup> Mies, lettera a Hotchkiss, 2 settembre 1936, Archivio di Mies.
- <sup>20</sup> Nella sua autobiografia, *Clemens Holzmeister, Architekt in der Zeitenwende*, Salzburg, Stuttgart, Zürich 1976, p. 101, Holzmeister scrive: «Fra i miei ultimi incarichi presso l'Accademia prima dell'*Anschluss*, dovevo trovare un successore a Peter Behrens. Mi decisi per Mies van der Rohe, allora a Berlino e ormai internazionalmente noto. Mies van der Rohe rispose con una lunga lettera, tendenzialmente d'accordo, il 10 marzo 1937... Ma poi seguì il colpo da parte del Terzo Reich, che ridusse tutte le nostre possibilità nelle scuole superiori». Dirk Lohan ha il sospetto che Mies scrisse con cordialità a Vienna per rilasciare su un documento scritto la dichiarazione che egli era pronto a restare in un ambiente pan-tedesco e non era interessato ad emigrare in America. Comunicazione personale del Prof. Johannes Spalt, Vienna, 25 novembre 1982.
- <sup>21</sup> William Priestley, lettera a John Barney Rodgers, 1° settembre 1936, citata in una lettera di Rodgers a Nina Bremer, 11 febbraio 1976, Archivio di Mies.
- <sup>22</sup> Helmut Bartsch, architetto d'origine tedesca che a quel tempo lavorava a Chicago per Holabird e Root; fece da principale interprete a questi pranzi, Priestley, 25 gennaio 1982.
- <sup>23</sup> Conversazione personale con Priestley, 25 gennaio 1982.
- <sup>24</sup> Edgar Tafel, *Apprentice to Genius*, New York 1978, p. 66.
- <sup>25</sup> Conversazione personale con William Wesley Peters, Spring Green, Wis., 12 ottobre 1982.
- <sup>26</sup> Ibid.
- <sup>27</sup> Tafel, *Apprentice to Genius*, p. 69.
- <sup>28</sup> Per un'ampia discussione sulla storia del progetto di Casa Resor, vedi Nina Bremer, «The Resor House Projekt», 1976, Archivio di Mies.
- <sup>29</sup> Rodgers suggeriva che l'incarico fu forse revocato perché «Il sig. Resor aveva paura della guerra e dei clienti europei della J. Walter Thompson»; [La J. Walter Thompson era la grande ditta di pubblicità, di cui Resor era presidente (*ndt*)]. Rodgers, lettera a Bremer, 11 febbraio 1976, Archivio di Mies.
- <sup>30</sup> «Questa fu la prima volta che lo vidi, perché egli venne alla Columbia, quando era a New York. A quel tempo la Columbia stava cercando un preside e tutti eravamo molto eccitati. Ci precipitammo dal preside supplente per dirgli quello che stava succedendo. [Egli disse] che non potevamo scegliere Mies come preside. Non sa parlare inglese»; Daniel Bremer, in una tavola rotonda dell'8 novembre 1974 negli uffici di Skidmore, Owings e Merrill, Chicago (con George Danforth, Joseph Fujikawa, Myron Goldsmith e Werner Blaser), Archivio di Mies.
- <sup>31</sup> Mies, lettera a «Mr. Schniewind», 31 gennaio 1938, Archivio di Mies.
- <sup>32</sup> Rodgers, intervista con Bremer, 26 gennaio 1976, Archivio di Mies.
- <sup>33</sup> Sembra che la stessa Accademia Prussiana delle Arti si fosse rivolta a Mies. In una lettera dell'8 novembre 1937 nella Library of Congress (Mies a quel tempo era a New York), il presidente dell'accademia (la firma è illeggibile) scrisse all'ufficio di Mies a Berlino, che a quanto sembra aveva richiesto un qualche attestato dell'appartenenza di Mies all'accademia stessa. Non è noto perché fosse stata fatta questa richiesta.  
«Ci dispiace informarla», diceva la lettera, «che non è possibile inviarle un certificato che attesti la sua appartenenza all'accademia, come richiesto per telefono dal suo ufficio.  
«Le chiediamo di rinviarci l'attestato rilasciato il 11 maggio 1932.»
- <sup>34</sup> Conversazione personale con Hirche, 3 luglio 1982.
- <sup>35</sup> Conversazione personale con Dirk Lohan, 14 aprile 1984.

### Revival: Modernismo senza Utopia. 1938 - 1949

<sup>1</sup> Frank Lloyd Wright, *An Autobiography* (London, 1932, 1943, 1977), p. 460 (trad. it. *Io e l'architettura*, 3 voll., Mon-

dadori, Milano 1955 e *Un'autobiografia*, Jaca Book, Milano 1985, p. 384).

<sup>2</sup> Henry T. Heald, in *Four Great Makers of Modern Architecture*, New York 1963, pp. 105-8.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> Ibid.

<sup>5</sup> Questa affermazione, che Mies di quando in quando variava nella forma («L'architettura non è un Martini»), diventò un luogo comune nelle sue conversazioni negli Stati Uniti.

<sup>6</sup> Il progetto fu pubblicato in *Architectural Forum*, maggio 1943.

<sup>7</sup> Ricordo personale di George Danforth, in una conversazione del 3 ottobre 1981.

<sup>8</sup> Conversazione personale con Katharine Kuh, luglio 1979.

<sup>9</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 23 febbraio 1981.

<sup>10</sup> Conversazione personale con Katharine Kuh, luglio 1979.

<sup>11</sup> Conversazione personale con Jacques Brownson, 19 marzo 1981.

<sup>12</sup> In una conversazione informale tenutasi a Chicago il 31 giugno 1952, e incisa da George Danforth su un nastro ancora in suo possesso, Mies ricordava alcune parole poco amichevoli scambiate con Moholy-Nagy negli anni Venti. «[Moholy mi disse] 'Gropius sarebbe contento se tu ritrattassi quanto hai detto di lui'. Egli si esprimeva sempre con tanta proprietà! 'Senti Moholy', dissi, 'lì c'è la porta. Se non te ne vai da solo, ti butto io dalla finestra'».

<sup>13</sup> Conversazione personale con Danforth, 20 agosto 1984.

<sup>14</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 23 febbraio 1981.

<sup>15</sup> Johnson, lettera a Mies, 2 dicembre 1946, Archivio di Mies.

<sup>16</sup> Mies scrisse una dedica su una copia personale di Johnson di questa monografia: «A Philip: senza di te, non ci sarebbe stata; ma senza di me non ci poteva essere. Mies, 24 settembre 1947».

<sup>17</sup> Charles Eames, in *Arts and Architecture*, dicembre 1947.

<sup>18</sup> Wright, lettera a Mies, 27 ottobre 1947, e copia della lettera di Mies a Wright, 25 novembre 1947, entrambe nell'Archivio di Mies.

### America: il trionfo dell'acciaio e del vetro. 1949 - 1958

<sup>19</sup> Una volta negli anni Quaranta, secondo Drexler (conversazione personale del 18 marzo 1985), Mies dette alla Gallery un fotomontaggio della Concert Hall che aveva progettato nel 1942. Fu lei che sostituì la statua seduta di Maillol, che appare nelle prime fotografie, con la statua a gambe incrociate dell'Antico Regno Egizio che ora adorna il fotomontaggio. Non è noto perché lei abbia effettuato questo cambiamento, e men che meno come abbia reagito Mies.

<sup>20</sup> Mies, citato in *860-880 Lake Shore Drive*, edito dalla Commissione per i Chicago Historical and Architectural Landmarks, senza data, p. 8.

<sup>21</sup> Inoltre Mies assicurò un aspetto uniforme alla superficie esterna dell'edificio insistendo sull'uso di tende identiche chiare in tutti gli appartamenti. Questi tendaggi si vedevano dall'esterno. Oltre questi si potevano collocare tende a scelta dell'inquilino, visibili dall'interno ma non dall'esterno.

<sup>22</sup> Peter Carter, *Mies van der Rohe at Work* (New York, 1974), p. 48.

<sup>23</sup> Conversazione personale con Lilly von Schnitzler, giugno 1981.

<sup>24</sup> Charles Gentry, «Habitats for American Cosmopolites», in *Four Great Makers of Modern Architecture* (New York, 1963), p. 126.

<sup>25</sup> Corrispondenza Mies-Reich, Library of Congress.

<sup>26</sup> Conversazione personale con Marianne Lohan, 7 maggio 1981.

<sup>27</sup> Corrispondenza Mies-Reich, Library of Congress.

<sup>28</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 23 febbraio 1981.

<sup>29</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 16 settembre 1980.

<sup>30</sup> Conversazione personale con Marianne Lohan, 7 maggio 1981.

<sup>31</sup> Conversazione personale con Marian Carpenter, 25 novembre 1983.

<sup>32</sup> Citato in una replica redazionale a una lettera di Mary Z. Valatka, *Newsweek*, 29 settembre 1969.

<sup>33</sup> Edith Farnsworth, *Memorie*, proprietà di Mr. e Mrs. Fairbank Carpenter, Lake Forest, Illinois.

<sup>34</sup> Su Casa Farnsworth, vedi Wolf Tegethoff, *Die Villen und Landbauprojekte von Mies van der Rohe* (Essen, 1981) 1: 130-31.

<sup>35</sup> Conversazione personale con Peter Palumbo, 3 ottobre 1982.

<sup>36</sup> Conversazione personale con Alfred Caldwell, 10 agosto 1980.

<sup>37</sup> Farnsworth, *Memorie*.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> La denominazione «Casa 50x50» deriva dalla misura del lato pari a cinquanta piedi. (*ndi*)

<sup>40</sup> Citato in Peter Blake, *The Master Builders* (New York, 1ª ediz. 1960, 1976), pp. 248-49 (trad. it. *Tre maestri dell'archi-*



tettura moderna, Rizzoli, Milano 1963, p. 214).

<sup>21</sup> Anne Douglas, «Rooms Shifted at Will Inside Glass Walls», *Chicago Tribune*, da un ritaglio di giornale non datato, Archivio di Mies.

<sup>22</sup> Per una sintesi tecnica della Crown Hall, vedi Carter, *Mies van der Rohe at Work*, pp. 87-91.

<sup>23</sup> Mies, citato da Donald Hoffmann, *Kansas City Times*, 17 luglio 1963.

<sup>24</sup> Mies, intervista con gli studenti dell'Architectural League, New York, 1951, Library of Congress.

<sup>25</sup> Per un compendio tecnico del Teatro Nazionale di Mannheim, vedi Carter, *Mies van der Rohe at Work*, p. 93.

<sup>26</sup> Mies, «A Proposed National Theatre for the City of Mannheim», *Arts and Architecture* 70 (ottobre 1953): 17-19.

<sup>27</sup> Ibid. Per un compendio tecnico della Convention Hall, vedi Carter, *Mies van der Rohe at Work*, pp. 101-7.

<sup>28</sup> Questa è la Hall dell'esposizione nota col nome di McCormick Place.

<sup>29</sup> Mies, citato in Peter Carter, «Mies van der Rohe», *Architectural Design*, 31 (marzo 1961): 95-121.

<sup>30</sup> Mies, intervista con gli studenti dell'Architectural League.

<sup>31</sup> Phyllis Lambert, «How a Building Gets Built», *Vassar Alumnae Magazine*, febbraio 1959, p. 13.

<sup>32</sup> Ibid., pp. 14-16.

<sup>33</sup> Lambert, lettera a Eve Borsook, 1° dicembre 1954, citata in «How a Building Gets Built», p. 17.

<sup>34</sup> Ibid., p. 17.

<sup>35</sup> Conversazione personale con Gene Summers, 2 marzo 1981.

<sup>36</sup> Conversazione personale con Philip Johnson, 23 aprile 1981.

<sup>37</sup> Conversazione personale con Gene Summers, 2 marzo 1981.

<sup>38</sup> Ibid.

<sup>39</sup> Conversazione personale con la Lambert, 14 marzo 1985.

<sup>40</sup> Conversazione personale con Johnson, 23 aprile 1981.

<sup>41</sup> Johnson, *Writings* (New York, 1979), p. 220.

<sup>42</sup> Conversazione personale con Johnson, marzo 1985. L'aforisma «Dio è nei dettagli» è stato attribuito infinite volte a Mies, anche se non ho mai trovato nessuno che glielo abbia sentito pronunciare. In *Meaning in the Visual Arts* (New York, 1955, p. 5; trad. it. *Il significato delle arti visive*, Einaudi, Torino 1962, p. xx). Erwin Panofsky cita Flaubert: «Le bon Dieu est dans le détail». Mies potrebbe aver letto Panofsky, o persino Flaubert, ma entrambe le cose non sono provate.

<sup>43</sup> Conversazione personale con Johnson, 23 aprile 1981.

<sup>44</sup> Nome attribuito dagli studenti americani all'università frequentata e presso la quale, in genere, si sono laureati. (*ndt*)

<sup>45</sup> Lohan, intervista a Mies, Archivio di Mies.

## Inno finale, 1958 - 1969

<sup>1</sup> Sandra Honey, «The Office of Mies van der Rohe in America», *UIA/International Architect* (1984), p. 49.

<sup>2</sup> Ibid.

<sup>3</sup> Mies, lettera a Gordon Bunshaft, 2 settembre 1985, Library of Congress.

<sup>4</sup> Conversazione personale con Alfred Caldwell, 10 agosto 1980.

<sup>5</sup> Conversazione personale con Johnson, 23 aprile 1981.

<sup>6</sup> Conversazione personale con Harold Joachim, 16 novembre 1982.

<sup>7</sup> Conversazione personale con Marian Carpenter, 25 novembre 1982.

<sup>8</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 16 settembre 1980.

<sup>9</sup> Questi ed altri modi di dire di Mies furono annotati da Lora Marx, regolarmente, durante gli anni della loro relazione; gli originali sono di proprietà di Lora Marx.

<sup>10</sup> Samuel Marx, lettera a Mies, 6 agosto 1956, Library of Congress.

<sup>11</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 16 settembre 1980.

<sup>12</sup> Ibid.

<sup>13</sup> «Aus der Wüste in der Städte», *Deutsche Zeitung*, 6 giugno 1959.

<sup>14</sup> Robert Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York e Chicago, 1966, 1977, p. 17 (trad. it. *Complessità e contraddizione nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980, p. 20). [Nel testo inglese «less is a bore» è un'assonante contraddizione del famoso paradosso di Mies «less is more» (*ndt*)].

<sup>15</sup> «Mies van der Rohe», film sponsorizzato dalla Knoll International e dallo Zweites Deutsches Fernsehen, Mainz; diretto da Georgia van der Rohe, prodotto dalla IFAGE-Film Produktion, Wiesbaden; versione inglese 1979, versione tedesca 1980.

<sup>16</sup> José M. Bosch, lettera a Mies, citata in Peter Carter, «Office Building for Compania Ron Bacardi S. A., Santiago de Cuba», *Architectural design* 28 (novembre 1958), p. 443.

<sup>17</sup> Gene Summers, «A Letter to Son», *A+U*, gennaio 1981, p. 182.

<sup>18</sup> Ibid., p. 182.

<sup>19</sup> Conversazione personale con Gene Summers, 2 marzo 1981.

<sup>20</sup> Ibid.

- <sup>21</sup> Per un compendio tecnico della Galleria Nazionale di Berlino, vedi Carter, *Mies van der Rohe at Work*, New York 1974, pp. 95-99.
- <sup>22</sup> Mies, citato in «Mies van der Rohe», film diretto da Georgia van der Rohe.
- <sup>23</sup> Ibid.
- <sup>24</sup> Riportato da Julius Posener, in una conversazione personale, 24 giugno 1982.
- <sup>25</sup> Mies ci teneva molto ai premi ricevuti in America così come ci teneva in Germania. Poco dopo aver ricevuto la Medaglia d'Onore, egli e Drexler pranzarono insieme all'Hotel Pearson a Chicago. Il capo cameriere, secondo Drexler (conversazione personale, 18 marzo 1985), fece i suoi complimenti a Mies, aggiungendo: «Lei deve aver già ricevuto molti premi». «Ja!» rispose Mies, illuminandosi improvvisamente, «quattordici!»
- <sup>26</sup> Franz Schulze, «I Always Wanted to Know about Truth», *Chicago Daily News*, 27 aprile 1968.
- <sup>27</sup> Citato da Louis Rocah in una conversazione personale, 25 marzo 1981.
- <sup>28</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 16 settembre 1980. La Marx ricorda di aver protestato con Mies: «Un giorno dissi: "Tu dichiararti di voler essere un uomo del tuo tempo, eppure non conosci niente di Freud e non ti piace quanto sostiene!"».
- <sup>29</sup> Lora Marx in una conversazione, 16 settembre 1980: «Egli era un ateo dichiarato, ma era costantemente alla ricerca di una fonte spirituale».
- <sup>30</sup> Vedi Rudolf Schwarz, *The Church Incarnate*, trad. Cynthia Harris, Chicago 1958; ediz. originale tedesca col titolo *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg 1938.
- <sup>31</sup> Peter Palumbo, «Mies van der Rohe Mansion House Square; the Client», *UIA/International Architect* 3 (1984), p. 23.
- <sup>32</sup> Hans Maria Wingler, lettera a Mies, 3 aprile 1959, Library of Congress.
- <sup>33</sup> Conversazione personale con Dirk Lohan, 15 dicembre 1984.
- <sup>34</sup> Conversazione personale con Arthur Drexler, 19 febbraio 1981.
- <sup>35</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 16 settembre 1980.
- <sup>36</sup> Conversazione personale con Lora Marx, 17 giugno 1980.
- <sup>37</sup> Conversazione personale con il Dr. George Allen, dicembre 1984.
- <sup>38</sup> Conversazione personale con Marianne Lohan, 7 marzo 1981.
- <sup>39</sup> Conversazione personale con Georgia van der Rohe, 3 settembre 1982.
- <sup>40</sup> James Johnson Sweeney, elogio alla cerimonia in memoria di Mies, Crown Hall, IIT, Chicago, 25 ottobre 1969, Archivio di Mies.

# Bibliografia

- Anderson Stanford, «Peter Behrens and the New Architecture of Germany, 1900-1917». Tesi di laurea, Columbia University, 1968.
- Baljeu Joost, *Theo van Doesburg*, New York 1974.
- Banham Reyner, *Theory and Design in the First Machine Age*, Cambridge, Mass. 1960, 1980 (trad. it. *Architettura della prima età della macchina*, Calderini, Bologna 1970).
- Bayer Herbert, Walter Gropius e Isa Gropius, a cura di, *Baubaus 1919-1928*, New York 1938.
- Beeby Thomas, «Vitruvius Americanus: Mies' Ornament». *Inland Architect*, 21 (maggio 1977), pp. 12-15.
- Behrendt Walter Curt. «Skyscrapers in Germany». *Journal of the American Institute of Architects*, 11 (estate 1923), pp. 365-70. «Die Bewohner des Hauses Tugendhat äussern sich». *Die Form* 7 (15 novembre 1931), pp. 437-39.
- Bier Justus, «Kann man im Haus Tugendhat wohnen?». *Die Form* 6 (15 ottobre 1931), pp. 392-94.
- Bier Justus, «Mies van der Rohe Reichspavillion Barcelona». *Die Form* 4 (15 agosto 1929), pp. 423-30.
- Blake Peter, *The Master Builders: Le Corbusier, Mies van der Rohe, Frank Lloyd Wright*, New York 1960 (trad. it. *Tre maestri dell'architettura moderna*, Rizzoli, Milano 1963).
- Blaser Werner, *Mies van der Rohe: The Art of Structure*, London 1965 (trad. it. ampliata, *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna 1977).
- Blaser Werner, *After Mies*, Chicago 1977.
- Blaser Werner, *Mies van der Rohe: Furniture and Interiors*, Woodbury, N.Y. 1982.
- Bock Manfred, *Anfänge einer neuen Architektur: Berlage Beiträge zur architektonischen Kultur der Niederlande im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Den Haag e Wiesbaden 1983.
- Bonta Juan Pablo, *Architecture and Its Interpretation: A Study of Expressive Systems in Architecture*, New York 1979 (trad. it. *Architettura: interpretazione e sistemi espressivi*, Dedalo, Bari 1981).
- Buddensieg Tilmann, «Die kaiserliche Deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens», *Politische Architektur in Europa*, a cura di Martin Warnke, 1984.
- «Building Groups; I.I.T. Campus», *Arts and Architecture*, 66 (estate 1949).
- Burekhardt Lucius, a cura di, *The Werkbund: History and Ideology*. Woodbury, N.Y. 1977. (Dello stesso autore in trad. it. *Il Deutscher werkbund*, 1977 e *Werkbund, Germania, Austria e Svizzera*, a cura di, Venezia 1977).

- Cadbury-Brown H.T. «Ludwig Mies van der Rohe: An Address of Appreciation», *Architectural Association Journal*, 75 (luglio-agosto 1959), pp. 26-46.
- Campbell Joan, *The German Werkbund: The Politics of Reform in Applied Arts*, Princeton, N.J. 1978 (trad. it. *Il Werkbund tedesco: una politica di riforma nelle arti applicate e nell'architettura*, Marsilio, Venezia 1987).
- Campbell Joan, *Mies van der Rohe at Work*, New York 1974.
- Choay Françoise, *Le Corbusier*, New York 1960 (trad. it., Il Saggiatore, Milano 1960).
- Crous Helmut A., *Aachen: so wie es war*, Düsseldorf 1971.
- «Crown Hall, Illinois Institute of Technology». *Architectural Record*, 120 (agosto 1956), pp. 134-39.
- Dearstyne Howard, Replica a Sibyl Moholy-Nagy, «The Diaspora», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 24 (marzo 1965), pp. 24-26, e contro-replica (di Sybil Moholy-Nagy) *JAHA*, 24 (ottobre 1965), pp. 254-57.
- De Stijl 1917-31: Visions of Utopia*, Catalogo dell'esposizione al Walker Art Center, Minneapolis, New York 1982.
- Deventer Salomon van, *Aus Liebe zur Kunst*, 1958.
- Doesburg Theo van, «Der Wille zum Stil. Neugestaltung von Leben, Kunst und Technik», *De Stijl*, 5 (febbraio 1922), pp. 23-32 e (marzo 1922), pp. 33-41 (trad. it. *Scritti di arte e di architettura*, a cura di S. Polano, Officina, Roma 1979, pp. 356-368). *Theo van Doesburg*, Catalogo della mostra al Van Abbemuseum, Eindhoven 1969.
- Drexler Arthur, «Seagram Building», *Architectural Record*, 124 (luglio 1958), pp. 139-47.
- Drexler Arthur, *Ludwig Mies van der Rohe*, New York 1960 (trad. it. Il Saggiatore, Milano 1960).
- Early Work of Mies van der Rohe*, Catalogo della mostra presso il Building Centre Trust, London 1979.
- «Farnsworth House», *Architectural Forum*, 95 (ottobre 1951), pp. 156-62.
- Fitch James Marston, *Walter Gropius*, New York 1960, 1962 (trad. it., Il Saggiatore, Milano 1961).
- Four Great Makers of Modern Architecture*, New York 1963.
- Frampton Kenneth, *Modern Architecture: A Critical History*, London 1980 (trad. it., *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1986, II ediz. ampliata 1987).
- Frieg Wolfgang, «Ludwig Mies van der Rohe: Das europäische Werk (1907-1937)», Tesi di laurea, Bonn 1976.
- Gay Peter, *Weimar Culture: The Outsider as Insider*, New York 1968.
- Genzmer Walther, «Die Deutsche Reichspavillon auf der internationalen Ausstellung Barcelona», *Die Baugilde*, 11 (1929), pp. 1654-57.
- Giedion Sigfried, *Space, Time, and Architecture*, Cambridge, Mass. 1941, 1971 (trad. it., *Spazio Tempo ed Architettura. Lo sviluppo di una nuova tradizione*, Hoepli, Milano 1954, 1ª ed.).
- Glaeser Ludwig, e Yukio Futagawa, «Mies van der Rohe: Farnsworth House, Plano, Illinois, 1945-50», *Global Architecture*, 27 (1974).
- Gordon Elizabeth, «The Threat to the Next America», *House Beautiful*, 95 (aprile 1953), pp. 126-30, 250-51.
- Graeff Werner, «Concerning the So-Called G Group», *Art Journal*, 23 (estate 1964), pp. 280-82.
- Gravenkamp Curt, «Mies van der Rohe: Glashaus in Berlin», *Das Kunstblatt*, 14 (aprile 1930), pp. 11-13.
- Hausmann Raoul, «More on Group G» (lettera all'editore), *Art Journal* 24 (estate 1965), pp. 350-52.
- Heller Reinhold, *The Art of Wilhelm Lehmbruck*, New York 1972.
- Hilberseimer Ludwig, *Grosstadtarchitektur*, Stuttgart 1927, 1978 (trad. it., *L'architettura della grande città*, C.I.E.A.N., Napoli 1981).
- Hilberseimer Ludwig, «Eine Würdigung des Projektes Mies van der Rohe für die Umbauung des

- Alexanderplatz», *Das neue Berlin*, 2 (febbraio 1929), pp. 39-41.
- Hilberseimer Ludwig, *Mies van der Rohe*, Chicago 1956 (trad. it., Clup, Milano 1984).
- Hitchcock Henry-Russell, «Architecture Chronicle: Berlin, Paris, 1931», *Hound and Horn*, 5 (ottobre-dicembre 1931), pp. 94-97.
- Hitchcock Henry-Russell e Philip Johnson, *The International Style*, New York 1932, 1966 (trad. it., *Lo Stile Internazionale*, Zanichelli, Bologna 1982).
- Hoerber Fritz, *Peter Behrens*, München 1913.
- Hoepfner Wolfram e Fritz Neumeyer, *Das Haus Wiegand von Peter Behrens in Berlin-Dahlem*, Mainz 1979.
- Honey Sandra, «Mies at the Bauhaus», *Architectural Association Quarterly*, 10, n. 1 (1978), pp. 52-59.
- Honey Sandra, «The Office of Mies van der Rohe in America», *UIA/International Architect*, 3 (1984).
- Jaumann Anton, «Vom künstlerischen Nachwuchs», *Innen-Dekoration*, 21 (luglio 1910), pp. 265-72.
- Jencks Charles, *Modern Movements in Architecture*, New York 1973.
- Joedicke Jürgen e Christian Plath, *Die Weissenhofsiedlung*, Stuttgart 1977.
- Johnson Philip, «Architecture in the Third Reich», *Hound and Horn*, 7 (ottobre-dicembre 1933), pp. 137-39.
- Johnson Philip, *Mies van der Rohe*, New York 1947, 1978.
- Johnson Philip, *Writings*, New York 1979.
- Jordy William, «The Aftermath of the Bauhaus in America: Gropius, Mies, and Breuer», *Perspectives in American History*, 2 (1968), pp. 485-543.
- Jordy William, «The Laconic Splendor of the Metal Frame: Ludwig Mies van der Rohe's 860 Lake Shore Drive Apartments and His Seagram Building», in *American Buildings and Their Architects: The Impact of European Modernism in the Mid-Twentieth Century*, a cura di William Pearson, pp. 221-77, New York 1972.
- Kröller-Müller Museum*, 2<sup>o</sup> ediz., Haarlem 1981.
- Lambert Phyllis, «How a Building Gets Built», *Vassar Alumnae Magazine*, febbraio 1959, pp. 13-18.
- Lane Barbara Miller, *Architecture and Politics in Germany, 1918-1945*, Cambridge, Mass. 1968 (trad. it. *Architettura e Politica in Germania 1918-1945*, Officina, Roma 1973).
- Mang Karl, *History of Modern Furniture*, New York 1979 (trad. it. *Storia del mobile moderno*, Laterza, Roma-Bari 1982, 1987). «Meeting of the Titans: Frank Lloyd Wright, Carl Sandburg Talk of Life Work, and Happiness», *The Capital Times*, 3 giugno 1957.
- «Mies Designs Plans of the World's Largest Convention Hall», *Architectural Forum* 99 (dicembre 1953), pp. 43-45.
- «Mies in Berlin», registrazione fonografica dell'intervista dell'ottobre 1964 a Mies fatta da Horst Eifler e Ulrich Conrads, registrazione effettuata dalla RIAS, Berlin, *Bauwelt Archiv*. Berlin 1966.
- «Mies van der Rohe», *Arts and Architecture*, 72 (aprile 1955), pp. 16-18.
- Mies van der Rohe*, Catalogo di mostra presso l'Art Institute of Chicago, Chicago 1968.
- «Mies's One-Office. Office Building», *Architectural Forum*, 110 (febbraio 1959), pp. 94-97.
- Mumford Lewis, «Skyline: The Lesson of the Master», *The New Yorker*, 34 (13 settembre 1958), pp. 141-48, 151-52.
- «Neue Nationalgalerie Berlin», *Bauwelt*, 59 (16 settembre 1968), pp. 1209-26.
- Neue Sachlichkeit and German Realism of the Twenties*, Catalogo di mostra presso la Hayward Gallery, London 1978.
- Neumann Eckhard, a cura di, *Bauhaus and Bauhaus People*, New York 1970.
- Nimmons George C., «Skyscrapers in America», *Journal of the American Institute of Architects*, 11 (settembre 1923), pp. 370-72.

- Pawley Martin, *Mies van der Rohe*, New York 1970.
- Pehnt Wolfgang, *Expressionist Architecture*, London 1973.
- Perls Hugo, *Warum ist Camilla schön?*, München 1962.
- Peterson Steven K., «Idealized Space: Mies-Conception or Realized Truth?» *Inland Architect*, 21 (maggio 1977), pp. 4-11.
- Platz Gustav, *Die Baukunst der neusten Zeit*, Berlin 1927.
- Popp Joseph, *Bruno Paul*, München 1921.
- Posener Julius, *Berlin: auf dem Wege zu einer neuen Architektur*, München 1979.
- Rave Paul e Margarete Kuhn, a cura di, *Schinkels Lebenswerk*, 14 voll., Berlin 1939.
- Rawls Marion, «An Exhibition of Architecture by Mies van der Rohe», *Bulletin of the Art Institute of Chicago*, 32 (dicembre 1938), pp. 104.
- Richter Hans, *Dada: Art and Anti-Art*, New York 1965.
- Rowe Colin, «Chicago Frame: Chicago's Place in the Modern Movement», *Architectural Record*, 120 (agosto 1956), pp. 171-74.
- Schinkel Karl Friedrich, *Sammlung architektonische Entwürfe*, reprint, Berlin e Chicago 1981.
- Schulze Franz, *Mies van de Rohe: Interior Spaces*, Chicago 1982.
- Schwarz Rudolf, *The Church Incarnate*, Chicago 1958. Ediz. originale in tedesco, *Vom Bau der Kirche*, Heidelberg 1983.
- Scully Vincent jr., *Frank Lloyd Wright*, New York 1960.
- Serenyi Peter, «Spinoza, Hegel, and Mies: The Meaning of the New National Gallery in Berlin», *Journal of the Society of Architectural Historians*, 30 (ottobre 1971), p. 240.
- Serenyi Peter, a cura di, *Le Corbusier in Perspective*, Englewood Cliffs, N.J. 1975.
- «Six Students Talk with Mies», North Carolina State University College of Agriculture and Engineering School of Design Student Publication, 2 (primavera 1952), pp. 21-28.
- Smith Norris Kelly, *Frank Lloyd Wright: A Study in Architectural Content*, Englewood Cliffs, N.J. 1966.
- Sontag Raymond J., *A Broken World, 1919-1939*, New York 1971.
- Spaeth David A., *Ludwig Mies van der Rohe: an Annotated Bibliography and Chronology*, New York 1979.
- Spaeth David A., *Mies van der Rohe*, New York 1985.
- Spengler Oswald, *The Decline of the West*, a cura di Helmut Werner, New York 1962 (trad. it. integrale, *Il Tramonto dell'Occidente*, 2 voll., Longanesi, Milano 1978).
- Sweeney James Johnson, «Le Cullinan Hall de Mies van der Rohe à Houston», *L'Oeil*, 99 (marzo 1963), pp. 38-43.
- Swenson Alfred e Pao-Chi Chang, *Architectural Education at I.I.T., 1938-1978*, Chicago 1980.
- Tafel Edgar, *Apprentice to Genius: Years with Frank Lloyd Wright*, New York 1979.
- Tegethoff Wolf, *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*, Essen 1981.
- Troy Nancy, *The De Stijl Environment*, Cambridge, Mass. 1983.
- Venturi Robert, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York e Chicago 1966, 1977 (trad. it., *Complessità e contraddizione nell'architettura*, Dedalo, Bari 1980).
- Westheim Paul, «Mies van der Rohe: Entwicklung eines Architekten», *Das Kunstblatt*, 11 (febbraio 1927), pp. 55-62.
- Whitford Frank, *Baubaus*, London 1984.
- Whyte Iain Boyd, *Bruno Taut and the Architecture of Activism*, Cambridge 1982.
- Wilk Christopher, *Marcel Breuer: Furniture and Interiors*, New York 1981.
- Willett John, *Art and Politics in the Weimar Period*. New York 1978. (Dello stesso autore in trad. it. *L'avanguardia europea. Anni Venti a Mosca e a Weimar*. Ed. Riuniti, Roma 1983).

- Windsor Alan, *Peter Behrens, Architect and Designer, 1868-1940*, New York 1981.
- Wingler Hans Maria, *The Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlin, Chicago*, Cambridge, Mass. 1969 (trad. it. dall'ediz. tedesca, esclusa la parte su Chicago, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino*, Feltrinelli, Milano 1972).
- Winter John, «Misconceptions about Mies», *Architectural Review*, 151 (febbraio 1972), pp. 95-105.
- Wright Frank Lloyd, *Ausgeführte Bauten und Entwürfe*, Berlin 1910 (trad. it. *Frank Lloyd Wright. Gli anni della formazione. Studi e realizzazioni*, Jaca Book, Milano 1986).
- Zervos Christian, «Mies van der Rohe», *Cahiers d'Art*, 3 (1928), pp. 35-38.
- Zevi Bruno, «Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright: poeti dello spazio», *Metron*, 37 (luglio-agosto 1950), pp. 6-18.





# Indice analitico

- Accademia Prussiana delle Arti 189  
Acciaio, uso dell' 219, 222-223, 251-252, 301-302  
Adam, Edificio, progetto 151, 152  
Adler, Mortimer 226, 237  
Afrikanischestrass, edificio ad appartamenti 129  
Agostino di Ippona, santo 29, 78, 314  
Albers, Josef 178, 184, 187  
Alexanderplatz, progetto 152-156  
Alfonso XIII 156  
Allen, George 320  
Allgemeine Elektrizitätsgesellschaft (AEG) 48-49  
Alschuler, Alfred 220  
Alumni Memorial Hall 222-223  
Aquisgrana 19, 20-26; Cattedrale di 20-22  
Armour, Institute of Technology 205-206, 209, 212-214, 217-218  
Arp, Hans 99, 110  
Art Déco 197  
Arts and Crafts 50  
Arts Club of Chicago 266  
Ashcraft, E.M. 230  
Astratta, teoria 224
- Baader, Johannes 94  
Bacardi, edificio per uffici, progetto 295-296  
Barcellona, padiglione di 60, 122, 156-163, 184-185, 191, 201  
Barr, Albert H. jr. 182, 185, 206, 208  
Bartning, Otto 138  
Bartsch, Helmut 231  
Bauhaus: a Berlino 180, 187-188;  
a Dessau 177-180, 187;  
a Weimar 97, 112-113, 124  
*Bauhütte* 259  
Bayer, Herbert 177  
Beckmann, Max 94  
Behne, Adolf 105  
Behrens, Peter 76, 78, 102, 103, 116, 197, 209;  
e AEG 48-50, 52;  
inizio della carriera 45-48;  
e Mies 45, 50-51, 53-54, 69-73, 135;  
e Schinkel 54-57, 64-65;  
Opere: Ambasciata Tedesca 69;  
Casa Cuno 52, 65;  
Casa Kröller-Müller, progetto 69-73;  
Casa Schroeder 52, 65;  
Casa Wiegand 64, 67, 85;  
Esposizione di Ingegneria Navale Tedesca 49;  
Esposizione di Oldenburg 48;  
Fabbrica di Turbine 49  
Benjamin, Walter 99  
Berg, Max 105-106, 116  
Berger, Otti 179  
Berlage, H.P. 46, 72-73, 99, 102, 120, 129, 138;  
Borsa Valori di Amsterdam 76, 116;  
Casa Kröller-Müller, progetto 74-75;  
teoria dell'architettura 76-79  
Berlino 19, 54-59, 300, 304  
Bestelmeyer, German 63  
Beuth, P.C. 57  
Biedermeier, stile 37, 40, 68  
Bier, Justus 171-172  
Bismarck, Otto von 60; Monumento a, progetto 60-64  
Blake, Peter 29  
Blees, Johann Josef 33  
Bohrer, Randolph 255  
Bonatz, Paul 138, 139-140, 148, 197  
Bonnet, Felix 249, 280  
Bosch, José M. 295  
Bossler e Knorr 32  
Bourgeois, Victor 141  
Braque, Georges 306  
Bremmer, H.P. 70, 72, 74  
Brenner, Daniel 228, 249, 280  
Breton, André 224

- Breuer, Marcel 177, 184, 205; Sedia Wassily 145  
Bronfman, Samuel 267, 276  
Brownson, Jacques 249, 280  
Brücke, Die 68  
Bruckmann, Peter 126, 138  
Bruhn, Ada v. Mies, Ada  
Bruhn, Friedrich Wilhelm Gustav e moglie 80-81  
Bruxelles, padiglione, progetto 200, 227  
Bund deutscher Architekten (BdA) 125-126  
Bunshaft, Gordon 281; Casa Lever 243  
Burnham, Daniel 218, 313  
Buttlar, Freiherr von 311
- Caffè di Seta e Velluto 149  
Cage, John 246  
Caldwell, Alfred 249, 255, 280, 282  
Callahan, Harry 233  
Callery, Mary 237  
Carlo Magno, cappella di 20-22  
Carpenter, Marian 249, 283  
Carter, Peter 244  
Casa a tre Corti, progetto 193-195  
Casa con Elementi di Muro in Curva, progetto 193  
Casa di Montagna per l'Architetto, progetto 204  
Casa di Vetro in Collina, progetto 204  
Casa su un Terrazzamento, progetto 204  
Casa "50 x 50" 256-257  
Castro, Fidel 296  
Chang, Pao-Chi 262  
Chermayeff, Serge 233  
Chicago 217-218  
Chicago Federal Center 291-292  
Choriner Kreis 50  
Classicismo 52, 54-55, 62, 64-65  
Colonia degli artisti (Darmstadt) 45-46  
Colonne, uso delle 161, 165  
Commonwealth Promenade, appartamenti 243-244  
Concert Hall, progetto 229, 261  
Congrès Internationaux d'Architecture Moderne 189  
Conrad, Michael Georg 46  
Conterato, Bruno 310  
Convention Hall, progetto 262-265  
Corti, Mario 249  
Costruttivismo 98, 99, 100, 102, 103, 112-113, 115  
Coué, Emile 134  
Crous, appartamento 181  
Crown Hall 258-260  
Cubismo 118  
Cunningham, James D. 209, 218
- Dadaismo 94, 97  
Dance, George, the Elder 309  
Danforth, George 228, 230, 249, 280  
Darmstadt 45-46  
Dawes Plan 124  
Dearstyne, Howard 179  
Dessoir, Max 63  
De Stijl 98, 99-100, 102, 113, 118, 124; influsso di 120-121, 129, 161, 165, 241  
Deutsche Gartenstadtgesellschaft 50  
Deutscher Werkbund 49-50, 125-126, 137-138, 144, 157  
Deutsches Volk/Deutsche Arbeit, Esposizione 202  
Dexel, Walter 128  
Dix, Otto 94, 98  
Doblin, Jay 233  
Döcker, Richard 138, 140, 141  
Dornbusch, Charles 231  
Dornbusch, Margrette 231  
Drexler, Arthur 100  
Duckett, Edward 249, 279  
Duncan, Isadora 105  
Dunlap, William 249, 279, 280  
Düsseldorf 47, 178
- Eames, Charles 234  
Eddington, Arthur 306  
Edificio per la Ricerca su Minerali e Metalli 222  
Edificio per Uffici in Calcestruzzo 114-117, 152  
Eggeling, Viking 98  
Ehrenburg, Ilya 112  
Eichstaedt, Casa 127  
Emmerich, Paul 155  
Engemann, Friedrich 187  
Ernst, Max 224  
Esplanade, Appartamenti 243-244  
Esposizione Edilizia di Berlino 184-185, 191  
Espressionismo 50, 95-97, 105  
Esters, Casa 145-150  
Eugenia Vittoria, regina di Spagna 156
- Fahrenkamp, Karl 134, 187  
Farenholtz, G.W. 135  
Farnsworth, Edith 249-254-256; Casa 58, 249-256  
Feldmann, Casa 127  
Fichte, Johann Gottlieb 47, 194  
Finsterlin, Hermann 109  
Firenze 42-43  
Fischer, Max 30  
Fischer, Theodor 63  
*Form, Die* 144  
Frank, Josef 138, 141  
Freud, Sigmund 306  
Freund, Karl 251  
Friedrich Wilhelm IV, principe 59  
Friedrichstrasse, edificio per uffici, progetto 1 105-108, 143, 151; progetto 2 151, 155  
*Frühlicht* 108  
Fuchs, Eduard 129-131, 163  
Fuchs-Perls, Casa 130  
Fujikawa, Joseph 249, 279, 280, 310  
Fuller, R. Buckminster 233  
Funzionalismo 57, 115, 119, 128-129, 139, 143, 144
- G (rivista) 100, 113-115, 122-124  
Gabo, Naum 99, 233  
Galleria Nazionale di Berlino 299-304  
Gaul, August 63  
Gellhorn, Alfred 138  
Genzmer, Walter 158

- Gericke, Casa, progetto 190, 193, 195  
 Gilly, Friedrich 62  
 Goebbels (architetto, nome sconosciuto) 32  
 Goebbels, Josef 198-199  
 Goering, Hermann 189, 204  
 Goldberg, Bertrand 209-211  
 Goldsmith, Myron 249, 255, 280  
 Goodwin, Philip 209  
 Gordon, Elizabeth 255-256  
 Graeff, Werner 113-114, 140  
 Grattacielo di Vetro 108-111, 151  
 Gravenkamp, Curt 152  
 Greenwald, Herbert 237-239, 242, 243, 279, 280, 287  
 Griffith, Gerry 279  
 Gropius, Walter 50-52, 141, 142, 184, 185, 197, 312;  
   e Bauhaus 97, 154, 177, 260;  
   e Mies 134-135, 180, 207;  
   e Nazismo 200-201, 205;  
   Esposizione del Deutscher Werkbund 79;  
   Faguswerk 50-51, 79;  
   negli Stati Uniti 209  
 Gropius, Martin 51  
 Grosz, George 94, 97-98  
 Guardini, Romano 306  
 Guglielmo, stile 23-24  
 Guglielmo d'Orange 208  
  
 Haesler, Otto 137, 184, 197  
 Hahn, Hermann 63  
 Haid, David 280  
 Hannaford, Ogden 280  
 Harden, Maximilian 32  
 Häring, Hugo 103, 111, 116, 137, 138, 184  
 Harrison e Abramovitz 243, 268  
 "Haus K." 126-127  
 Hausmann, Raoul 94, 99, 111  
 Heald, Henry T. 209, 212, 214, 218-220, 281  
 Heisenberg, Werner 306  
 Henke, Casa 181  
 Henning, Paul 126  
 Herre, Richard 138  
 Herterich, Fritz 247  
 Hess, appartamento 181  
 Hesse, Fritz 178, 187  
 Heuss, Theodor 49  
 Hilberseimer, Ludwig 99, 137, 141, 153-154, 184, 214, 230, 288-291;  
   *Architettura della grande città* 154;  
   e Bauhaus 177-179; 187, 188;  
   e IIT 249, 280, 281-282  
 Hirche, Herbert 204, 215, 216  
 Hirz, Friedrich 204  
 Hitchcock, Henry-Russell 185-186;  
   *International Style* 221; *Modern Architecture* 181  
 Hitler, Adolf 187-190, 201;  
   *Mein Kampf* 148  
 Höch, Hannah 111  
 Hoffmann, Erna (Prinzborn) 81, 134  
 Hoffmann, Josef 144  
 Hoffmann, Ludwig 125  
 Högg, Emil 148  
 Holabird, John A. 205, 209, 218  
 Holabird e Roche 218  
 Hood, Raymond 185  
 Hotchkiss, Willard E. 205-206, 209, 214  
 Houston Museum of Fine Arts 294  
 Howe e Lescaze 185, 268  
 Hubbe, Casa, progetto 194-195  
 Hudnut, Joseph 206-208  
 Huelsenbeck, Richard 94  
 Humboldt, Wilhelm von 47, 57  
 Hutchins, Robert Maynard 226, 237  
 Huxley, Julian 306  
  
 Illinois Institute of Technology (IIT), scuola 220, 222, 225-227, 258-260, 280-282  
 Industria e architettura 48-49  
 Influssi: Behrens 64, 67, 72, 85, 102;  
   Berlage 76-79, 102, 116, 120;  
   classicismo 42, 62, 68, 89, 115, 197, 274, 296;  
   costruttivismo 120-121, 129, 139, 148, 273;  
   de Stijl 120-121, 129, 161, 165, 241, 264;  
   espressionismo 108, 148;  
   Hilberseimer 154;  
   Kahn 229;  
   Le Corbusier 143-144, 154, 161;  
   Muthesius 40;  
   Paul 38-42;  
   razionalismo 99, 108;  
   Schinkel 54-65, 67-68, 73, 84, 87, 89, 115, 126, 127, 161, 252, 260, 272;  
   Spengler 100-102, 122;  
   Taut 242;  
   Tommaso d'Aquino 102, 144, 226;  
   Wright 76, 79, 116, 119, 120, 121, 148, 161  
 International Style 141, 185, 256  
 Itten, Johannes 113, 177  
  
 Jahn, Helmut 299  
 Jaques-Dalcroze, Emile 81  
 Jaumann, Anton 52  
 Jeanneret, Charles (Le Corbusier) 54, 98, 112, 117, 140, 141, 142, 143, 185, 210, 312; influsso 143-144, 154, 161, 288;  
   Cappella di Ronchamp 260;  
   *Vers une architecture* 112, 143;  
   Ville Radieuse 214  
 Jeanneret, Pierre 142  
 Jenkin, Patrick 310  
 Joachim, Harold 283  
 John, Hermann 204  
 Johnson, Gerald 310  
 Johnson, Lyndon B. 305  
 Johnson, Philip Cortelyou 185, 198, 208, 218, 233, 268, 275, 283;  
   Casa 276;  
   *International Style* 185, 221;  
   e Mies 181-184, 276-278

- Johnson, appartamento 181  
Jugendstil 23, 36, 37, 45-46, 52
- Kahn, Albert 229; Fabbrica di bombardieri Martin 228-229  
Kanazawa, Henry 262  
Kandinsky, Wassily 145, 178-179, 184, 187, 188, 306  
Kant, Immanuel 316  
Kempner, Casa 126, 127  
Kennedy, John F. 305  
Keuerleber, Hugo 138  
Kiesler, Frederick 99  
Klee, Paul 178, 217, 306  
Knupfer, Elsa 134  
Knoll Company 279  
Koch, Alexander 46  
Köhler, Mathilde 134  
Kolbe, Georg 160, 185  
Korn, Arthur 138  
Kornacker, Frank 262, 280  
Kramer, Ferdinand 138  
Krämer, Jean 72  
Krefeld Golf Club, progetto 180, 191  
Kreis, Wilhelm 63, 197  
Krölller, A.G. 69-71, 74  
Krölller-Müller, Helene E.L.J. 69-75  
Krölller-Müller, Casa, progetto 72-76, 87  
Kuh, Katharine 231  
*Kunstwoollen* 48, 76, 102
- Lafayette Park 287-291  
Lake Shore Drive, appartamenti 239-243  
Lambert, Phyllis Bronfman 267-269, 271, 306  
Lange, Casa, Hermann 149-150, 185  
Lange, Casa, Ulrich 195  
Laurweriks, J.L.M. 46  
Le Corbusier v. Jeanneret, Charles  
Lehmbruck, Manfred 90  
Lehmbruck, Wilhelm 90-91, 94, 148, 167  
Lemke, Casa 190  
Lenné, P.J. 59  
Lessing, Casa 127-128  
Liebknecht, Karl 130, 133, 304  
Liebknecht-Luxemburg, Monumento 130-133  
Lippold, Richard 278  
Lissitzky, El 100, 112-113, 124; *Proun* 118  
Lohan, Dirk 248, 297-298, 306, 310, 311, 313; interviste di 20, 28, 30-33, 43, 78, 277-278  
Lohan, Wolfgang 204, 247  
Londra 309  
Long, Huey 233  
Loos, Adolf 138  
Luckhardt, Wassily 138, 153, 184  
Ludwig, Eduard 311-312  
Lugano 203  
Lutyens, Edwin 309  
Luxemburg, Rosa 130, 133, 304
- Macke, August 83
- Mackintosh, Charles 145  
Magdeburgo 135  
Malcomson, Reginald 249  
Malevich, Kazimir 153, 277  
Man Ray v. Ray, Man  
Mannheim, Teatro Nazionale, progetto 260-262  
Mansion House Square, progetto 319  
Margold, Josef Emanuel 205  
Maritain, Jacques 226  
Martens, Wilhelm 33, 35  
Marx, Lora 134, 231-233, 283-286, 297, 306, 312-313  
Marx, Samuel 231, 284  
Masson, André 224  
Mattone, uso del 131-132, 149  
May, Ernst 125, 137  
McCormick, Edith Rockefeller 232  
McKim, Mead e White 271  
Mebes, Paul 155  
Meier-Gräfe, Julius 73-74  
Mendelsohn, Erich 126, 135, 138, 155, 205, 221  
Meng, Heinrich 134  
Meng, Mathilde v. Köhler, Matilde  
Merrill, Theodor 221  
Messel, Alfred 43, 45  
Messerschmitt, Albert 170  
Meyer, Adolf 50, 113  
Meyer, Hannes 154, 177-180, 189  
Mies, Ada (moglie) 65, 79-81, 144-145, 186-187, 215;  
figli di 86, 90-91, 105, 133-134, 186;  
malattia di 91, 133-134, 187, 246-247;  
vita matrimoniale 82, 85-86, 103-104  
Mies, Amalie (madre) 25, 33  
Mies, Anna Marie Elisabeth (sorella) 25, 33, 287  
Mies, Carl (zio) 25-27  
Mies, Carl Michael (fratello) 25  
Mies, Dorothea (Georgia, figlia) 29, 86, 186, 215, 247-248, 313;  
documentario di 293;  
intervista di 32  
Mies, Ewald Philipp (fratello) 25, 26, 29, 31-33, 63, 246, 285, 287  
Mies, Jacob (nonno) 25-26  
Mies, Maria Johanna Sophie (sorella) 25, 33, 287  
Mies, Marianne (figlia) 90, 91, 104, 145, 187, 215, 246-248, 306, 312-313  
Mies, Michael (padre) 20-34  
Mies, Waltraut (figlia) 91, 145, 187, 215, 247, 248, 287  
Miwa, Yujiro 262  
Mobili, progettazione 145-149, 162-163, 169-170, 185  
Modernismo 79, 98, 99, 137, 142, 144, 291;  
e Nazismo 187-190, 195-200; 215-216;  
opposizione al 124-126, 139-140, 148, 292-293, 314;  
e politica 93, 94, 224-226  
Moholy-Nagy, László 112, 113, 177, 233, 260  
Monaco 36, 43

- Mondrian, Piet 224  
 Monumenti ai caduti v. Neue Wache  
 Morris, William 36  
 Mosler, Casa 127  
 Munch, Edvard 44, 306  
 Murphy, C.F. and Associates 265  
 Museo per una Piccola Città, progetto 228  
 Museum of Modern Art (New York):  
   Archivio di Mies van der Rohe 312;  
   Architettura Moderna, Mostra Internazionale  
   183, 185;  
   retrospettiva di Mies 233  
 Muthesius, Hermann 46, 63; *Das englische Haus* 40  
  
 Nagel, Otto 311  
 Naumann, Friedrich 49  
 Nazismo 148, 187-190, 197-204, 215-216  
 Neo-biedermeier v. Biedermeier, stile  
 Neoclassicismo v. Classicismo  
 Neue Wache, progetto di ristrutturazione (Monu-  
   mento ai caduti) 180  
 Neutra, Richard 185, 205, 233  
 Newman, Barnett 224  
 New York 266  
 Nichols, Marie 278  
 Nierendorf, Karl 217  
 Nietzscheanesimo 95  
 Nolde, Casa, progetto 180, 185, 191  
 Nolde, Emil 82, 180  
 Nonn, Konrad 148  
 Novembergruppe 111-112  
  
 Odo di Metz 20  
 Olbrich, Josef 46  
 Olencki, Edward 249  
 Orlik, Emil 37  
 Osborn, Max 46  
 Osthaus, Karl Ernst 51  
 Otto, Karl 216  
 Oud, J.J.P. 138, 141, 181, 185, 195  
  
 Palladio, Andrea 43, 44  
 Palumbo, Peter 253, 309, 310  
 Paul, Bruno 36-37, 45, 137;  
   all'esposizione di Dresda 37, 40-41;  
   casa del Dott. B. 39;  
   casa Westend 39  
 Pechstein, Max 68-69  
 Pei, I.M. 268  
 Perls, Casa 66-69, 83, 85, 129  
 Perls, Hugo 65, 69, 126, 133  
 Perls, pietra tombale 126  
 Peschken, Goerd 58  
 Peterhans, Walter 177, 187, 214, 230, 233, 249  
 Petermann, Casa 127-128  
 Petras, Renate 87  
 Pevsner, Antoine 99, 233  
 Picasso, Pablo 98, 306  
 Pieck, Wilhelm 131  
 Platone 111  
  
 Platz, Gustav: *Baukunst der neuesten Zeit* 181  
 Poelzig, Hans 138, 141  
 Politica: e architettura 22-23, 47-50, 60, 175, 176,  
   189, 193-194, 214;  
   e arte 93-96, 224;  
   e modernismo 93, 94, 224-226;  
   nella repubblica di Weimar 95, 123-125, 148,  
   156;  
   v. anche Nazismo  
 Pollock, Jackson 224  
 Popp, Joseph 37, 42-43, 285  
 Priestley, William 207, 209-211, 230  
 Prinzhorn, Hans 81-82, 134  
 Promontory, Apartments 239  
 Protomodernismo 35, 37, 49, 52, 54  
 Puig y Cadafalch, Joseph 157  
  
 Rading, Adolf 137, 141  
 Rathenau, Emil 48-49  
 Rathenau, Walter 49, 63, 105  
 Rathenow 204, 247  
 Razionalismo 225, 241, 265-266  
 Ray, Man 99  
 Regis, Caroline 313  
 Reich, Lilly 149, 156, 161, 179, 184, 187, 195, 203,  
   215, 310;  
   e Mies 144-145, 230, 246-248  
 Reichsbank, progetto 197-198  
 Reinhardt e Sossenguth 33  
 Repubblica di Weimar: architettura nella 95, 124,  
   148, 156;  
   arte nella 93-96  
 Resor, Casa 204, 208-212  
 Rettaliata, John 281  
 Richardson, H.H.: Casa Glessner 214  
 Richter, Hans 98, 99, 100, 113, 232  
 Riefenstahl, Leni: *Trionfo della volontà* 189  
 Riegl, Alois 47-48  
 Rihel, Alois e moglie (Popp) 37-38, 42-43, 65, 79,  
   87, 100  
 Riehl, Casa 37-42, 52, 68, 129  
 Riemerschmid, Richard 43  
 Rietveld, Gerrit 145; Casa Schroeder 120  
 Rinascita carolingia 20  
 Ring 125  
 Rocah, Louis 280  
 Rockefeller, John D. jr. 182  
 Rockwell, Deever 280  
 Rodchenko, Alexander 99  
 Rodgers, John Barney 207, 209, 212, 214, 218, 230  
 Roesch, Peter 232  
 Rohe, Amalie v. Mies, Amalie  
 Romanticismo 58-60, 62, 65  
 Roma 42  
 Root, John 280  
 Rosenberg, Alfred 188, 199  
 Rosenberg, Leonce 123  
 Rothko, Mark 224  
 Rudelt, Alcar 187  
 Ruegenberg, Sergius 202

- Ruskin, John 36  
 Ryder, Casa 127
- Saarinen, Eero 268  
*Sachlichkeit* 37, 46, 57, 76, 139, 144, 154, 200, 213, 222;  
 e modernismo 98-100, 102-103, 105, 112, 115  
 Sagebiel, Ernst 204  
 Schaefer, Heidemarie 296  
 Schaefer Museum, progetto 297  
 Scharoun, Hans 138, 141  
 Scheler, Max 176  
 Scheper, Hinnerk 187  
 Schinkel, Karl Friedrich 47-48, 56-58, 66, 115, 120;  
 Altes Museum 56, 260, 272;  
*Bauakademie* 57;  
 Casa della Guardia Reale 54-56;  
*Kaufhaus* 57;  
 Schauspielhaus 55;  
 Schloss Charlottenburg 57, 67;  
 Schloss Charlottenhof 59, 73, 87, 161;  
 Schloss Glienicke 59;  
 Schloss Orianda 62;  
 Schloss Tegel 57, 89  
 Schlemmer, Oskar 178  
 Schmitthenner, Paul 139-140  
 Schmitz, Bruno 63  
 Schneck, Adolf 138, 141  
 Schneider, Albert 32  
 Schniewind, Carl O. 213, 259  
 Schnitzler, Georg von 156  
 Schnitzler, Lilly von 246  
 Schönberg, Arnold 98  
 Schrödinger, Erwin 306  
 Schultze-Naumburg, Paul 148, 187, 198  
 Schupp, Fritz 221  
 Schwarz, Rudolf 306-308  
 Schwitters, Kurt 44, 111, 306  
 Seagram Building 56, 268-278  
 Sedia di Barcellona 162-163, 169-170  
 Sedia Brno 170  
 Sedia concoidale 234  
 Sedia MR 146, 149, 169  
 Sedia Tugendhat 170  
 Seeger, Mia 140, 144  
 Selmanagic, Selman 178, 180  
 Semper, Gottfried 76  
 Severain, Casa 190  
 Severain, Gerhard 161  
 Shaw, Alfred e Rue 232, 284  
 Simbolismo 45-46, 47  
*Simplicissimus* 36, 37  
 Siskind, Aaron 233  
 Skidmore, Owings e Merrill 243, 279-282  
 Società di Amici della Nuova Russia 130  
 Soupault, Philippe 99  
 Spazio 147, 167-168, 184-185, 191-193, 211-212, 219, 254, 259-260;  
 e ambiente naturale 118-119;  
 generalizzazione dello 116, 121-122, 143-144, 229, 257-258, 263-264  
 Speer, Albert 197  
 Spengler, Oswald 154, 176;  
*Il declino dell'Occidente* 100-103, 123  
 Spirito: in architettura 144, 172-176, 213, 219, 241  
 Stam, Mart 138, 141, 146  
 Stanza di Vetro 148, 150, 152  
 Stephany, Erich 28-29  
 Still, Clyfford 224  
 Stoccarda 137  
 Stoccarda, Banca di, progetto 151, 152  
 Stone, Edward Durell 185  
 Storicismo 47, 52 v. anche Classicismo  
 Stotz, Gustav 137-139  
 Stravinsky, Igor 98  
 Stresemann, Gustav 124, 148  
 Struttura, rivelazione della 223, 227, 245, 257-258, 261  
 Sullivan, Louis 108, 218, 249, 313  
 Summers, Gene 265, 280, 295, 297-299, 306  
 Sweeney, James Johnson 237, 313-314
- Takevchi, Arthur 280  
 Taut, Bruno 108, 113, 125, 135, 137, 138, 140, 242;  
*Alpine Architecture* 95;  
 Casa di Vetro 79, 97;  
*Stadtkrone* 139  
 Taut, Max 140  
 Tavolo da caffè a X, 170  
 Tegethoff, Wolf 119  
 Tessenow, Heinrich 81, 138  
 Thälmann, Ernst 133  
 Thiersch, Paul 45  
 Thompson, D'Arcy 226  
 Tommaso d'Aquino, santo 29, 102, 144, 194, 213;  
*Summa Theologica* 175-176  
 Toronto, Dominion Center 290-292  
 Troost, Paul Erwin 198  
 Tugendhat, Fritz e Grete 164-165, 171-173  
 Tugendhat, Casa 60, 164-174, 185, 190-191  
 Tzara, Tristan 99
- Universalità 100, 121, 139, 152, 220, 241, 257, 261, 264-265, 290, 293; v. anche Spazio  
 Urbig, Casa 85, 87-89, 127
- Valentin, Curt 232  
 Van Beuren, Michael 207-208  
 Van der Rohe, Georgia v. Mies, Dorothea  
 Van Deventer, Salomon 53, 71, 74  
 Van Doesburg, Theo 138, 161, 233;  
 e Bauhaus 112, 177;  
 e Mies 98-100, 103, 122-124, 135;  
*Ritmo di una danza russa* 120  
 Van Gogh, Vincent 70  
 Vanbrugh, John 309  
 Velde, Henri van de 138; Casa Leuring 75  
 Venturi, Robert: *Complessità e contraddizione in architettura* 292  
 Verseidag, edificio amministrativo, progetto 215;

- industria 215, 221  
 Vetro, uso del 108-111, 116, 150, 151, 168, 191,  
 192, 219  
 Vicenza 42, 43  
 Villa di Campagna in Calcestruzzo 118-120, 123  
 Villa di Campagna in Mattoni 118, 120-122, 147,  
 150, 151, 161, 184, 185  
*Volkgeist* 76  
  
 Wachsmann, Konrad 233  
 Wagner, Martin 125, 137  
 Weber, Hugo 233  
 Weese, John 249  
 Weissenhofsiedlung 129, 137-144  
 Weizsäcker, Karl von 306  
 Werner, Casa 83-85  
 Westmount Square 290-292  
  
 Whyte, Iain Boyd 50  
 Wiegand, Theodor 64  
 Wigman, Mary 81-82, 84-86, 187  
 Wingler, Hans Maria 311  
 Wölfflin, Heinrich 82  
 Wolf, Casa 129, 130, 149  
 Wong, Y.C. 280  
 Wren, Christopher 309  
 Wright, Frank Lloyd 145, 161, 185, 209-211, 218,  
 234-235, 256, 312;  
 Casa Kaufmann 131;  
 influsso di 76, 79, 116, 119, 120, 121, 148, 161;  
 Larkin Building 116  
  
 Yamasaki, Minoru 268  
  
*Zeitgeist* 47, 219, 225, 241

I testi sono stati fotocomposti da  
DESP - Milano

Il volume è stato stampato da  
LEVA S.p.A. Arti Grafiche  
Sesto San Giovanni (Milano)  
nel mese di marzo 1989

La rilegatura è stata effettuata da  
PIOLINI - Milano