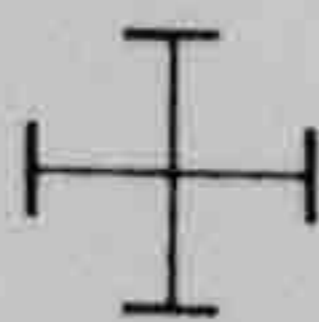
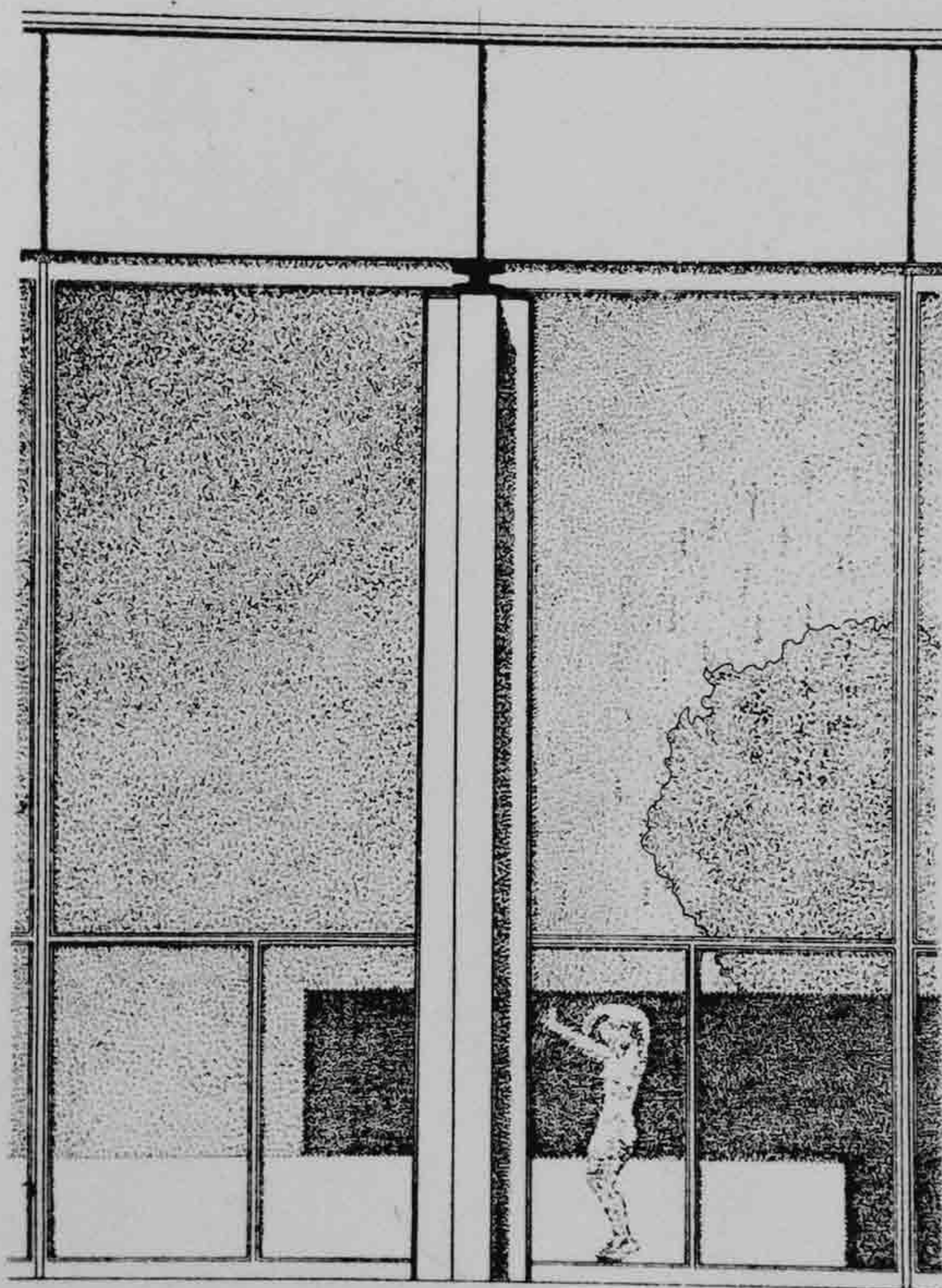


Ina Macaione

# DALL' ARCHITETTURA AL PROGETTO

Costruzioni di conoscenza  
nel rapporto con la natura



Collana di architettura  
**FrancoAngeli**

COLLANA DI ARCHITETTURA

# ALL'ARCHITETTURA AL PROGETTO

Quattrocento di architettura  
dal Rinascimento alla modernità



I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: [www.francoangeli.it](http://www.francoangeli.it) e iscriversi nella home page al servizio "Informatemi" per ricevere via e-mail le segnalazioni delle novità o scrivere, inviando il loro indirizzo a: "FrancoAngeli, viale Monza 106, 20127 Milano"

Ina Maccaione

# DALL' ARCHITETTURA AL PROGETTO

**Costruzioni di conoscenza  
nel rapporto con la natura**

## Parte seconda

1. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	37
2. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	37
3. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	41
4. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	55
5. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	128
6. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	151
7. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	159
8. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	245
9. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	257
10. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	337
11. L'architettura e l'ambiente: l'edificio e lo spazio urbano	347

**FrancoAngeli**

L'editore e l'autore ringraziano i proprietari dei brani e delle immagini riprodotte nel presente volume per la concessione dei diritti di riproduzione. Si scusano per eventuali omissioni o errori di citazioni. Assicurano di apportare le dovute correzioni nelle prossime ristampe in caso di cortese segnalazione.

Si ringrazia il Dipartimento di architettura, pianificazione e infrastrutture di trasporto (Dapit) per il sostegno alla divulgazione di questa ricerca, svolta interamente nell'ambito del Dipartimento e dell'Università della Basilicata.

*In copertina: L. Mies van der Rohe, Nuova Galleria Nazionale di Berlino. Disegno di Maria Italia Inetti*

Copyright © 2004 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy

Per la lettera di Le Corbusier a Madame Meyer Copyright © FLC by SIAE 2004

Ristampa							Anno												
0	1	2	3	4	5	6	7	2004	2005	2006	2007	2008	2009	2010	2011	2012	2013	2014	2015

È vietata la riproduzione, anche parziale, effettuata a qualsiasi titolo, eccetto quella ad uso personale. Quest'ultima è consentita nel limite massimo del 15% delle pagine dell'opera, anche se effettuata in più volte, e alla condizione che vengano pagati i compensi stabiliti dall'art. 2 della legge vigente. Ogni fotocopia che eviti l'acquisto di un libro è illecita ed è severamente punita. Chiunque fotocopie un libro, chi mette a disposizione i mezzi per farlo, chi comunque favorisce questa pratica commette un reato e opera ai danni della cultura.

Stampa: Tipomozza, via Merano 18, Milano

## Indice

Introduzione	pag.	7
--------------	------	---

### Parte prima

1. Dallo spazio al luogo	»	13
2. Delimitare intrecciare, abitare la natura	»	31
3. Il tipo architettonico tra l'evoluzione del paradigma vitruviano e la cultura della narratività	»	61

### Parte seconda

1. Lo spartito della narrazione: luoghi e stanze delle istituzioni umane	»	95
2. La costruzione dell'intreccio con la natura negli elementi dell'architettura	»	129
3. L'inserimento nel paesaggio, nella natura, nel clima e la narrazione del connubio tra civiltà e natura	»	151
4. La descrizione architettonica della costruzione	»	199
5. La comparazione strutturale e la ricerca dell'espressione appropriata durante la progettazione	»	241
6. Esercizi di composizione architettonica sul tema del "palazzino"	»	257

### Parte terza

Collimazioni di ordini. L'architettura di Mies van der Rohe ( <i>Armando Sichenze</i> )	»	289
Bibliografia di riconnessione per il confronto dei punti di vista ( <i>Maria Italia Insetti</i> )	»	335
Fonti delle illustrazioni	»	343



## **Parte Terza**





## **Collimazioni di ordini. L'architettura di Mies van der Rohe**

di *Armando Sichenze*

### **1. Premessa.**

#### **L'architettura come punto di vista condiviso: tornare a Mies**

Vi è sempre stata architettura. In ogni epoca qualcosa di costruito resta e qualcos'altro va via. Oggi, nelle aree del mondo più ricche di tecnologia, ciò che si modifica e cambia è molto di più di ciò che permane. Le macerie superano di gran lunga le rovine. Questo è un fatto. Lo spreco e l'inquinamento che ne derivano sono insostenibili. Ancora più preoccupante, per chi insegna, è l'impressione che ciò si estenda dalla materia ai cervelli. Dalla costruzione alla formazione. E questo dovrebbe essere inaccettabile. I grandi architetti contemporanei, che si ergono sulla confusione e sulle macerie intellettuali, "bucando" lo schermo e comparando negli spot pubblicitari, quale immagine danno dell'architettura? La maggior parte di ciò che viene costruito e pubblicizzato oggi, dovrà essere, tra l'altro, necessariamente sostituito per la semplice ragione di non proporre alcun punto di vista che la gente possa desiderare di condividere a lungo. Diversamente accade per gli architetti che hanno saputo superare l'attualità.

L. Mies van der Rohe, un architetto che resta, già osservava agli inizi della sua carriera, a proposito delle case medievali del centro storico di Aquisgrana, sua città natale: «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, erano realmente costruite»<sup>1</sup>. Vedremo, tra poco, cosa significasse "realmente costruite".

Lo stesso Mies, ormai espatriato negli Stati Uniti, ripeteva spesso in un ambiente, che evidentemente richiedeva tale asserzione: «"L'architettura non è un cocktail". Questa affermazione che Mies di tanto in tanto variava nella forma

<sup>1</sup>. In F. Schulze, *Mies van der Rohe*, Chicago 1985, trad. it. Jaca Book, Milano 1989

“L’architettura non è un Martini” diventò un luogo comune nelle sue conversazioni negli Stati Uniti»<sup>2</sup>.

Cos’è l’architettura per Mies?

Tra i molti architetti del Novecento che hanno varcato le soglie del 2000, per il senso che ancora ci trasmette il valore delle loro conoscenze, forse, solo Mies riesce a tracciare un percorso e, forse, un metodo di conoscenza architettonica che si sviluppa come un’equilibrata composizione tra scienze esatte e cultura umanistica.

Credo che ciò sia dovuto prevalentemente al fatto che Mies sia *classico oltre la modernità* (senza essere ovviamente postmoderno). Devo rimandare però ad una particolare argomentazione del classico come quella enunciata su un recente libro di Salvatore Settis: «Ogni epoca, per trovare identità e forza, ha inventato un’idea diversa di “classico”. Così il “classico” riguarda sempre non solo il passato ma il presente e una visione del futuro. Per dar forma al mondo di domani è necessario ripensare le nostre molteplici radici»<sup>3</sup>.

Se si volesse ricercare il classico della nostra epoca si potrebbe ripartire da Mies. Ma, prima ancora dei suoi aforismi, occorrerebbe leggere la composizione architettonica delle sue opere, cosa alquanto rara.

Proprio “leggendo” le opere mi sono accorto, per esempio, che Mies conquista una posizione che è equidistante tra le posizioni espresse da Gottfried Semper in *Der Stil* (una delle teorie più interessanti del XIX secolo), e il *De Stijl*, movimento artistico del XX secolo a cui Mies partecipa attivamente all’inizio della sua attività.

## 2. Mies oltre Vitruvio

L’accostamento insolito che propongo tra *Der Stil* e *De Stijl* nell’approccio a Mies, non si comprenderebbe pienamente se alle sue spalle non si potesse disporre di un metodo di studio, come quello proposto in questo libro: Si tratta di un metodo che applicandosi ad ampio raggio consente raffronti e ragionamenti, proprio sul campo del rapporto tra civiltà e cultura, su cui Mies insiste, e da cui prende forma non solo una definizione di architettura, ma anche un proprio importante ruolo per il futuro.

Un aspetto, singolare del lavoro di Ina Macaione sta nel fatto di non voler separare dalla lettura della composizione architettonica quei due aspetti che solo per opportunismo accademico e per necessità specialistica appaiono scindi-

<sup>2</sup>. Schulze, *Mies van der Rohe*, cit.

<sup>3</sup>. S. Settis, *Futuro del “classico”*, Einaudi, Torino 2004.

bili, ossia l'“architettura d'interni” da una parte e “l'architettura del paesaggio” dall'altra.

Quei due ambiti su cui sarebbe opportuno osare criticare Mies. In essi si determina il vero superamento *di fatto*, oltre al *decor*, delle tecniche nell'architettura. A tal punto che, assunto come riferimento alla *mediocritas* (che decreta la fortuna nei secoli di un *paradigma* scientifico) il “trattato” di Marco Vitruvio Polione con le sue categorie, il resto riguarda, da un lato, il tentativo di ridurre la categorizzazione all'“economico”, come pretende J.N.L. Durand, e da un fronte opposto, la storia dell'“intromissione” critica in esso delle culture narrative e poetiche che appunto nascono prevalentemente dagli'interni e dal paesaggio oltre che dall'evoluzione della città.

È quindi molto appropriato riprendere Vitruvio, che pur essendo stato molto bistrattato in ogni epoca, è stato anche assunto come punto di partenza di ogni trattato di architettura che si rispetti oltre ad aver avuto la massima incidenza sulle pratiche realizzazioni edilizie di tutti i tempi.

Altrettanto opportuno è tornare a riflettere sulle tre categorie operative forti della pratica tecnica del progetto (*Ordinatio*, *Dispositio*, *Distributio*), lasciando in secondo piano le altre tre (*Eurythmia*, *Symmetria*, *Decor*) che nascono come “obiettivi” formali (più che come strumenti operativi) di confine maggiormente dipendenti dalle variabili storiche, geografiche e culturali.

Credo che le prime due abbiano conservato pienamente la loro operatività nel progetto divenendo strumenti metodologici per ponderare il rapporto tra analisi e progetto, consentendo l'una (*Ordinatio*), di assumere il punto di vista del “tutto” e dell'unità sulle parti in una fase di scomposizione analitica dell'opera e la seconda (*Dispositio*), il modo in cui singoli “oggetti” ricompongono la molteplicità di un insieme, collocandosi nelle parti, ciascuna in un proprio punto di vista e con una misura compositiva. Poi Vitruvio precisa che la *dispositio* si serve della *cogitatio* e dell'*inventio*.

È stato dimostrato, nel confronto tra più opere, che la *forma finale* di un edificio definisce la *rappresentazione del limite* tra lo spazio geometrico astratto e i luoghi concreti delle parti che lo compongono.

Un limite superiore che poi corrisponde a una serie di altri a partire dal rapporto tra *progetto* (proiezione del mondo nell'edificio) e *composizione* (partecipazione “oggettuale” al mondo attraverso processi di id-entificazione), tra cultura scientifica e cultura narrativa; tra costruzione e natura, tra esterno aperto e interno chiuso; tra città ed edificio, e così via. La definizione di questo limite in ogni architettura, la sua interpretazione e articolazione, crea quella *strutturalità* che si traduce in un principio di costruzione.

Tutto sarebbe più semplice, ovviamente, se questa costruzione non fosse avvolta e attraversata da una natura che possiede un *limite intrinseco* e se non contenesse uno spazio interno in cui *abita un essere umano*, ossia un'entità, con un

corpo di vita materialmente e temporalmente limitato, ma dotato di una mente, con tutto quello che ne consegue. Intendiamoci non è che questa complessità impedisca di per sé stessa la costruzione, ossia di costruire spazi cavi in cui muoversi, ma è certo che la sua comprensione e rappresentazione crea delle differenze notevoli tra gli esseri umani considerati isolatamente e ancora di più in gruppi di reciproca valorizzazione.

Questa differenza tra costruzione ed architettura è dunque di molteplice natura e tira in gioco anzitutto un rapporto tra civiltà e cultura.

Oggi sembra impossibile trattare questo argomento senza passare per quel sapere-potere (*strapotere*) dominante che è la tecnologia e senza prendere posizione rispetto a questa e ai destini del mondo, sia che ci si voglia sottomettere sostenendo che va bene così, oppure che ci sia una sorta di destino e processo storico che deve compiersi (nichilisticamente) e a cui non si può sfuggire, sia che si voglia cercare di sottrarsi a questo “abbandono” o a questo “destino”.

Non pretendo di affrontare qui, nella postfazione a un libro, e in solitudine, un argomento così impegnativo ma semplicemente ricordare che non è corretto ritenere che l'esistenza della tecnologia obblighi necessariamente ad uno sfondamento del limite naturale.

Se la differenza fondamentale tra costruzione della natura e costruzione artificiale sta nel limite, nel fatto che la natura contiene intrinsecamente il progetto e il limite (un albero, per esempio, non può andare oltre una certa altezza) mentre la costruzione artificiale (e la tecnologia) non ha limiti, allora è compito dell'architettura porsi il problema di questa differenza. Cosa che non è affatto scontata, perciò è per lo meno necessario prendere il discorso dall'inizio. Proporrei intanto una riflessione su alcune nozioni come quella tra utensile e strumento, poi una lettura di un architetto che a suo modo ha accettato la sfida senza cedere e senza rinunciare, come Mies van der Rohe e infine proporrei un modo di affrontare il problema all'interno di un metodo compositivo applicabile nella didattica.

Cominciando a ragionare sulla tecnologia nel campo della *differenza tra costruzione ed architettura* si incontrano varie posizioni. Una di queste è riconducibile alla differenza che Alexandre Koiré registrava tra un *utensile e uno strumento*, dove in sostanza *l'utensile-costruzione* appartiene al *mondo del senso comune* nella risposta approssimata più immediata ad un bisogno semplice. In questo caso, quello di ripararsi. Però esistono vari livelli di bisogno e già qui la questione della costruzione incomincia a complicarsi. Non a caso Ina Macaione cita la teoria di Maslow.

Ciò che però sfugge a Koiré è la “destinazione” della *differenza* tra utensile e strumento. Lo *strumento-costruzione* non è di natura “antropologica”. È la scienza che guarda se stessa per raggiungere *punti di vista condivisi*. In questo senso esso è già «incarnazione dello spirito, materializzazione del pensiero [...]»

creazione del pensiero scientifico, o, meglio ancora, la realizzazione cosciente di una “teoria”».

Un’opera d’architettura è la realizzazione cosciente di un complesso di teorie che tuttavia cercano di ritrovare il senso umano dell’utensile, come Le Corbusier intuisce. Entrano in gioco altri strumenti di tipo analogico-narrativo come furono *Eurythmia*, *Symmetria* e *Decor*. Questi, pur essendo riflessivi, cercano di recuperare una sorta d’utensilità “mnemonica” d’ordine superiore. Fin quando si scopre che un oggetto teorico ha un’incidenza sulla trasformazione della realtà, perché una volta realizzato può diventare un oggetto pratico, un oggetto d’uso corrente e quotidiano, ma anche uno strumento di infinita potenzialità che è già oltre l’utensile. È allora che la forza dell’utilità concreta della tecnica diviene sempre più invadente. Fino a schiacciare del tutto, coniugandosi con l’evoluzione economica nel tempo della *Distributio*, ogni altro aspetto della complessità. È nella contraddizione tra utensile e strumento che si apre *lo spazio teorico-pratico della tecnologia*. È indiscutibile, infatti, che la tecnologia incorpori un pensiero, una memoria, addirittura una sorta di “pensiero pensante”. Il potere della tecnologia di “progettare” in sinergia con la *volontà* e con il *desiderio* è sotto gli occhi di tutti. Le costruzioni più accettate e ampiamente illustrate dagli organi di divulgazione dell’architettura rappresentano nelle loro immagini un *potere della volontà* che seduce i più giovani e terrorizza gli anziani.

È necessario gettare un ponte tra le generazioni e, se occorre, tornare indietro per conoscere l’architettura che ha desiderato non la natura come risorsa infinita, ma la ricerca del senso del limite intrinseco che essa contiene. Se è lecito non porre limiti alla ricerca è altrettanto plausibile non porre limiti culturali alla ricerca del superamento della tecnologia. Oggi la migliore architettura tenta di nuovo di differenziarsi e di superare i limiti della tecnica, riprendendo i fili narrativi che ricollocano gli esseri umani in una *natura* in un *tempo* e in una *geografia*, inconcepibili nell’ordine del progetto scientifico-tecnico.

Nella modernità, affianco alle inevitabili riduzioni della scienza, compaiono nuovamente dimensioni riconducibili all’idea del *viaggio della conoscenza* autentica e della ricerca di limiti che non appartengano ai poteri amministrativi di imposizione (che tra l’altro non si affermano), ma intrinsecamente a una cultura del progetto in sinergia con i limiti della natura. Ma qui si riaprirebbe una discussione sulla civiltà.

L’architettura è uno degli strumenti più complessi che la civiltà può produrre e quindi contiene indicazioni per il soddisfacimento di bisogni pratici ed elementari attraverso strumenti culturali complessi che realizzano civiltà<sup>4</sup>, come

<sup>4</sup>. «Col termine di civiltà vorrei indicare i modi di sentire e di rispondere a problemi fondamentali, di divenire coscienti, in cambio soddisfacendo a bisogni elementari. Alcuni di questi

l'immensa dotazione di ricchezza, ancora più complessa, che è la città, composta tanto di costruzioni quanto di architetture.

La rappresentazione di questa forma, come limite "in viaggio" tra spazio e luogo, è una materializzazione teorica complessa di una *strutturalità* che si manifesta nei termini di un principio di costruzione dei rapporti difficili tra ordini di civiltà e ordini di cultura.

È più che logico che di fronte a questa complessità-ricchezza della civiltà, che contiene ampiamente possibili risposte a tutte le nostre esigenze, si senta il bisogno di disporre ancora di strumenti scientifici di riduzione, semplificazione e soprattutto scelta, collegabili però a forme di "narrazione concisa", come afferma Macaione, in grado di confrontarsi con il meglio della nostra civiltà e non con le sue forme degradate o imbarbarite.

Questi argomenti sono stati già ampiamente affrontati altrove, sia dal punto di vista di una "storia del limite" nella composizione architettonica<sup>5</sup>, sia dal punto di vista delle problematiche attuali sul pro(cesso-og)getto<sup>6</sup>. Perciò non vi sono motivi per tornare a discuterne. Se non in quella direzione ancora inesplorata, indicata in questo libro, della *costruzione di conoscenze* a partire dallo studio della composizione e dalla didattica. Lì dove abbiamo avuto l'opportunità di apprendere (leggere) il comportamento della coppia *Ordinatio-Dispositio*, in molteplici casi (in particolare nella quinta e sesta sezione). Essa si propone più come *forma specifica di percorsi di costruzione di conoscenze nella evoluzione di una civiltà determinata* che come tecnica operativa iscrivibile nei proutuari di una prevedibilità formale autonoma e individuale della tecnologia, dell'amministrazione urbanistica o della conservazione delle forme storiche. Bisogna riconoscere, però, che

problemi sono di natura particolare e possono essere aboliti nell'attimo in cui sono risolti: così è il problema di provvedere cibo o medicine a sufficienza. Altri riflettono le contraddizioni della natura umana - l'uomo, che essendo mortale desidera l'immortalità - e richiedono sforzi di interpretazione; in cambio essi possono guidare alla scoperta e all'invenzione di un sistema di valori quale può essere dato da un'opera d'arte o da un trattato di teologia. Più specificatamente possiamo dire che una civiltà rappresenta un sistema di vita nel quale problemi del primo tipo vengono risolti in una struttura offerta dalle accettate interpretazioni di problemi del secondo tipo. Lo stesso si può affermare in termini di bisogno: una civiltà è un sistema per individuare e soddisfare particolari bisogni alla luce del più urgente dei bisogni umani: il bisogno di scoprire e creare un ordine in un mondo apparentemente privo di valori.

«Le civiltà, come gli individui, si distinguono le une dalle altre per molti aspetti e per svariate ragioni. Un mezzo per identificare e classificare le civiltà consiste nell'esaminare il rapporto tra i modi di sentire e soddisfare particolari bisogni e il modo di rispondere all'esigenza di valori». F. Friedmann, «Matera: un incontro», in R. Musatti, F. Friedmann, G. Isnardi, F. Nitti, T. Tentori, *Matera 55. Radiografia di una città del sud tra antico e moderno*, Giannatelli, Matera 1996 (edizione originale 1956).

<sup>5</sup>. Cfr. Sichenze, *Il limite e la città*, cit.

<sup>6</sup>. Cfr. Sichenze, Marino, Macaione *Il progetto si informa*, cit.

vi è una forte responsabilità delle istituzioni, prima tra tutte l'università. Perché è molto frequente il caso in cui una singola materia d'insegnamento, che si pone come parte progettuale, si sostituisce al tutto, coniugandosi con la visione individuale di un singolo docente. Lo stesso avviene nella realizzazione e nel governo del territorio.

L'esaltazione di questa mentalità appartiene senz'altro a civiltà che riescono a progredire rompendo continuamente i ponti con il passato o ri-proponendo una continua ri-fusione con le proprie *Origini*. Ma tutto questo non appartiene affatto all'evoluzione delle civiltà dell'Europa mediterranea. Quando gli architetti europei mostrati in questo libro hanno proposto, tramite l'architettura, un rapporto con la civiltà, con la città, con la natura, o con le istituzioni umane non hanno mai inventato un'immagine del rapporto che passasse esclusivamente per quella personale, o di una particolare disciplina della costruzione. Il valore delle architetture di Aalto, Le Corbusier, Loos, Tessenow, Schinkel, Mies, Terragni, Libera, Kahn, Quaroni, Ando, e così via, è di proporre il progetto come una costruzione di conoscenze volta a condividere il più possibile sia il limite contenuto nel rapporto con la civiltà, con la natura, con la città, con le istituzioni umane, sia l'aspirazione al superamento di quei limiti in un'immaterialità. Il superamento dell'isolamento individuale crea, dunque, la civiltà, la città, salva le istituzioni umane e protegge la natura; mentre è poco interessante, per l'architettura sapere quale è il personale rapporto istituito da un singolo (anche se artista) con la natura.

### **3. Mies nella scuola come conoscenza e ricerca**

Pur rivolgendosi alla didattica, questo libro non rinuncia al compito di far pensare. Senza togliere nulla alla sua utilizzabilità "quasi manualistica" all'interno dei corsi di composizione e progettazione architettonica. La differenza - forse il limite, per usare un termine che mi è più familiare - con il "manuale didattico", completo di istruzioni per l'uso, e il "saggio critico" su una serie di problemi posti come oggetti di un'interpretazione critica, questo piccolo contributo si sforza di metabolizzare e assumere i concetti nella riflessione, per riproporli attraverso strumenti operativi che non trascurano le necessità narrative legate alla necessità del tempo di esistere. Per aiutare gli studenti in progettazione a comprendere che è troppo semplice, per l'epoca che viviamo, risolvere i problemi evitandoli, sottraendosi allo studio delle contraddizioni tra scienza analitica e cultura umanistica e alla comprensione del progetto come costruzione di conoscenze. Troppo semplice, d'altra parte, è praticare l'arbitrio, dare sfogo alla fantasia, "giustificare" con la "libertà dell'arte" (che magari non si possiede affatto) un'"architettura d'opinione", ignorando che "l'arte è (tanto più oggi) cultura per eccellenza". Sia divenire esperti nell'uso del manuale - e oggi ne abbiamo veramente una gran quantità - per ridurre ogni problema



all'esercizio minimo di un edificio che funzioni in un quadro economico. Dimenticando, in questo caso, che scienza e tecnica sono fondate (oggi più che mai) su strumenti analitici e che la scienza deve indagare, in questo modo, sul suo formarsi entro la propria esperienza, oltre che per conoscere le cause dei fenomeni e gli oggetti di cui tratta. Tra i tipi studenteschi descritti, se proprio fossi costretto a scegliere nella generalità del peggio, preferirei gli ultimi, perché imparare ad usare bene il manuale è già un gran passo avanti. Ma anche qui mi chiedo quanti riescono ad essere veramente esperti in tal senso, senza studiare e, soprattutto, rispettare l'architettura come *modalità di conoscenza* da parte di chi l'ha saputa compiere e trasmettere.

Si dice spesso che l'architettura si occupa della costruzione ma che non tutte le costruzioni sono architettura. Mi chiedo allora se questo "superamento" estetico dell'architettura può essere separato da un superamento gnoseologico. Credo di no.

Quando giriamo per le campagne e per le città riusciamo a dire, osservando le costruzioni, che una è architettura e l'altra non lo è, senza tirare in ballo la questione dell'architettura civile? Ossia di quel modo di costruire il superamento del limite dei singoli esseri umani nell'apprezzamento estetico sulla bellezza, che riguarda una trasmissione d'informazioni sulla felicità possibile nella civiltà di chi abita una costruzione, trasmessa proprio dall'architettura? Bisogna essere per forza ricchi e consumatori per essere felici? Infine si può essere felici in una costruzione dove poi non lo sono le istituzioni umane all'interno e il paesaggio all'esterno?

A queste domande si può rispondere solo con umili, ma meticolose, dimostrazioni accompagnate da offerte formative (anche di metodo).

Qui vorrei inserirmi io, eterno studente (e devoto) di Ludwig Mies van der Rohe la cui architettura è *scientificamente didattica*. Proprio questo aspetto, mi sembra, non sia mai stato approfondito a sufficienza, nonostante si sia scritto moltissimo. Forse una lettura approfondita di alcune opere, da un punto di vista strettamente compositivo potrebbe aiutare a comprendere questa scientificità didattica, così rara se non unica nel suo genere. Bisognerebbe, forse, spostare decisamente il punto di vista della lettura accettando l'ipotesi che esista una costruzione teorica di Mies che non segue le forme consuete (trattati, manuali, saggi, relazioni congressuali, etc.) della concettualizzazione. Quella di Mies è proprio una *costruzione di conoscenze* che viene trasmessa a chi ne gode del risultato di *chiarezza della coincidenza tra conoscenza e bellezza*. E quasi sempre, anche di felicità. *L'architettura di Mies produce conoscenza*. Un particolare tipo di conoscenza, che entra in contraddizione con il sapere e lo supera unificando le "due culture". Questa è la mia ipotesi di lavoro su Mies che è collegata ad un lavoro più modesto ma più complesso. È opportuno precisare, prima di procedere proprio su Mies, che una prima risposta alla serie dei quesiti posti

è stata già fornita a partire dal 1995 nel tentativo di controbilanciare “ragionevolmente” la ragione scientifico-tecnica del progetto con lo spirito umanistico di una cultura narrativa affidata a una dimensione del viaggio nel tempo *della città-natura*, definita “urbsturismo”<sup>7</sup>. Quando si affronta questo tema s’ingenera inevitabilmente l’equivoco che questa dimensione si riferisca all’urbanistica e al turismo più che all’architettura. Mentre è esattamente il contrario. La conoscenza e la pratica dell’attraversamento spazio-temporale della città è il prerequisito del superamento critico-estetico della costruzione e della tecnica nell’architettura. Senza una cultura architettonica la città non riesce a tradurre le sue funzioni di esistenza nelle stabilità “scritte in pietra” che la rendono un’espressione durevole di civiltà.

Oggi che l’attenzione di alcuni architetti si rivolge alla moda intellettuale dei “non luoghi”<sup>8</sup> potrebbe essere utile tornare a studiare l’architettura di Mies ponendo il problema della qualità, del senso e della storia di questi “non luoghi”.

Una volta uno studente mi chiese: “Quando e perché, leggendo e studiando qualcuno diventa per te un maestro?” Mi accorsi che non era facile rispondere a questa domanda senza introdurre elementi autobiografici. Avrei dovuto parlare subito di Ludwig Mies van der Rohe, ma non sarei riuscito a generalizzare la risposta. Ossia non avrei potuto portare a sostegno delle mie opinioni delle “teorie” soddisfacenti in merito. Me la cavai, in quell’occasione, asserendo che sarebbe stato più interessante chiedersi quando e come l’Architettura, letta, riscritta e de-scritta ti ripaga del tempo che le dedichi. Aggiunsi che in questa passione speculativa per l’architettura avevo incontrato più di una figura che valeva la pena tornare a visitare, come si fa con gli amici che si sente il bisogno di incontrare nei momenti più belli e più difficili della vita. Un maestro è importante per la vita; desideravo per lo meno evitare che nella mente dello studente prendesse sede l’idea “manualistica” che il maestro è colui che ti fornisce scorciatoie e risposte tecniche da riutilizzare nella pratica quotidiana. In realtà un maestro che ti attira nello studio delle sue opere deve trasmetterti un metodo e alcuni problemi di fondo sui quali vale la pena interrogarsi.

Ero insoddisfatto della mia risposta. Sapevo di avere omesso qualcosa di inspiegabile e non è facile collocare l’inspiegabile in architettura e nella didattica senza scadere in alcuni equivoci sui prodigi dell’arte.

<sup>7</sup>. Cfr. *Urbsturismo. Dimensioni culturali, progetto e prime esperienze in Basilicata*, a cura di I. Macaione, A. Sichenze, FrancoAngeli, Milano, 1997; e anche: A. Sichenze *Città-Natura. Nature-City in Basilicata*, De Agostini, Novara, 2000.

<sup>8</sup>. I “non luoghi” ossia supermercati, catene alberghiere, autostrade e automobili, stazioni e treni, aeroporti e aerei, ecc. sono stati definiti da Marc Augé come spazi dell’anonimato e della solitudine frequentati da una moltitudine composta da individui simili.. Cfr. Marc Augé, *Nonluoghi introduzione ad una antropologia della surmodernità*, Elèuthera, Milano 2002.

Ciò che mi sembra di avere imparato, studiando e “pensando” Mies con gli studenti, è proprio la *posizione dell’architettura* tra la scienza e la cultura umana. Quel limite, specifico dell’architettura, in cui dopo aver cercato di impostare scientificamente le cose queste raggiungono quel punto determinante della complessità in cui non si possono più spiegare con la ragione, e solo con questa, senza tirare in ballo i tempi e i modi della cultura narrativa.

Ciò non significa che basta rivolgersi alle istituzioni, come luoghi delle ricorrenze, dei riti, delle cerimonie, delle semplificazioni retoriche e tecniche, perché anche questa “scienza umana” si ferma, provenendo da un’altra mentalità, sullo stesso limite di complessità in cui le cose entrano nel regno della narrazione, dove le istituzioni umane, quelle più piccole e più vere non si spiegano più in se stesse ma nella moltiplicazione dei punti di vista e degli sguardi incrociati tra il mondo e il microscopio.

Questo limite - in cui la ragione calcolante cede il posto alla ragionevolezza mentre la “profondità” si apre alla cultura narrativa - cos’è oggi in architettura? Mies ha tracciato una strada, in cui la narrazione sussiste senza scadere nell’ornamento o in una sovrabbondanza d’informazione che distrugge tempi e valori.

«Benaiche nichts (quasi nulla)», afferma.

L’architettura, pur restando “espressione esatta”, apre nel *Benaiche* una *misura* di cultura narrativa che concentra tutta la nostra attenzione e i nostri sforzi di chiarezza.

Ma questa misura in architettura è tutta contenuta nell’*ordine* che produce.

Una riflessione, contenuta in una lettera, dove su questo argomento Mies muove una critica agli «innumerevoli “maestri” della nostra professione».

In contrasto con l’ordine straordinario 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 lavorare di nuovo in questa direzione<sup>9</sup>.

<sup>9</sup>. Mies van der Rohe, «Lettera del 31 gennaio 1938 indirizzata al direttore delle stampe e dei disegni dell’Art Institute di Chicago, C. O. Scheneiwind», Archivio Mies, in F. Schulze, *Mies van der Rohe*, Chicago 1985, trad. it. Jaca Book, Milano 1989.

#### 4. L'“attualità” - oltre l'attualità - di Mies

I “prodotti” architettonici di Mies sono come i dipinti di Leonardo che diceva: «Lo bono pittore dipinge sempre due cose, l'homo e il concetto che ha in mente sua».

I concetti dell'architettura di Mies partoriscono sempre un ordine di chiarezza meditata e in questa epoca di confusione ci regalano un termine di confronto di grande attualità.

La chiarezza di Mies non è il presupposto di una forma assunta come fine dell'architettura, quanto, invece, il *risultato di un lavoro* di condensazione della civiltà in un determinato punto dello spazio in cui la forma è ancora una forma di conoscenza, un processo di costruzione rivolto alla *chiarezza splendente* di ciò che si vuole conoscere. Mies produce conoscenze sintetiche.

Vi è ancora un'altra ragione per riproporre lo studio di un maestro della modernità, perché tra i problemi che Ina Macaione getta sul tappeto c'è quello della *distanza formale*, oltre che storica, tra lo spazio astratto e il luogo fisico abitato, al quale è dedicata una parte del libro.

Anche questa è una distanza da percorrere obbligatoriamente nella forma specifica di quel progetto che si produce in un viaggio della conoscenza. Non è il progetto che si progetta, né questo oggi pre-esiste rispetto alla conoscenza. Si progetta il viaggio (la costruzione) da cui può nascere un progetto di conoscenza e la conoscenza architettonica di un progetto.

Nel caso di Mies il progetto non procede dal luogo allo spazio come in Tessenow, ma dalle cose reali a un'aspirazione alla liberazione dai condizionamenti materiali, sia strutturali sia oggettuali, che dilata il “luogo” all'infinito per includervi uno *spazio di civiltà e di libertà*.

Ciò che ho osservato sul lavoro di Mies è il risultato di una maturazione del maestro durata cinquant'anni.

Con queste premesse e nell'ipotesi che a conclusione di questo percorso Mies disponesse di *un metodo di costruzione del “viaggio” progettuale*, vorrei allineare la lettura parziale di alcune sue opere tentando una ri-composizione metodologica delle sue conquiste.

Mi sembra che Mies all'inizio di ogni suo progetto parta sempre da una riflessione su un conflitto epocale tra materia e spirito, tra l'*ordine* materiale della civiltà e l'*ordine* spirituale della cultura. È questa contraddizione che lo spinge costantemente a cercare di esprimere nell'architettura un chiaro *ordine strutturale* che riduce il proprio *limite materiale* all'essenziale.

Questa struttura essenziale conterrebbe la *verità*, in cui la verità della scienza coinciderebbe con la verità della fede. Questa struttura è il vero *oggetto della conoscenza* che si con-forma in una *strutturalità del vedere e comprendere*, attraverso cui la realtà e la natura stessa traspasano alla mente in modo più

chiaro e comprensibile, perciò Mies pronunciava frequentemente la frase di Tommaso D'Aquino che dice *adaequatio rei et intellectus*.

*L'architettura, dunque, è un limite materiale in cui si esprime una strutturabilità costruttiva.*

*Un limite tra lo spazio e il luogo a cui deve corrispondere una funzione di conoscenza che, nella sua formalizzazione (espressione formale astratta), enuncia anzitutto una relazione tra le parti e gli elementi tendente ad un superamento dei particolarismi di luogo e di tempo. Individuando, in un secondo momento, durante il lavoro, l'adaequatio dei valori (i pesi, le misure, la prevalenza) che assumeranno le parti e gli elementi per rispondere all'intelligibilità della funzione. Questa ultima esprime operativamente il compito (il fine) chiarificante della forma (dei limiti relazionali) nella costruzione. Durante il lavoro d'attribuzione dei valori alla funzione prescelta che il tema di partenza di un progetto prende forma e si chiarisce in una rappresentazione architettonica. Ma, ancora prima, vi è una tensione che qualifica il lavoro sul tema e che sembra sia stata espressa da Mies in questi termini: «L'architettura è l'espressione visibile di un punto di vista che altri desiderano condividere»<sup>10</sup>.*

## 5. Un'ipotesi sul metodo progettuale di Mies

L'opera emblematica di questa funzione (che divide e unisce ad un tempo) è il *monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg* (Berlino 1926, fig. 205) dove il tema - la celebrazione del "senso compiuto" di due vite (divise e unite) - si presta per definire un'analogia: una vita conclusa è come un'architettura. È una costruzione, un'"edificazione" che essendo un'elevazione consente di salirvi per guardare lontano. È su questa "nave" che si attua il viaggio dell'umanità nella civiltà. Allo stesso tempo su di essa si può solo salire: il monumento è un "tumulo" rivestito di mattoni. Quella vita non ha più un interno accessibile, solo il senso esterno è ancora abitabile. Ma, come in architettura quel *limite* è fatalmente necessario per costruire, così lo è il *superamento* di una vita per l'edificazione dell'umanità, creando la *condizione per la libertà*.

Questo è il contenuto narrativo del tema. Come esprimerlo nel *senso più ampio* della costruzione?<sup>11</sup>

<sup>10</sup>. La citazione è riportata da G. Grassi nell'introduzione alle *Osservazioni elementari sul costruire*, cit.

<sup>11</sup>. Negli anni Cinquanta, quasi alla fine della sua vita, Mies esprimerà finalmente il ruolo della costruzione nell'architettura: «Non intendo migliorare il mondo e non ho mai affermato di averlo voluto. Sono un architetto interessato alla costruzione (*Bauen*) e alla progettazione (*Gestaltung*) in generale, ma alla costruzione si può anche attribuire un senso più ampio». Mies van der Rohe, colloquio con Dirk Lohan.

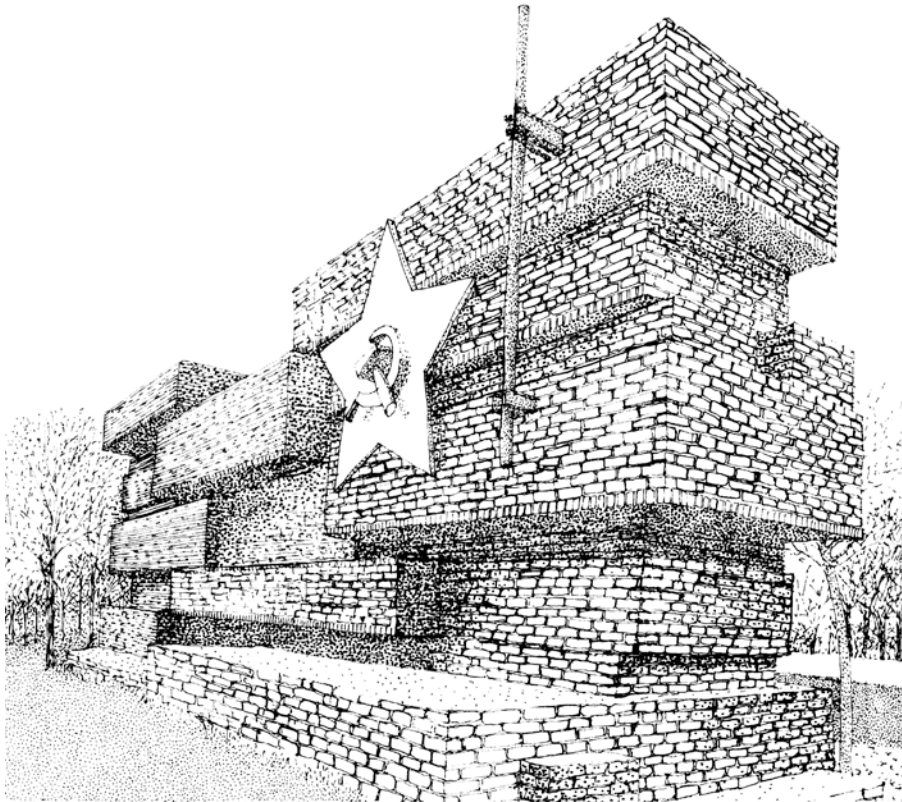
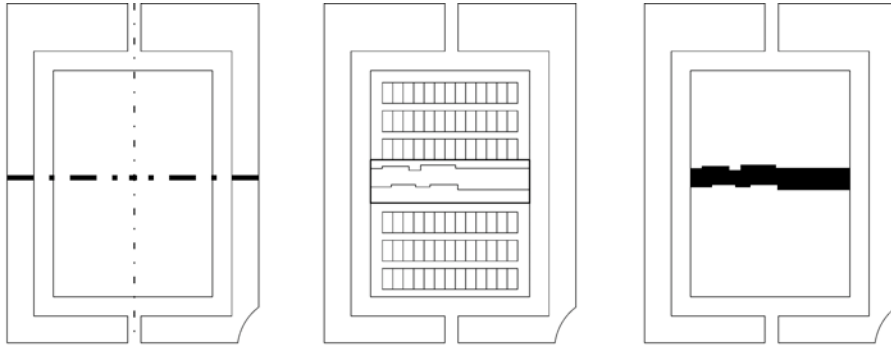


Fig. 205 - L. Mies van der Rohe, *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg*, Berlino, 1926

La forma definitiva, il muro-tumulo di mattoni, non era il fine della costruzione contenuto in un'immagine, ma il risultato formale raggiunto in un processo di conoscenza il cui compito era stato enunciato in una funzione di relazioni dove - in pianta - il monumento doveva dividere in due parti perfettamente equivalenti uno spazio vuoto assolutamente libero e - in elevazione - lo doveva riunificare, costituendone il riferimento d'ordine e il raduno.

Analizzando i valori che esprimono la funzione, si nota che l'architettura di Mies è costruzione di uno spazio vuoto che si ordina e prende senso per la vita in un limite *pieno e spesso, stratiforme e cumulante* come la terra stessa. Solo una libera composizione di blocchi crea la singolarità delle differenze dell'opera.

Se, come diceva Adolf Loos, solo in una tomba o in un monumento l'architettura è definibile, il *monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg* è una definizione di architettura. Ma qual è il compito dell'architettura? Mies si è interrogato a lungo e ripetutamente su questo, prima di trovare un'espressione che lo soddisfacesse: *adaequatio rei et intellectus*.

Questa espressione, rispetto agli altri suoi aforismi, è quella che forse riassume meglio le caratteristiche di un ipotetico "metodo MvdR" di conoscenza e progetto. Il monumento berlinese già contiene molti punti candidati a definirlo in architettura, intendendo questa come un chiaro *limite tra pieno e vuoto*.

Tutte le altre opere del periodo berlinese, come i *Grattacieli di vetro a pianta poligonale* (1919) e *convessa* (1920), l'*Edificio per uffici in cemento armato* (1922), le *Ville in mattoni* (1923) e *in cemento armato* (1924), fino al *Weissenhofsiedlung* (1927, fig. 152) servono a Mies per esplorare alcuni punti fondamentali di un possibile metodo a partire dalle premesse di un'architettura come una forma d'ordine che definisce limiti materiali ed aspirazioni al loro superamento di fronte ad ogni tema progettuale.

La prima maturazione significativa del periodo berlinese, che conclude la formazione metodologica di Mies e la *replicabilità del metodo* ad ogni scala di rappresentazione fino alla composizione dei "pieni materiali" nei particolari del progetto, si verifica con tre opere determinanti per la scoperta di un vero e proprio nuovo *paradigma variabile delle parti* e degli elementi che compongono un'opera. Si tratta del *Padiglione tedesco* all'Esposizione universale di Barcellona (1929, figg. 207-208), della *Casa Thugendhat* a Brno (1930, fig. 30), della *Casa con tre corti* (1934, figg. 210-211).

Per comprendere questo paradigma può essere d'aiuto riprendere alcuni elementi della teoria di Gottfried Semper (fig. 206). Non per esplicite dichiarazioni di Mies sull'assunzione di tale riferimento, come vi sono per l'opera di Schinkel, quanto perché il paradigma semperiano è l'unico che spiega la "differenza neoclassica" di Mies con il neoplasticismo. Si ricorda che il paradigma di Semper si basa su una relazione delle parti (ed elementi) fondamentali dell'architettura con le tecniche e le caratteristiche utilizzabili dei materiali.

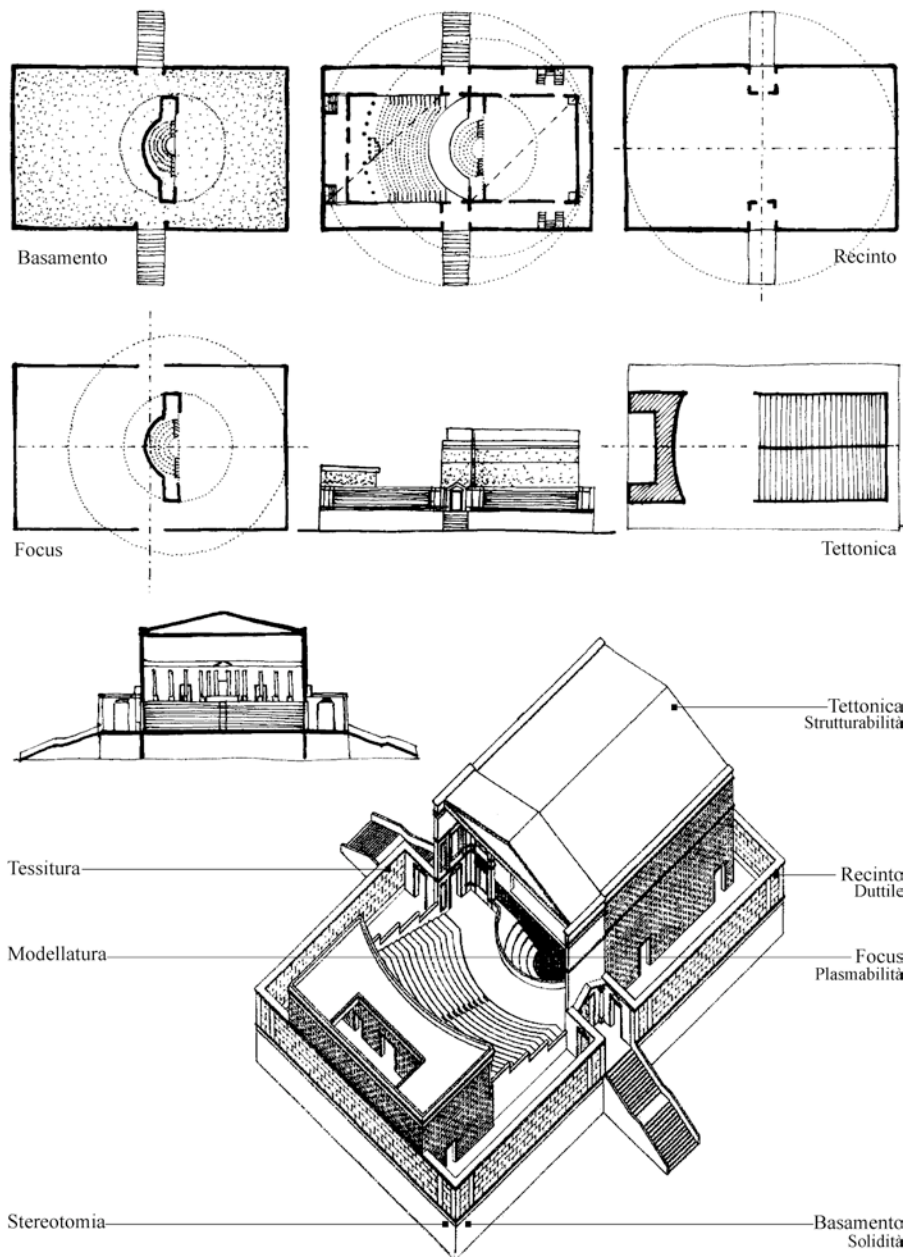


Fig. 206 - G. Semper, R. Wagner-Festspielhaus, Isar, 1864, progetto e teoria. Entità costitutive, tecniche e materiali corrispondenti nelle parti.



Al recinto è associata la tessitura e la corrispondente duttilità (adattabilità formale); al focolare la modellatura, corrispondete alla plasmabilità (per esempio della ceramica); al tetto (originariamente in legno o in pietra) la tettonica a cui corrisponde la strutturalità; al basamento la stereotomia, basata sulla solidità. Ognuna di queste quattro tecniche, quindi, rinvia non tanto a materiali base (tessuto, creta, legno e pietra), quanto, piuttosto, a caratteristiche materiche basilari.

Non vi è dubbio che le case in mattoni, in cemento, poi in metallo e vetro, portano Mies alla ricerca di nuove forme di corrispondenza. Il paradigma di Semper, pur continuando a svolgere il compito di conferire stabilità reale e costruttiva all'architettura, appare "liberato" e ridefinito in modo da sganciare gli *oggetti costitutivi* (basamento, recinto, tetto e focalità) della costruzione da forme e immagini architettoniche predefinite per renderle libere di riscoprire la propria natura oggettuale stabilizzante di fronte alle funzioni formali di delimitazione dello spazio.

Così il *basamento* di Semper diviene la prima delimitazione che incorpora il rapporto con lo *spessore* della terra; il *recinto* è la seconda delimitazione, ossia il *limite del rapporto d'estensione dello spazio vuoto con il suolo*; il *tetto* è la terza delimitazione, ossia la *tettonica della costruzione nel cielo*; il *focus* di Semper diviene il *luogo di ogni oggetto* che attrae la visibilità e che può moltiplicarsi in diverse focalità.

Ogni *pro(cesso-og)getto* di Mies si configura costantemente come un procedimento di *sintesi*, in cui i processi di costruzione dello spazio (*l'ordinatio*), non si concludono nel calcolo di un oggetto già dato di natura pre-vista, ma nell'indicazione di una *strutturalità aperta* al superamento della tecnica verso la chiarezza (intelligibile) di una forma da trovare, secondo una *adaequatio rei et intellectus*. Questo *processo* costruttivo, corrispondente ad una *funzione (di relazioni)*, resta aperto alla sua visione mentale finché gli "oggetti costitutivi", definiti in presenza di ciascun tema, secondo ruoli formali sempre diversi, non si ripropongono alla pre-valenza (*dispositio*), alla ricerca di una loro nuova *natura compositiva* e di una propria *misura* nella sintesi del pro(cesso-og)getto. La forza stabilizzante dell'architettura, si trasmette concretamente ad un (og)getto, che si rigenera lì dove la logica del pro(cesso), anziché svanire nell'astrazione della ragione matematica calcolante ha la forza di richiamare valori simbolici e narrativi.

Conclusosi in un nuovo risultato, il pro(cesso-og)getto richiude, in una sorta di scigno, quanto è avvenuto durante il lavoro di chiarificazione della sintesi. Questa nasconde il ruolo sostenuto da alcuni concetti. Primo tra tutti quello *tipologico*, che, a mio modo di vedere trattiene il legame più forte, dominante su altri, tra i *processi logico-costruttivi* e gli *oggetti costitutivi di valorizzazione del tipo*.

L'architettura si propone come un *limite* tra processi-funzioni e oggetti-valori, come una *forma d'ordine delle relazioni* che narra simbolicamente, nel-

l'avvicinamento tra loro degli oggetti (parti), l'avvicinamento del *mondo* agli esseri umani.

Si determina così una *struttura relazionale* di accostamento che contiene sia la *distanza astratta* tra le cose - che solo una scienza legata al tempo riesce a trasmettere -, sia il loro *intreccio materiale* - che solo una forma narrante riesce a spiegare.

La *struttura* è, dunque, uno spazio che *traspare e de-scrive il limite* valorizzante della conoscenza e della visibilità, il limite in cui terminano, nel lavoro progettuale, le analisi scompositive e iniziano le sintesi ri-compositive e di ri-connessione.

L'opera in cui questo pro(cesso-og)getto è maggiormente rivelato è il *Padiglione tedesco* all'Esposizione universale di Barcellona in cui la costruzione riesce a esprimere chiaramente non solo il passaggio da un disordine (la complessità) dei fenomeni naturali a un ordine (semplificazione) classico di oggetti (un grande basamento di raccordo della pendenza su cui compaiono due recinti che si fronteggiano, uno dei quali sembra accogliere la cella di un tempio, come si vede dagli schizzi di progetto), ma anche il superamento di questo ordine stesso verso un *apparente disordine* che rappresenta un *ordine superiore di conoscenza e visibilità di relazioni* più complesse tra le cose. Se il "progetto" fosse composto da una somma di corrispondenze (processo costruttivo + oggetto del gusto) la "sintesi riduttiva" non vi sarebbe stata e non avrebbe trasmesso alcuna conoscenza sulla civiltà, mentre è un pro(cesso-og)getto. Ciò vuol dire che il processo logico di *costruzione del tema* (il padiglione nazionale) non si conclude su una forma prestabilita ma riapre il problema della conoscenza del tema, quindi anche della scienza. Così come gli oggetti riaprono il problema della conoscenza della loro *natura* rispetto a ciò che il tema desidera essere negli eventi delle istituzioni umane. Ecco perché il *tema* si trasforma in un'indagine del suo senso, che è quello dell'incontro dell'arte tedesca con il pubblico e del superamento conoscitivo e relazionale di scoperta di valori condivisibili da più punti di vista che si deve verificare nell'*evento dell'incontro tra civiltà e cultura*. Questo evento è fondativo, dà senso e supera l'incontro previsto della coppia dei reali di Spagna (messi come in vetrina verso il pubblico). Questo si trasformerà in una scena dominata esclusivamente dall'oggetto della parete di fondo in onice. È così che un dato si trasformerà in un valore dello spazio. Questo progetto di Mies è pro(cesso-og)getto: è scienza coniugata a narrazione.

Se uno dei compiti della scienza è di rendere visibili fenomeni invisibili e di scoprire relazioni tra fenomeni apparentemente sconnessi, allora il *Padiglione* è anzitutto opera di scienza. Una scienza fondata su un *basamento* che coniuga *stereotomia e stereometria*, creando le condizioni scientifiche, le prime tracce, in cui si posizioneranno non solo i luoghi degli eventi (tra cui la nascita della

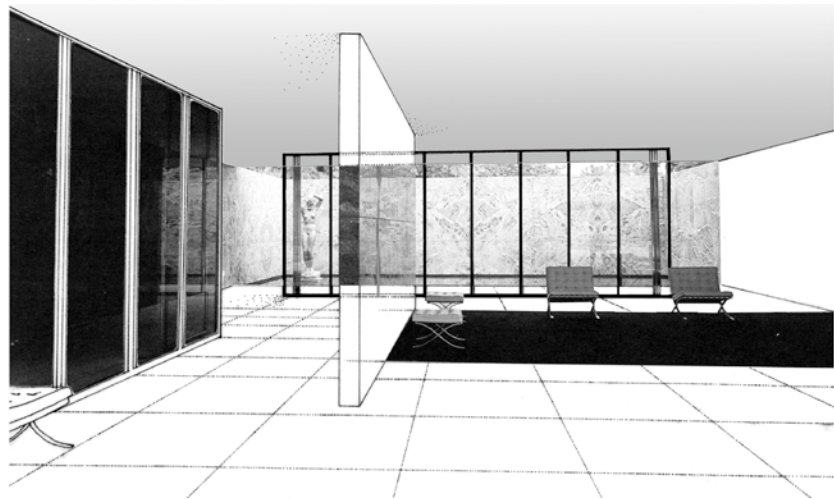
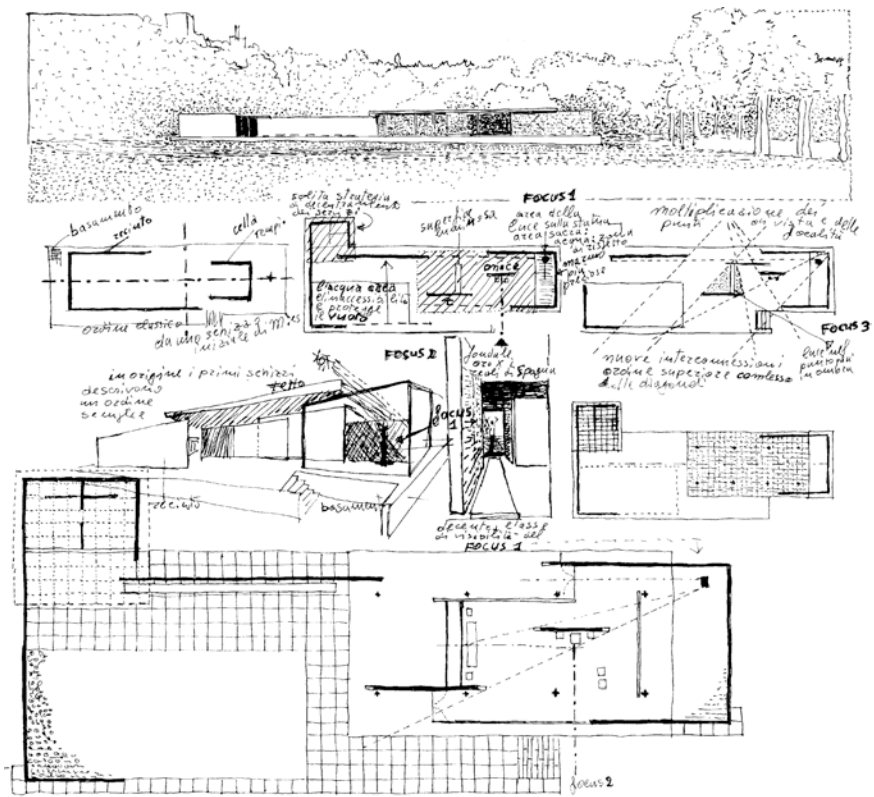


Fig. 207 - L. Mies van der Rohe, *Padiglione tedesco* alle Esposizioni internazionali di Barcellona, 1928/29

bellezza dall'acqua, simbolizzata dalla scultura), ma anche il lavoro di chiarimento che l'arte assume nella narrazione.

Questa scienza in un primo momento effettua una scomposizione dell'oggetto in parti conosciute, secondo una semplificazione a due soli punti di vista: quello frontale che dispone il padiglione in fondo al parco e l'altro longitudinale, sul basamento, che lo direziona secondo un asse interno. Successivamente Mies compiendo poche "mosse" sostitutive degli oggetti li porta ad appartenere ad una nuova unità del tutto, ad un'*Ordinatio* più comprensiva di intervisibilità.

Così mentre il basamento mantiene la sua funzione rispetto alla terra ed al terreno, contenendo tra l'altro gli specchi d'acqua, il recinto si scompone in elementi; alcuni dei quali da opachi diventano trasparenti, per consentire una visione trasversale, mentre altri ancora si spostano per direzionare la proiezione dello sguardo verso oggetti (per esempio la statua di Kobe). Un ultimo, il blocco di onice dorato, diviene il simbolo più prezioso del *tempo di lavoro millenario della natura* nella materia. Tutto converge ad uno spazio di *moltiplicazione dei punti di vista*, più relazionale, più integrato, più vuoto d'ostacoli, o meglio: più ricco d'intervisibilità e di fenomeni luminosi, non solo rispetto al gioco dei riflessi, delle luci e delle ombre durante il giorno, ma anche di notte, quando una parete trasversale mediana di vetro opalino s'illumina (quasi di luce propria) dall'interno.

In questo modo il *recinto*, liberato dalla funzione materiale portante, può svolgere altre funzioni, articolarsi, smaterializzarsi o materializzarsi più intensamente, decorarsi di luce e divenire più propriamente "tessuto d'architettura", intessendosi con le direzioni proiettive dello spazio, orientate dalle *focalità* delle "istituzioni umane".

Anche il *focus* di Semper qui si moltiplica, passando dall'unicità alla molteplicità, divenendo ogni *luogo dello spazio libero, definito da un oggetto*, in cui si concentra una particolare attenzione. Nelle varie opere di Mies *focus* non è solo il focolare, ossia il camino (che comunque è presente in alcune opere), ma anche l'oggetto prezioso d'arte, di solito isolato (scultura o pittura anzitutto), la parete curva in ebano *macassar* che circonda la zona pranzo della *Casa Thugendhat*, il blocco di onice dorato del *Padiglione* di Barcellona, la ringhiera, citazione di Schinkel, della *Casa Peerls*, ma anche la preziosa composizione degli elementi di un pilastro (su cui torneremo tra breve).

L'ultimo dei quattro componenti del paradigma semperiano degli oggetti costituenti è il *tetto*, che contiene una carpenteria tettonica sempre più connessa all'evoluzione dell'arte della lavorazione dei metalli. Il suo compito qui è di assegnare un valore alla copertura, ossia alla protezione da tutto ciò che proviene dal cielo.

Se il basamento consolida, nella *pienezza* stereotomica, lo spazio di pertinenza della costruzione con la terra; se il recinto delimita nel *vuoto* lo spazio di pertinenza della costruzione con il suolo, proponendo una tessitura verticale; se

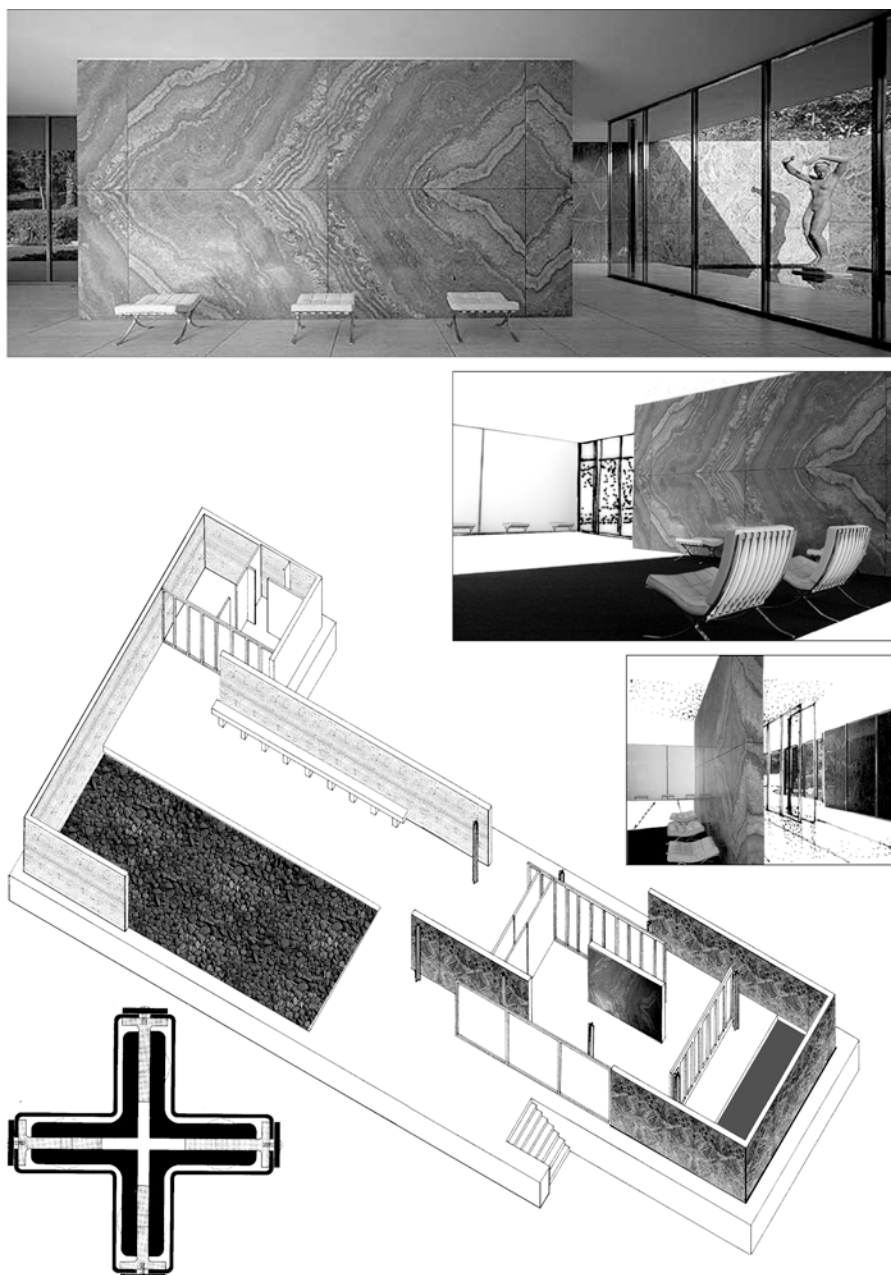


Fig. 208 - L. Mies van der Rohe, *Padiglione tedesco* alle Esposizioni internazionali di Barcellona, 1928/29

il *focus* concentra in determinati punti dello spazio il superamento della tecnica costruttiva in “oggetti di valore”, si può sostenere che il tetto separa lo spazio di pertinenza della costruzione dal cielo, designandone il volume *pieno/vuoto*.

La tettonica, a cui Semper attribuiva la *strutturalità*, diverrà la componente oggettuale a cui Mies dedicherà in seguito le maggiori energie di ricerca.

Dalla progettazione del *Padiglione* di Barcellona alla *Casa con tre corti* del 1934, l'esperienza teorica più significativa che conclude il periodo berlinese di Mies, trascorrono cinque anni. In questo periodo il maestro matura l'idea di un'*architettura urbanistica* che deve contenere in se stessa le regole per costruire il rapporto tra spazio pieno e vuoto, tra costruzione e natura. Le due componenti costitutive di questa *nuova strutturalità* sono proprio il basamento e il recinto, le parti da coniugare tra loro per ottenere al tempo stesso una chiara visione del *limite* tra la *solidità del blocco* pieno-vuoto e l'*intrecciabilità dei recinti* con il tessuto della vegetazione.

Se si osservano i profili degli insiemi di case, esse appaiono all'esterno come una successione di blocchi edilizi “basamentali” orizzontali della medesima dimensione, a loro volta composti da blocchi di mattoni. Ogni blocco è nettamente separato da strade. Se si osserva la planimetria, si scopre che i recinti sono di dimensione variabile e contengono spazi, sia coperti sia scoperti, che i recinti creano un'ininterrotta tessitura muraria. Il tracciato murario s'intreccia ad una continuità arborea che *supera* la suddivisione delle corti.

L'architettura definisce limiti, come condizioni di libertà interna e, a partire da questi, prende forma un'urbanistica del superamento dell'architettura nella continuità della natura. In altre parole, il tessuto delle strade, coniugato con il tessuto vegetale, definisce l'ordine superiore che l'urbanistica deve produrre. Molti anni dopo, in America, Mies sosterrà:

[...] Abbiamo bisogno di uno spazio nuovo che dia forma alla *nostra* libertà e al *nostro* ordine. La nostra libertà è anzitutto libertà di movimento, ma c'è anche la nostra libertà di scelta tra i valori e l'informazione. Siamo entrati a far parte di un mondo aperto, “globale”<sup>12</sup>.

A partire dall'architettura nasce un'urbanistica della città-natura come *matrice di una nuova civiltà*. «L'architettura è la volontà di un'epoca tradotta in spazio vivente, mutevole nuovo»<sup>13</sup>. Si tratta, in realtà, di un'antica idea greca in cui architettura e urbanistica appartengono ad una medesima *strutturalità*. Ancora Mies, in età ormai avanzata, è illuminante a proposito: «la struttura è il tutto dalla cima al fondo fino al minimo particolare all'interno della stessa concezione.

<sup>12</sup>. Mies van der Rohe, in P. Carter, *Architectural Design*, marzo 1961.

<sup>13</sup>. *Ibidem*.



Fig. 209 - Olinto

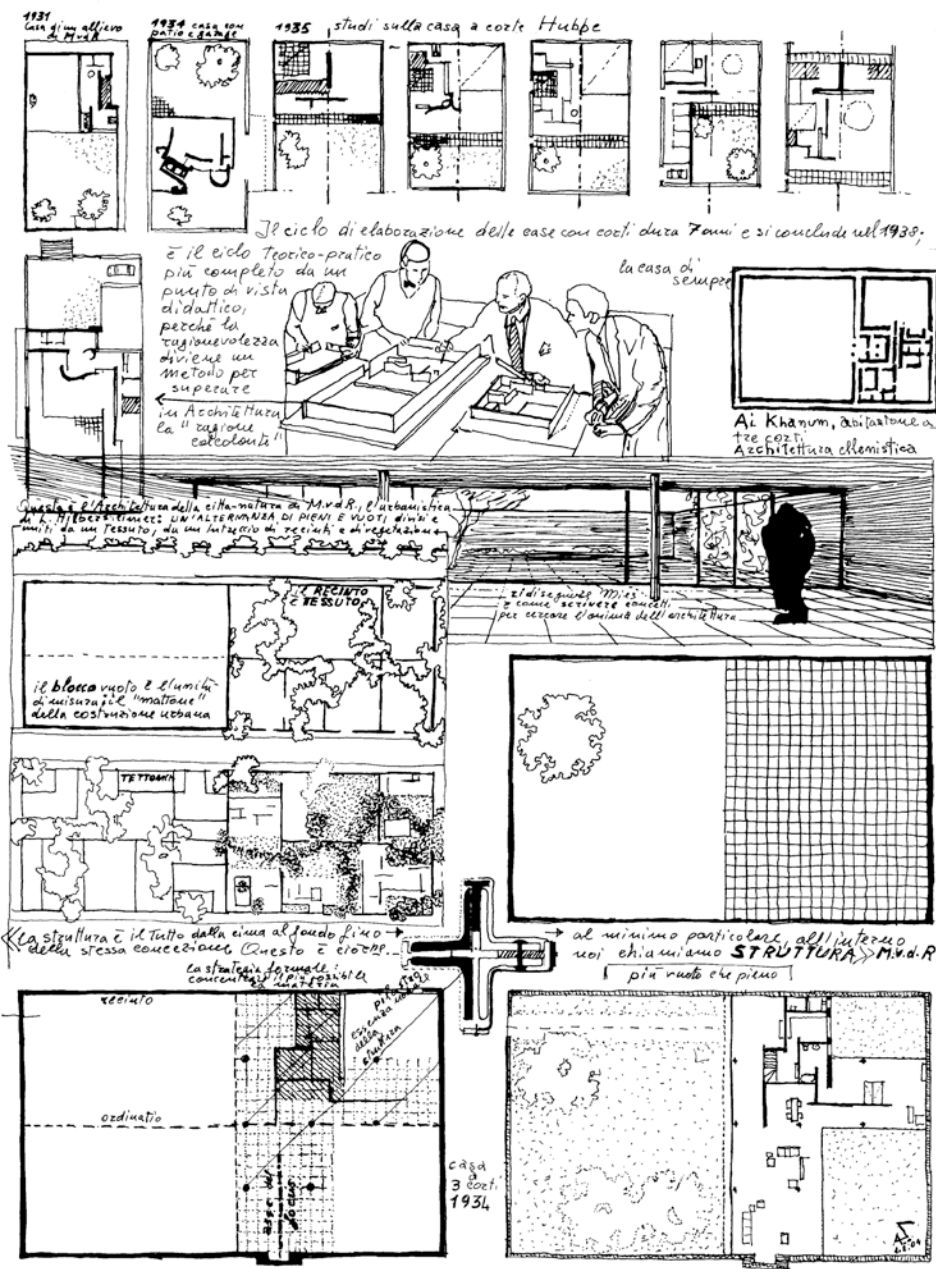


Fig. 210 - L. Mies van der Rohe, Casa a tre corti, xxxx



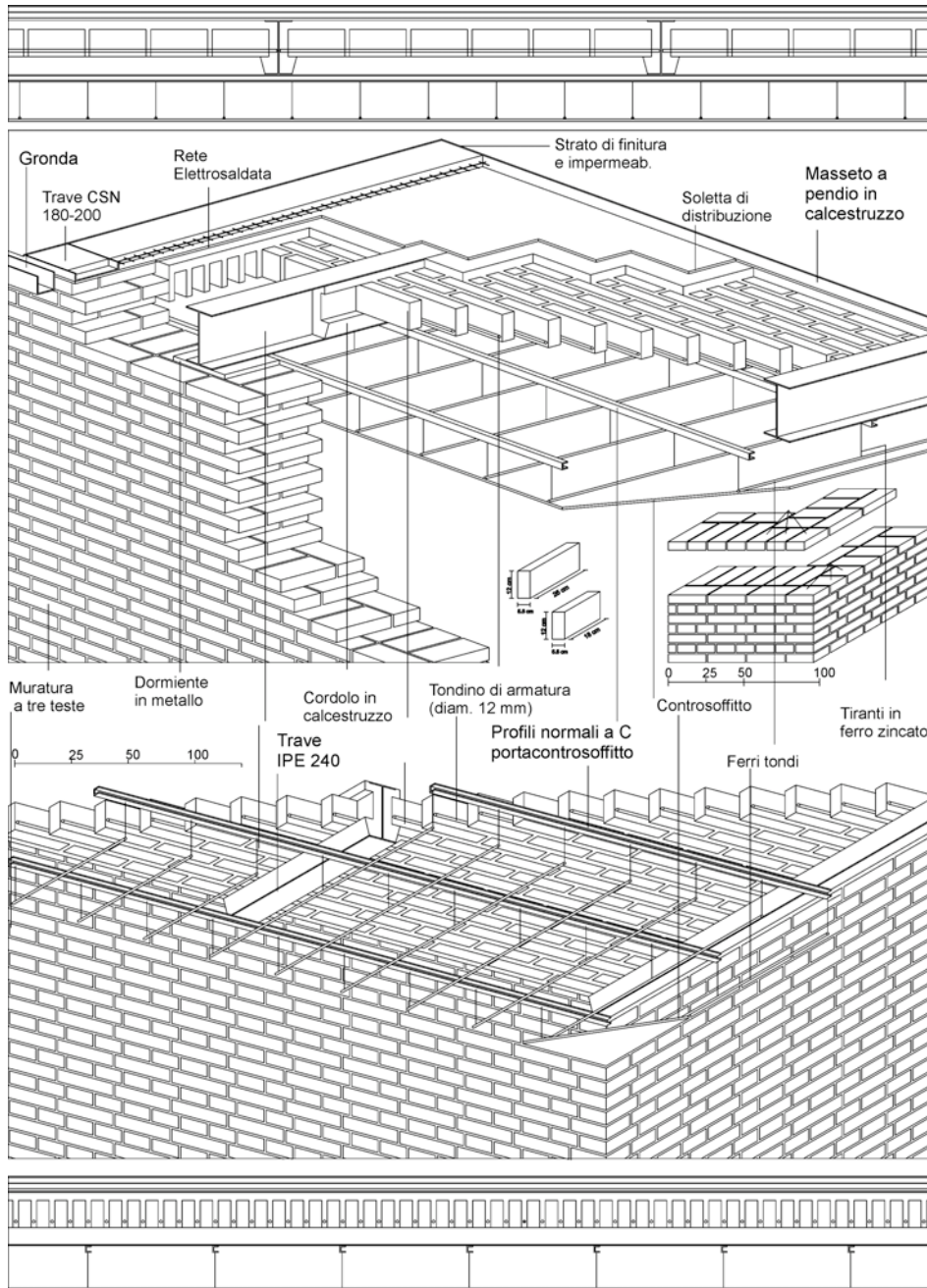


Fig. 211 - L. Mies van der Rohe, *Casa a tre corti*, xxxx, il tetto????

Questo è quanto noi chiamiamo struttura»<sup>14</sup>. A partire da questi chiarimenti, osserviamo gli interni della *Casa con tre corti*: vediamo prevalere l'unità del recinto come limite-condizione spaziale di contenimento di luoghi aperti o coperti che si scompongono e si ricompongono liberamente, ma con estrema chiarezza e precisione, alla ricerca di quell'apparente disordine che in realtà è un ordine superiore di maggiori relazioni, appreso nel *Padiglione* di Barcellona. Le case con corti, tema progettuale degli studenti al Bauhaus, riescono a descrivere la struttura a tutte le scale della costruzione (dall'impianto urbanistico, alle recinzioni, alla tettonica essenziale, all'ordine dei sostegni, al dettaglio costruttivo) consentendo un superamento delle tecniche costruttive ed urbanistiche in un nuovo modo di concepire le funzioni d'ordine. Queste ultime esprimono un coordinamento in cui l'ordine assoluto della tessitura del recinto insieme all'ordine relativo della vetrata, l'ordine strutturale dei supporti del tetto (e della tettonica), l'ordine delle proiezioni prospettiche, delle *focalità* (e delle modellazioni), assumono il valore di limiti essenziali e necessari ad una vita di superiore libertà nella natura. Così "protetti dall'esterno è possibile vivere al riparo in spazi di grande semplicità che si prolungano verso la natura". La *Casa a tre corti*, a saperla leggere, riprende il tema della certosa dove si ripropone una vera e propria *dilatazione spazio-temporale* che si contrappone alla contrazione del tempo, tipica del tempo della metropoli. Un tema questo che ho già trattato in altra sede<sup>15</sup>. Mies dirà:

Lo spazio nuovo è lo scopo artistico che porta in presenza la vita nascosta della nostra epoca. Questa vita è indubbiamente varia, complessa e contraddittoria. Ma alcuni dei suoi caratteri principali possono ugualmente essere additati. In genere essi corrispondono alle categorie atemporali di "libertà" e "ordine". Una certa qual libertà è sempre necessaria allo sviluppo dell'essere umano, così come è contemporaneamente indispensabile un certo qual ordine, perché questa libertà diventi significativa. Tradotto in termini architettonici ciò implica che qualsiasi edificio deve presentarsi come una variazione su "temi" di comune comprensione<sup>16</sup>.

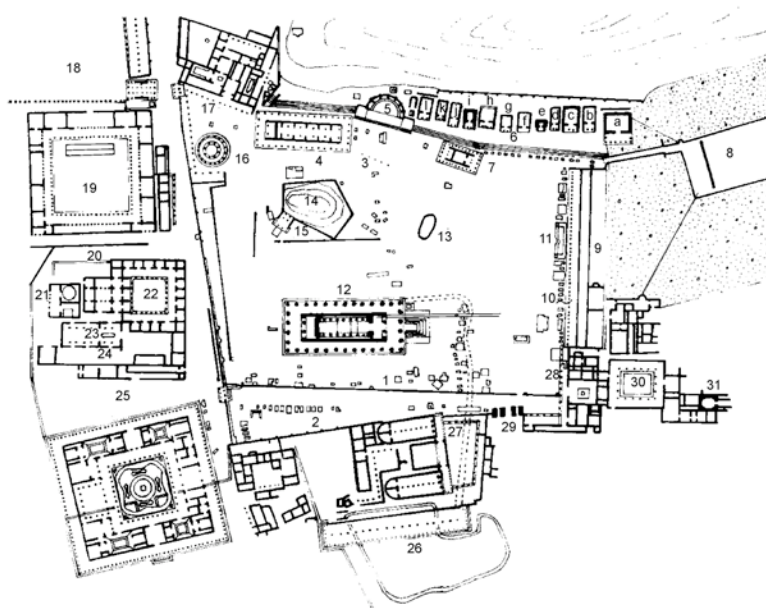
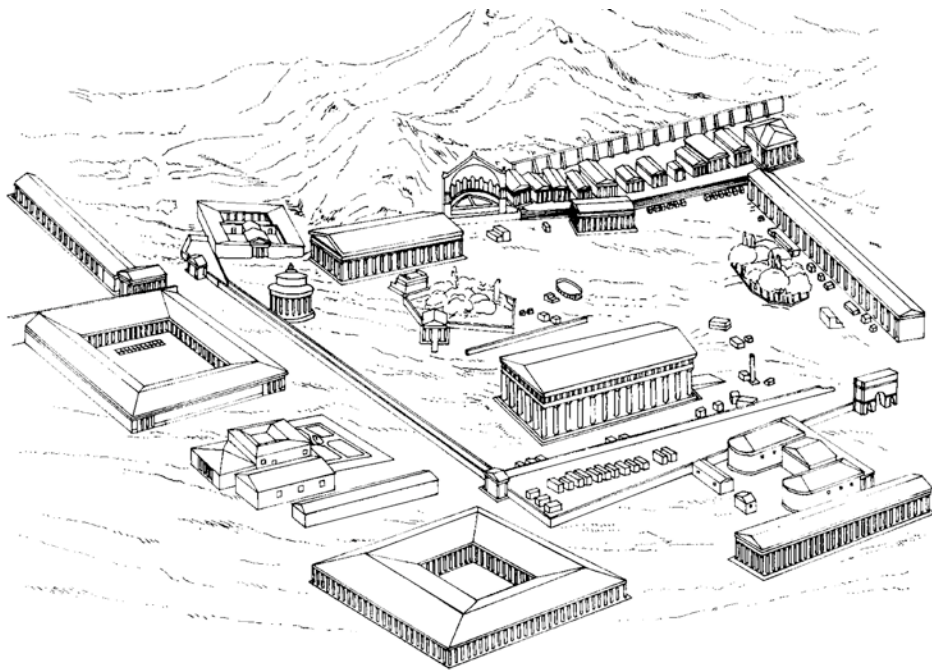
La *Casa a tre corti* appartiene ad un filone di ricerca in cui Mies studia le "variazioni dell'identità" di questo tipo di casa, scomponendola in parti piene e vuote, diverse nel numero, nella dimensione e nella funzione per poi ricomporla variando la prevalenza e il design delle componenti costitutive.

Le case con corte non furono mai realizzate, ma Mies inizia in America la progettazione del *Campus universitario dell'IIT* a Chicago dove torna, in un certo

<sup>14</sup>. *Ibidem*.

<sup>15</sup>. Cfr. Sichenze, *Il limite e la città*, cit.

<sup>16</sup>. Mies van der Rohe in Carter, *Architectural Design*, cit.



1. Mura greche dell'Altis
2. Mura romane dell'Altis
3. Abitato elladico
4. Tempio di Era e Zeus
5. Ninfteo di Erode Attico
6. Terrazza dei Tesauron
  - a. Gela
  - b. Megara
  - c. Metaponto
  - d. Selinunte
  - e. Altare di Ge
  - f. Cirene
  - g. Sibari
  - h. Bisanzio
  - i. Epidaurio
  - j. Samo
  - k. Siracusa
  - l. Sidione
7. Metrôn
8. Sadio
9. Antica Stoa
10. Stoa di Echo
11. Zoccolo con le basi delle colonne sostenenti le statue di Arsione e di Tolomeo II
12. Tempio di Zeus
13. Altare di Zeus
14. Pelopion
15. Muro delle terrazze
16. Philippeion
17. Prtaneo
18. Ginnasio
19. Palestra
20. Theokoleion
21. Terme
22. Casa romana
23. Chiesa bizantina
24. Ergasterion di Fidia
25. Leondaiion
26. Stoa meridionale
27. Bouleuterion
28. Hellanodikeion
29. Ingresso neroniano
30. Casa di Nerone
31. Casa dell'Ottogono

Fig. 212 - Olimpia

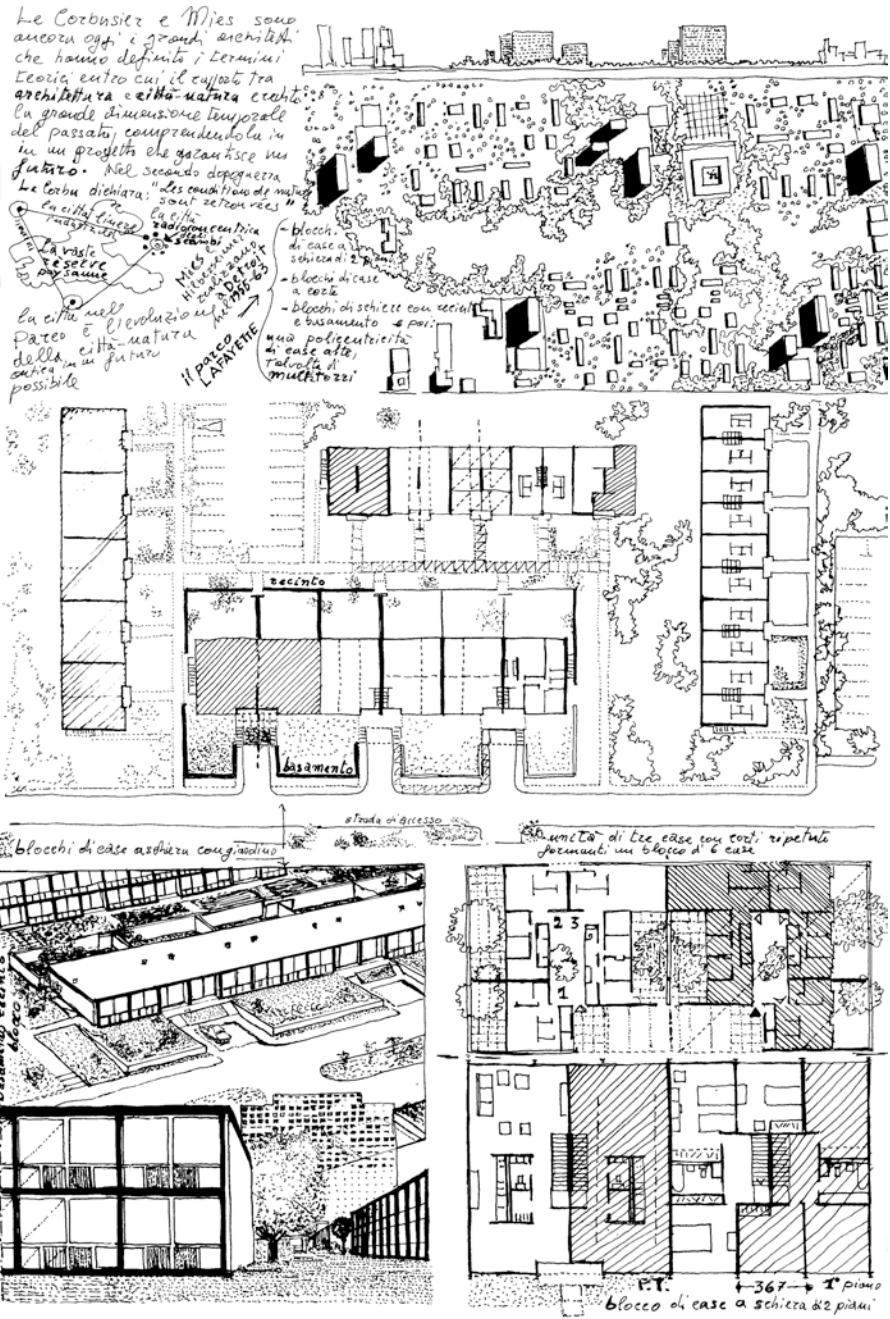


Fig. 213 - L. Mies van der Rohe, Lafayette Park, xxx

senso, sia l'esperienza per il concorso di progettazione urbana dell'Alexanderplatz (1928) in cui compone, intorno al vuoto centrale della piazza blocchi pieni prismatici, sia la concezione urbanistica dei blocchi-recinti nella natura.

L'esperienza che più si avvicina all'architettura-urbanistica delle case con corti, realizzata in sintonia con la concezione dell'*urbs in horto* di Ludwig Hilberseimer, è quella di *Lafayette Park* a Detroit (fig. 213), dove compaiono diversi tipi abitativi. Tra questi, oltre ai blocchi puri, alti e bassi, a diretto contatto con la natura o il paesaggio, si presentano dei blocchi a schiera, composti da un lato con una serie di recinti e dall'altro con basamenti di terrapieno, alternati a piccole aree parcheggio. In fine compaiono veri e propri blocchi-recinti raggruppati ciascuno sei case con corti, ma non vi è affatto la dimensione il respiro del prototipo.

Prima di analizzare il periodo americano di Mies, può essere utile provare ad anticipare i punti fondamentali che proporrei, come una possibile guida alla lettura delle opere di Mies, anche come traccia di discussione sul quel metodo, mai totalmente espresso da Mies e che io derivo da una lettura comparata (e compensata) delle sue opere.

1. Prima premessa: l'Architettura è *Ordine nei Limiti* della costruzione di un rapporto tra la realtà materiale e la realtà spirituale, tra civiltà e cultura. *L'idea di architettura* di Mies riguarda il valore di un *ordine di superamento* della materialità in uno spazio *compiuto e stabile, interamente libero e luminoso*.
2. Seconda premessa: l'*oggetto* privilegiato a cui si dedica il *sapere* architettonico è *lo spazio costruito*, il *sapere e la costruzione sono stratilogici*, lo spazio architettonico è pro-iettivo e astratto; gli oggetti materiali sono concreti e in funzione della luce.
3. Terza premessa: il progetto è *pro(cesso-og)getto*, costruzione di conoscenza per raggiungere una *relazione strutturale sintetica e concisa*. «La forma non è il fine del nostro lavoro è soltanto il risultato».
4. Il *metodo conoscitivo* riguarda la chiarezza e l'essenzialità della struttura compositiva che rende comprensibili e apprezzabili i valori delle cose e dello spazio secondo una *adaequatio rei et intellectus*.
5. Il progetto nasce dalla comprensione e dalla *enunciazione del tema*, per portarlo alla sostanza delle istituzioni umane, al di là delle contingenze, nelle aspirazioni di un'epoca e nell'ordine dei superamenti che l'architettura consente. In sintesi il tema progettuale annuncia la costruzione di conoscenze necessaria per tendere ad una collimazione, per avvicinare i limiti di stabilità strutturati nella natura tecnica dell'edificio, con il limite contenuto nella natura (anche umana) e con il limite espresso dalla natura storica della realtà dell'epoca.

6. Dall'analisi del tema nascono le *funzioni* relazionali proiettive che, da una parte, esprimono i rapporti con una visione generalizzante e condivisa della costruzione con il "tutto" (*l'Ordinatio*) nella civiltà e, da un'altra, assumono i valori di un' "espressione esatta" degli oggetti costituenti (la *Dispositio*).
7. Ciò comporta un lavoro di *scomposizione e ricomposizione* delle *parti costitutive* (il paradigma semperiano) e degli oggetti appartenenti ad esperienze precedenti, proprie o di altri al fine di pervenire (attraverso *l'adaequatio rei et intellectus*) ad un'esatta *composizione* dello spazio costruito in parti ed elementi "pieni" e "vuoti", chiaramente distinti e identificati.
8. A loro volta le parti costituenti seguono *modalità di declinazione o coniugazione* del paradigma semperiano con la natura (anche contestuale) dell'opera nell'attribuzione di *valori* alla *funzione argomentativa* che traduce il tema di progetto (il che cosa desidera essere il complesso edificato) in un enunciato relazionale.
9. All'interno del progetto può comparire un *ordine di prevalenza* delle parti (comunque compresenti) che chiarisce e direziona il processo d'identificazione nella strutturalità relazionale (*ordinatio-dispositio*) definente il rapporto tra pieni e vuoti secondo una dominante unificante l'interezza dello spazio.
10. La *strategia formale* per impostare l'idea di progetto consistente nella *massimizzazione* dello spazio liberato. Attraverso la concentrazione delle divisioni (opache) e degli ingombri fissi, in modo da svincolare la forma e lasciare libero tutto il resto.
11. La *concezione integrativa degli interni*, basata su una continua integrazione degli ambiti funzionali in modo che il totale sia "maggiore" della somma delle parti, da cui nasce l'aforisma: «il meno è il più».
12. Una *rappresentazione classica innovata*, in cui euritmia, simmetria, ritmo, equilibrio, qualificano l'ordine in elevazione dell'edificio che si esprime a tutte le scale del progetto fino al *decor* sempre più separato dall'ornamento. Dove però questi stessi principi formali vengono continuamente verificati, distrutti e spesso ricostruiti, trasformandosi in strumenti di costruzione di conoscenze.

Ci si potrebbe fermare qui, ma qualche altro elemento di verifica e discussione può servire anche ad una proposta di metodo, ispirata a Mies ma più generalizzabile.

Riprendendo la descrizione delle opere del periodo americano si registra una strana corrispondenza molto interessante.

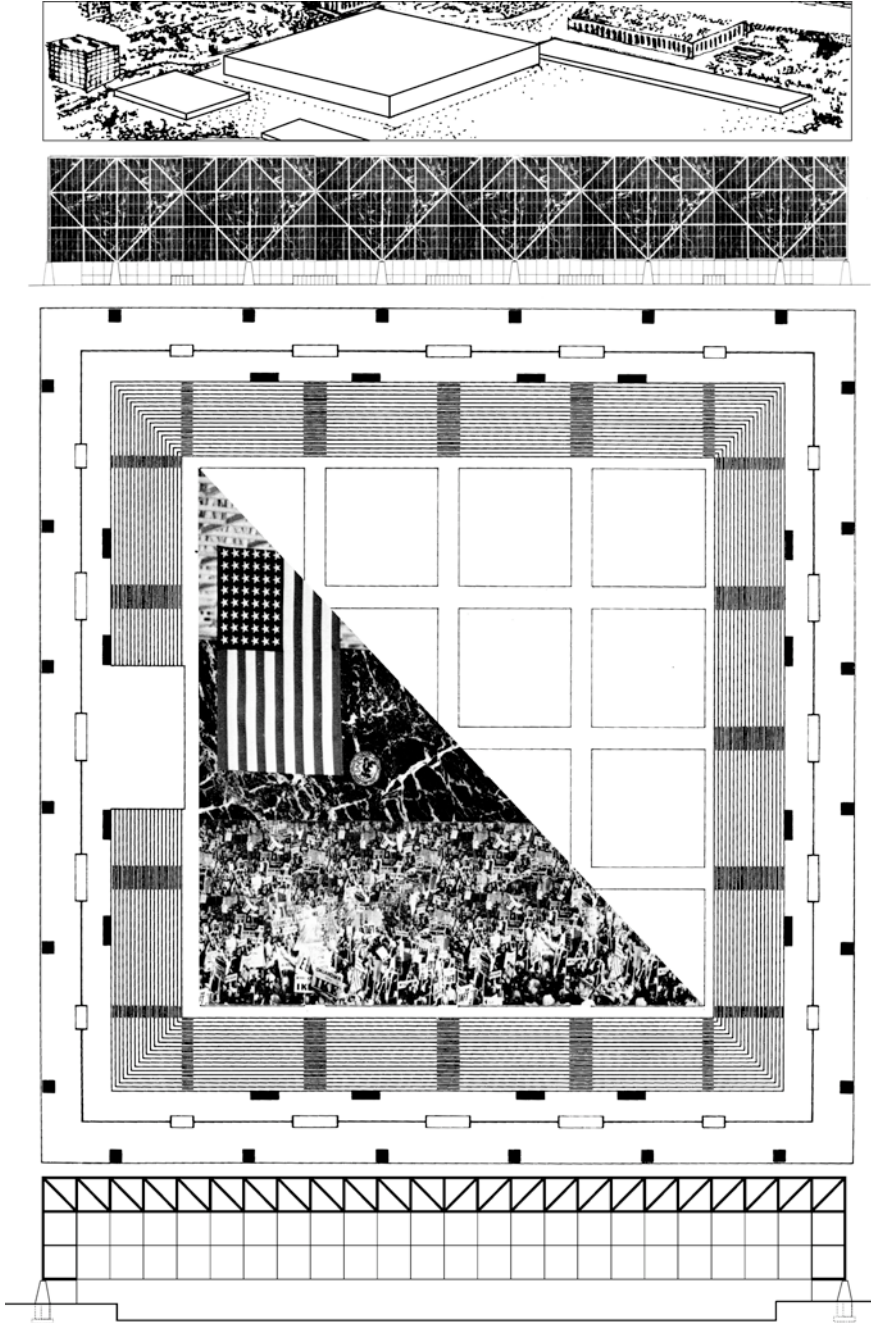


Fig. 214 - L. Mies van der Rohe, *Convention Hall*, xxxx

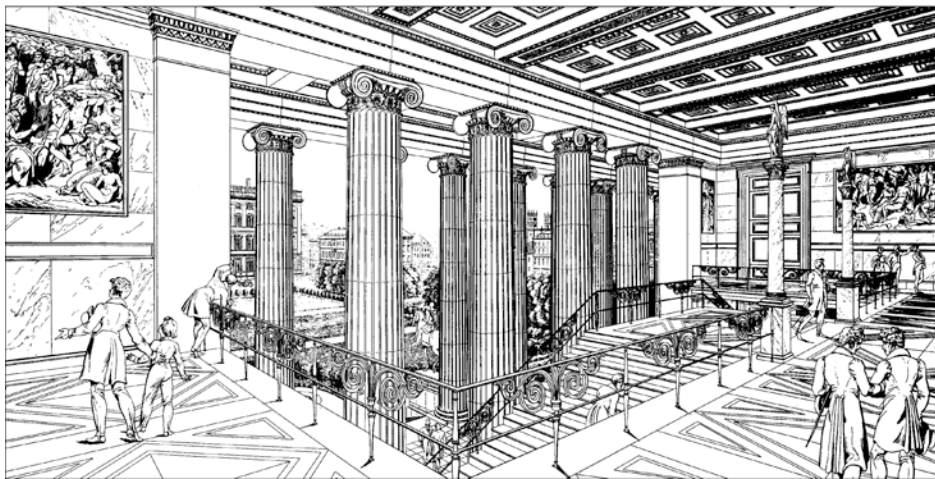
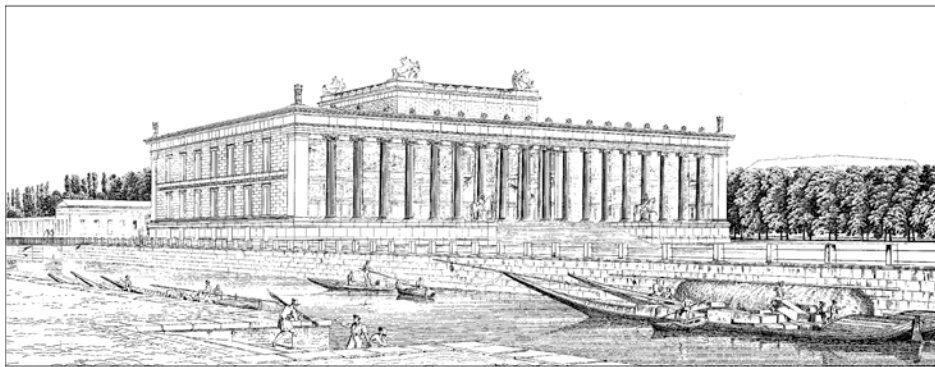
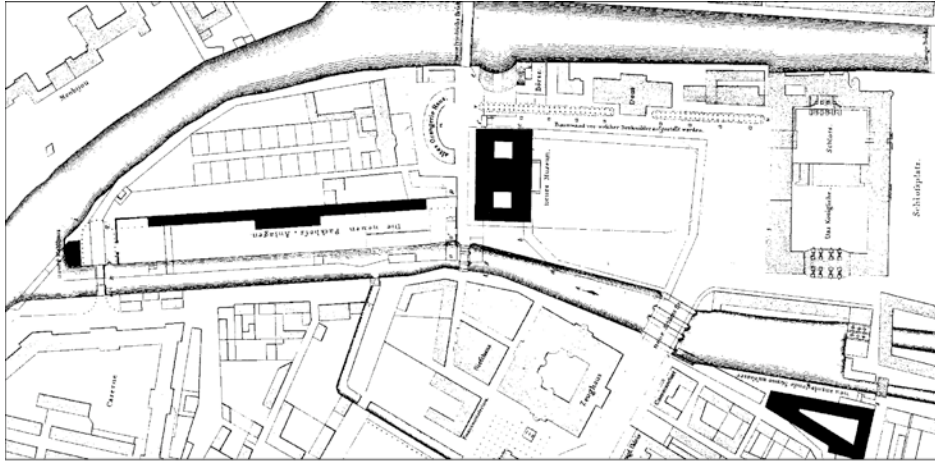


Fig. 215 – K.F. Schinkel, *Altes Museum*, Berlino, 1822/30



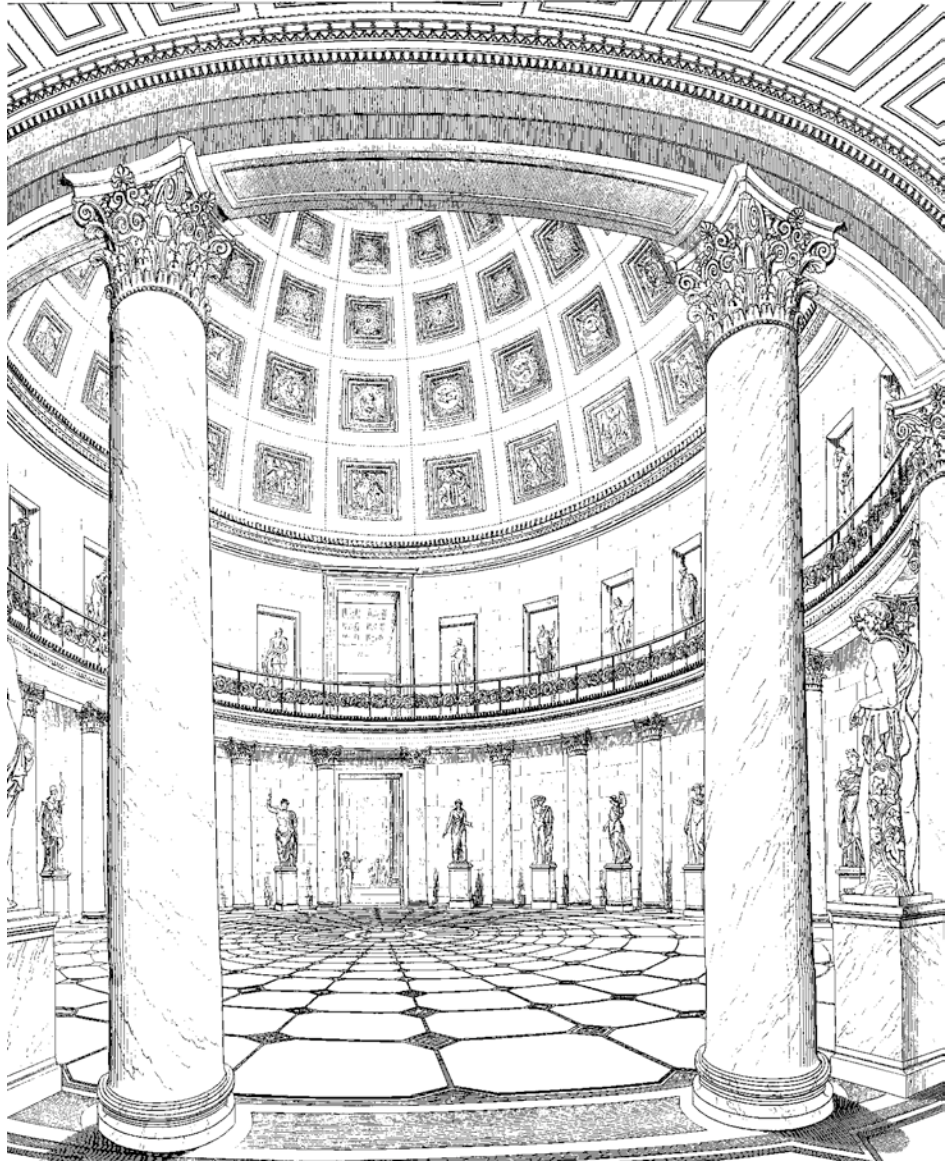


Fig. 216 – K.F. Schinkel, *Altes Museum*, Berlino, 1822/30

All'opposto del *Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg*, un limite pieno assoluto, va collocato il progetto, mai realizzato, della *Convention Hall* a Chicago del 1953/54 (fig. 214). In questo progetto Mies tende a una coincidenza di basamento, recinto e copertura.

Mies interpreta il tema del monumento nella tomba, portando a coincidenza le tre componenti fondamentali del paradigma di Semper, su cui colloca i "focus" della stella e dell'asta della bandiera. Qui prevale il basamento (come idea della fondazione), assorbendo in questo sia la funzione di tessitura (qui di mattoni) del recinto, sia la copertura a tetto, che corrisponde esattamente all'intero "monoblocco".

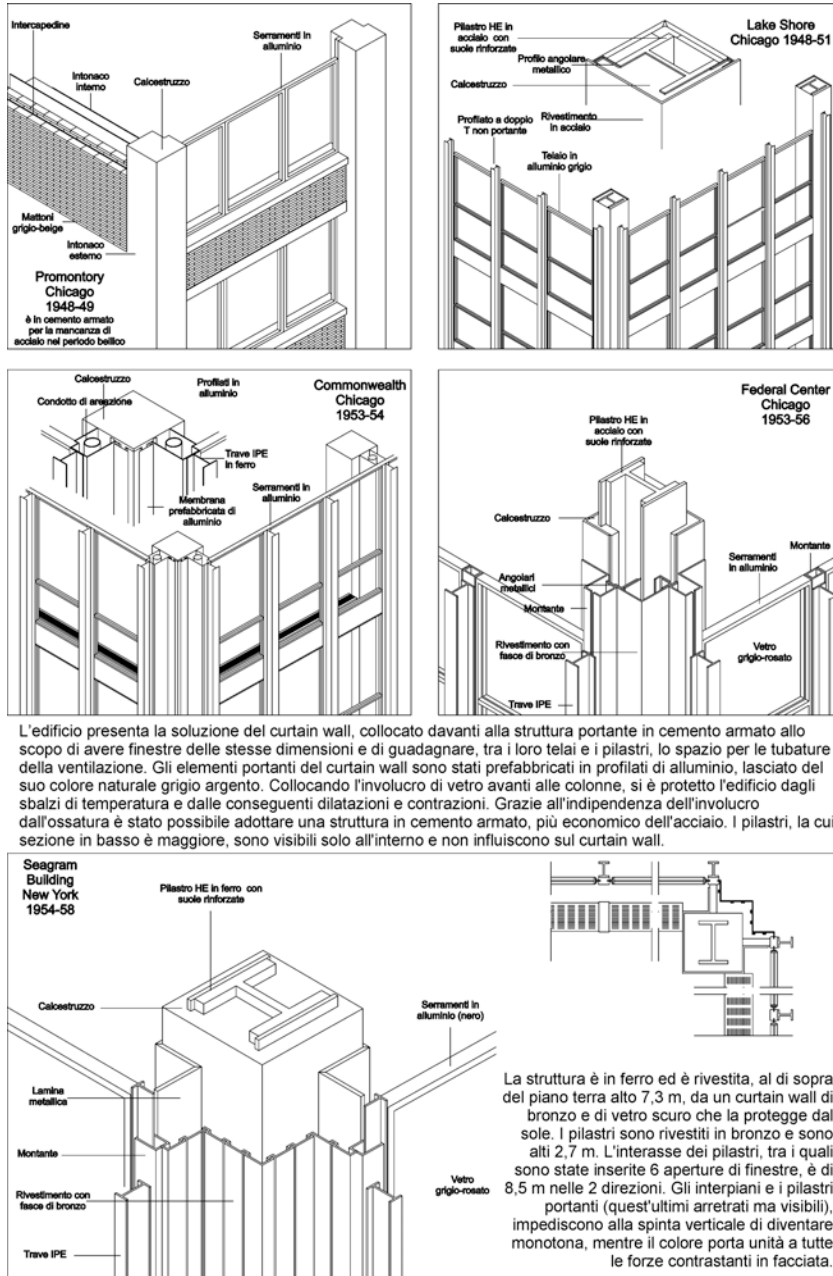
In quest'opera il tutto è l'assoluta coincidenza delle componenti *nel pieno* del tumulo, in cui l'architettura può attribuire al senso di una vita il senso di uno spessore e dell'assoluta pienezza del limite, nella *Convention* il tutto è un'assoluta coincidenza delle componenti che contengono il *limite assolutamente vuoto* che separa e unisce in un interno *l'ordine regolare della civiltà*, simbolicamente incorporato nella struttura visibile del tetto e *l'ordine delle differenze della cultura* della moltitudine, rappresentata nella "massa critica" costituente la base del noto fotomontaggio dello spazio interno. Il recinto, assumendo solo il carattere di solidità del basamento, avvolge uno spazio vuoto. Questo è all'interno completamente liberato da ogni supporto strutturale piramidale (gerarchico). Nulla di artificiale media più il rapporto tra i due ordini, se non il limite estremo di contenimento di questo mondo: *l'ordine del tempo* millenario della natura che si rappresenta nelle venature delle organiche stratificazioni del marmo. Un'unità esterna nasconde differenze interne. Ciò che all'interno è recinto all'esterno si rappresenta come un gigantesco blocco monolitico (220 metri di lato), avvolto da un tessuto d'intelaiature (alte m. 18,30) che scaricano il peso della copertura reticolare (alta m. 9,75) e dei rivestimenti marmorei su 24 pilastri conici perimetrali (alti m. 6 da terra). Un unico *focus* scende libero al di sopra di tutto all'interno del vuoto che divide e unisce: la bandiera degli Stati Uniti. Così la *Convention* sembra echeggiare alcune parole di Mies sulla necessità di comprendere il valore profondo e civile del limite: «Noi dobbiamo porre nuovi valori, presentare dei fini ultimi, per raggiungere la misura».

Possiamo tentare ora di ripensare da questa prospettiva l'esperienza progettuale degli altri edifici a blocco del periodo americano.

Prendendo pazientemente in esame tutti gli edifici monodirezionati in altezza o in lunghezza, sorge spontanea un'osservazione: dopo la scomposizione in parti tutti tendono a ricomporsi in una pura *monoliticità trasparente*. Come se Mies, avvertendo il pericolo di perdere, nell'analitica indipendenza degli elementi costruttivi, la coerenza del tutto, volesse riaffermare nella prevalenza tettonica degli edifici alti sia la forza di stabilità che proviene dalla stereotomia del basamento assente, sia la libertà, ossia l'apertura al cielo, che deriva dal recinto reso traspa-

rente, ristabilendo così uno stretto rapporto tra astrazione e concretezza. In tutti questi edifici, alti o lunghi, in cui la strutturalità tettonica s'intreccia con il tessuto di un recinto trasparente, Mies scopre una legge *ante litteram* di "sostenibilità" urbanistica che guida tutte le sue composizioni urbane a blocchi.

Questa legge afferma il principio, mai esplicitato a parole, che ad ogni volume complessivo di spazio coperto utilizzato deve corrispondere un volume di spazio-ambiente vuoto e scoperto, almeno equivalente al primo. Ne consegue che il rapporto tra pieno e vuoto deve essere concepito in un medesimo atto costruttivo in cui il "vuoto" deve richiedere la medesima protezione e attenzione architettonica del "pieno", fino a configurare un *minimum* urbano di pertinenza costitutivamente vuoto, che si compone anch'esso con i volumi della composizione a blocchi pieni, dotando di spazio pubblico e quindi di città ogni edificazione. Un principio analogo è proposto da Schinkel nell'*Altes Museum* di Berlino (1822-30, figg. 215-216). Le torri del periodo americano (figg. 2-3), tra le quali la più nota è quella del *Seagram Building* a New York (1954-58), rappresentano un *approfondimento* urbanistico del metodo che riguarda il modo di *vedere il lavoro della composizione* dello spazio urbano in un equilibrio di "pieni" e "vuoti", governato da una *strategia formale* diversificata tra il piano terra e i piani superiori dei blocchi. Diversificata ma interconnessa. Nell'ordine in elevazione di questi ultimi prevale una *rappresentazione classica innovata* (euritmica, simmetrica, ritmata, equilibrata), nei piani terra prevale una *concezione integrativa* del rapporto tra interno ed esterno, basata su un incrocio di punti di vista e di scene che inquadra il *minimum urbano* in spazi aperti e parzialmente coperti, dominati dal ritmo e dalla notevole dimensione dei pilastri. La forma urbana di questi rapporti tra lo spazio e il luogo interno degli androni, reso trasparente, rappresenta il risultato di un processo di "secolarizzazione" neoclassica semplificata dello spazio periptico tipico del tempio. Anche il *tipo-logico*, che nelle torri è più evidente, va inquadrato nel *pro(cesso-og)getto*, in cui le logiche processuali della costruzione invitano (riaprendosi) alla sintesi urbana la forza di stabilità del tipo periptero su cui s'innestano strutturalmente i blocchi delle torri. L'incontro "orizzontale", nella sintesi del *pro(cesso-og)getto*, dei processi-costruzione con gli oggetti-blocco dà luogo ad un'interpretazione verticale di scoperta della terza dimensione, in cui la tettonica stratificata relazionandosi all'intreccio delle intelaiature di rivestimento scopre di volta in volta sempre una nuova natura tematica dell'oggetto, blocco basso e torre, proprio nelle finiture della composizione tecnologica di carpenteria. Ciò avviene come se Mies cercasse di con-naturare nella struttura di definizione tettonica tanto la natura dell'edificio quanto la natura del vuoto esterno tra i blocchi pieni. Questo *connaturamento* lo cerca nei dettagli costruttivi murari nodali e d'angolo. Sin



L'edificio presenta la soluzione del curtain wall, collocato davanti alla struttura portante in cemento armato allo scopo di avere finestre delle stesse dimensioni e di guadagnare, tra i loro telai e i pilastri, lo spazio per le tubature della ventilazione. Gli elementi portanti del curtain wall sono stati prefabbricati in profilati di alluminio, lasciati del suo colore naturale grigio argenteo. Collocando l'involucro di vetro avanti alle colonne, si è protetto l'edificio dagli sbalzi di temperatura e dalle conseguenti dilatazioni e contrazioni. Grazie all'indipendenza dell'involucro dall'ossatura è stato possibile adottare una struttura in cemento armato, più economico dell'acciaio. I pilastri, la cui sezione in basso è maggiore, sono visibili solo all'interno e non influiscono sul curtain wall.

La struttura è in ferro ed è rivestita, al di sopra del piano terra alto 7,3 m, da un curtain wall di bronzo e di vetro scuro che la protegge dal sole. I pilastri sono rivestiti in bronzo e sono alti 2,7 m. L'interasse dei pilastri, tra i quali sono state inserite 6 aperture di finestre, è di 8,5 m nelle 2 direzioni. Gli interpiani e i pilastri portanti (quest'ultimi arretrati ma visibili), impediscono alla spinta verticale di diventare monotona, mentre il colore porta unità a tutte le forze contrastanti in facciata.

Fig. 217 - L. Mies van der Rohe, *dettaglio*

dall'inizio della sua esperienza compositiva, dal particolare di semplificazione del capitello del portico della *casa Mosler* a Potsdam-Neubabelsberg (1924-26), nell'angolo dell'*Alumni Memorial Hall* a Chicago (IIT, 1945-46), il decoro costruttivo non fuoriesce mai dal connaturamento del rapporto tra pieno e vuoto in volumi prismatici. La natura tecnica dell'edificio si commisura sempre alla natura luminosa del vuoto. Alla replicabilità tipologica corrisponde poi una *replicabilità del metodo*, ad ogni scala di progetto.

Nelle torri, dove la strutturalità dell'architettura dipende dalla tettonica più che dal pieno murario, Mies definisce i dettagli e i nodi strutturali coerentemente con tutta la composizione. Anche qui vale l'aforisma miesiano: «Il meno è il più». Il particolare architettonico è un *decoro della chiarezza strutturale* in cui la relazione tra le parti piene, pur essendo un montaggio, una composizione aggiuntiva, non si comprende in niente che non sia strettamente necessario, rivelando il senso strutturale dell'incontro tra la natura metrica-ordinativa complessiva del processo costruttivo e la natura dispositiva espressiva, oggettuale, del singolo elemento nella composizione del particolare.

Un'altra importante tappa nel viaggio attraverso le opere di Mies si è compiuta, proseguiamo nel cammino della ricerca sul metodo di Mies verso la chiarezza sintetica che lega processi costruttivi e oggetti costituenti di valorizzazione, osservando e registrando (appuntando) semplicemente il gioco delle prevalenze e delle omissioni delle componenti paradigmatiche semperiane.

Abbiamo da una parte opere con omissioni del recinto, e da un'altra opere con gioco di prevalenza.

Tra le prime spiccano le architetture libere nella natura come *Casa Resor* (1938), *Casa Farnsworth* (1945/50), *Casa Cantor* (1946/47), *Casa Caine* (1950), la *Crown Hall* (1950/51), *Casa Fifty Foot by Fifty Foot* (1950/51) (fig. 218), gli *Uffici Bacardi* a Città del Messico (1957/61), in cui si afferma un principio costruttivo *del e nel vuoto*. Sofferamoci su quest'ultimo edificio. Enuncia una *funzione di libertà protetta* in cui i processi naturali attraversano e avvolgono gli oggetti, isolando allo stesso tempo il più possibile il blocco tettonico dal terreno. L'edificio stabilisce continuità visive con il paesaggio e con l'intorno, affermando un principio di massima libertà. Ne risultano interni di assoluta trasparenza. Nella *Farnsworth*, nella *Fifty* e nel *Crown Hall* si afferma anche un interno liberato da vincoli strutturali portanti.

Il basamento, in queste ultime, è indipendente e si riduce ad un'ampia piattaforma scoperta d'accesso, concepita come un atrio e al tempo stesso come un luogo di apertura, piano e semplicemente staccato da terra. Eppure questo distacco non impedisce di configurare un luogo di assoluto contatto con la natura.

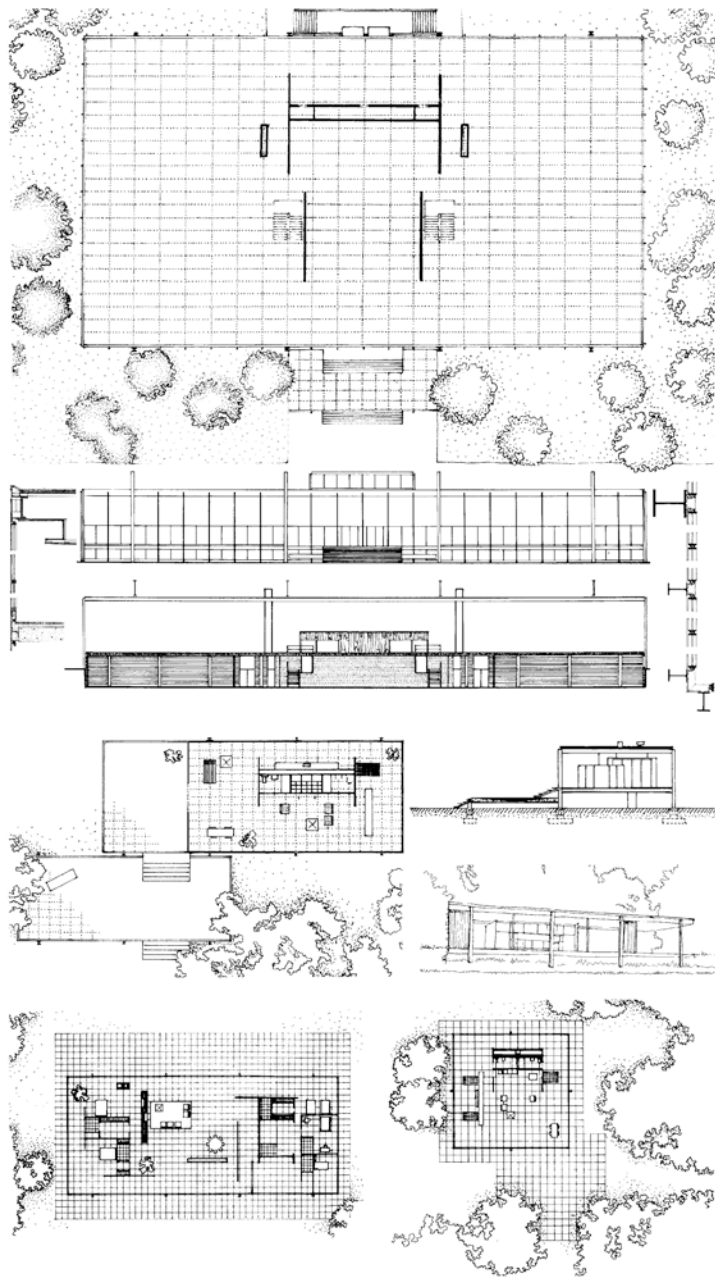


Fig. 218 - L. Mies van der Rohe, dall'alto: *Crown Hall III*, Chicago, 1950/56: pianta generale, prospetto sud, sezione longitudinale, particolari costruttivi; *Farnsworth House*, Fox River, Illinois, 1945/50: pianta, sezione trasversale, vista dall'esterno; *Casa Caine*, 1950; *Casa in vetro con quattro pilastri*, 1950

Quando non c'è la piattaforma, la funzione d'accesso è affidata al portico, inglobato nel volume dell'edificio, come negli uffici Bacardi, nel quale i vuoti sono quasi perfetti.

Tra le opere con prevalenza o gerarchia delle componenti costitutive semperiane c'è il *Teatro Nazionale* di Mannheim del 1950-53, gli *Uffici Bacardi* a Santiago di Cuba del 1957, la *Sede amministrativa Krupp* del 1959-63, la *Nuova galleria nazionale* di Berlino del 1962-68 (fig. 219) dove le componenti semperiane sono tutte compresenti e il gioco della composizione diviene leggibile, rispetto al tema, grazie alla scelta delle prevalenze nella *costruzione del vuoto*.

In questo gruppo il progetto più interessante è senza dubbio quello per la *Nuova Galleria Nazionale* di Berlino (1962-68) perché le componenti costitutive semperiane, assumono tutte il proprio valore specifico canonico distinguendosi con chiarezza dalle altre.

Si tratta di una delle ultime opere di Mies a Berlino, dopo l'esperienza americana in cui maturano pienamente tutti i punti fondamentali del suo (non dichiarato) metodo e in particolare appunto quelli sulla declinazione del paradigma semperiano e nell'ordine di prevalenza delle parti.

La *Nuova Galleria* è situata a poche decine di metri dal famoso muro (oggi abbattuto) che divideva Berlino. Per ragioni ideologiche il tema del progetto si enunciava come un *tempio della libertà*. Un tema già esplorato da Mies che diviene assoluto, perché l'architettura cercando d'andare oltre il proprio limite materiale vuole corrispondere anche all'aspirazione berlinese di affermare la libertà abbattendo il muro che la divide. Mies raggiunge quest'obiettivo estetico con un'autentica *sub-limazione*.

La strategia formale è la solita *massimizzazione* dello spazio liberato nel "vuoto" della *Galleria* concentrando le divisioni (opache) in due soli punti per i servizi, mentre tutti gli altri ingombri fissi vengono assorbiti dal *basamento* sottostante. Questo s'inserisce nel terreno, leggermente declinante, e si apre alla luce del cielo tramutandosi in un *recinto* che include la natura del giardino nel blocco recinto-basamento, separandola e proteggendola dal parcheggio. Il *basamento* che porta in superficie solo il modulo, chiarisce il suo ruolo stereometrico di *limite materiale* tra il terreno e il suolo recintato, mentre il recinto svolge il compito di delimitare il luogo in cui avviene l'intreccio con la natura. Entrambi svolgono una *funzione liberante* nei confronti del *luogo liberato* che si "sublima" al di sopra. Appare il ruolo strutturale della tettonica che, superando la costruzione nell'architettura a cassettoni del tetto, si esprime in modo assolutamente liberato da altri condizionamenti. I suoi elementi, tetto e sostegni tettonici, assumono la massima indipendenza relativa, essendo separati ma connessi dai giunti attraverso i quali il tetto appoggia sui pilastri a croce. Il disegno del particolare nel passaggio, da un elemento all'altro, è una composizione di *elementi pieni nel vuoto* che racchiude

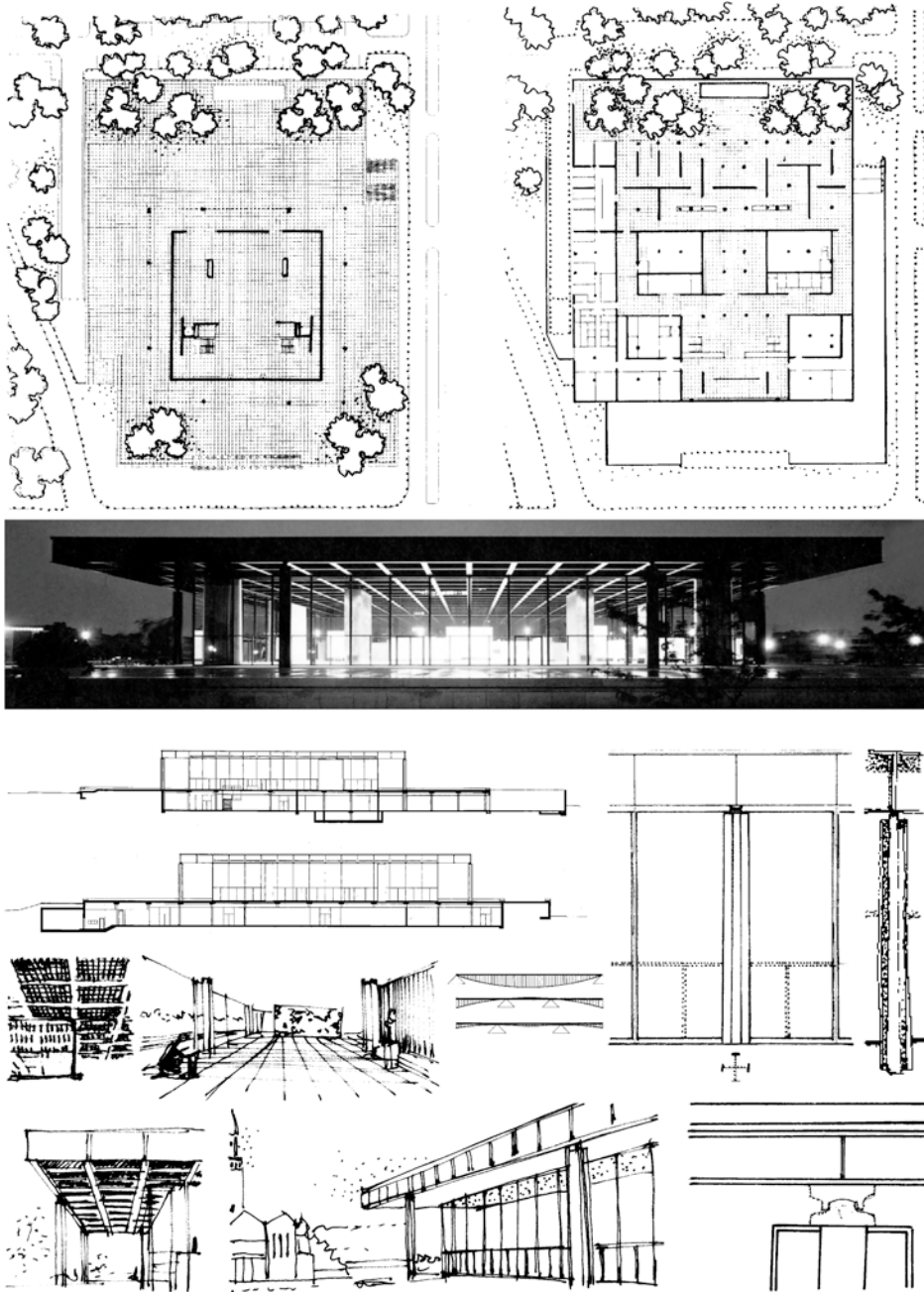


Fig. 219 - L. Mies van der Rohe, *Galleria Nazionale*, Berlino, 1962/68



un simbolo. Il giunto è *sferico*. Con tutto ciò che la sfera simbolizza in architettura. È come se Mies avesse voluto segnalare proprio nella relazione strutturale tra le parti la presenza del *Tutto*.

Sappiamo che la rappresentazione architettonica interviene nel progetto scomponendo in parti qualcosa di noto - in questo caso una colonna classica - per sostituirla o modificarne alcune. Il pilastro a croce - inscritto in un quadrato, segnato in pianta dalle ali che delimitano l'incontro delle anime incrociate dei profilati con il quadrato - sostituisce il fusto di una colonna classica. Ma in luogo del decoro del capitello troviamo il *decor* del giunto sferico che, attenzione, non orna, non confonde, non aggiunge informazione ma la chiarisce, ne estrae l'essenza svelandone e nascondendone (proteggendone) la funzione estetica *strutturale* "globalizzante".

Nel particolare di una costruzione si verifica l'incontro tra "l'ordine nella realtà materiale", che chiamiamo *civiltà*, e "l'espressione armonica dell'ordine nella realtà spirituale", che Mies chiama *cultura*.

In questo modo di intendere la struttura come principio di relazione tra civiltà e cultura, ossia come strutturalità della realtà, che l'architettura riesce ad esprimere *ordini di superamento degli inevitabili limiti materiali del costruire*. Non a caso un aforisma miesiano recita: «là dove la tecnica è superata inizia l'architettura». Questa coincidenza di verità scientifica e spirituale, che è l'architettura, si ritrova simbolicamente nel disegno di alcuni particolari. In altri due noti aforismi Mies afferma che «nel particolare c'è Dio» e, riprendendo Sant'Agostino, che «il bello è lo splendore del vero». La scatola luminosa della *Nuova Galleria* riassume tutti e tre questi aforismi.

Il discorso viene da lontano. Da un punto di vista strettamente tipologico l'intera opera di Mies può essere suddivisa in cicli formativi in cui il maestro a distanza di pochi anni approfondisce e articola un'idea producendo varie versioni di progetto. Per cui possiamo parlare per esempio del ciclo delle torri berlinesi, del ciclo delle case con corte, e via di seguito. Ciò vale anche per i particolari costruttivi.

I pilastri cruciformi del *Padiglione* di Barcellona e della *Casa Tugendhat* sono il frutto di una ricerca in cui, all'interno del processo scientifico analitico di scomposizione e ricomposizione in parti di un elemento materiale portante, volto alla sua massima efficacia razionale, s'inserisce un fattore simbolico-narrativo che crea quel superamento "da cui nasce l'architettura". Intanto la forma cruciforme del pilastro è al tempo stesso funzionale e simbolica, poi la composizione del tutto "si avvolge nella luce" del rivestimento cromato. Così il pilastro, componendosi con le parole di Sant'Agostino, narra (in una "narratività concisa" come, secondo la Macaione, solo l'architettura riesce ad effettuare) che: se la verità è scientifica essa dovrà splendere nella bellezza («il bello è lo splendore del vero»).

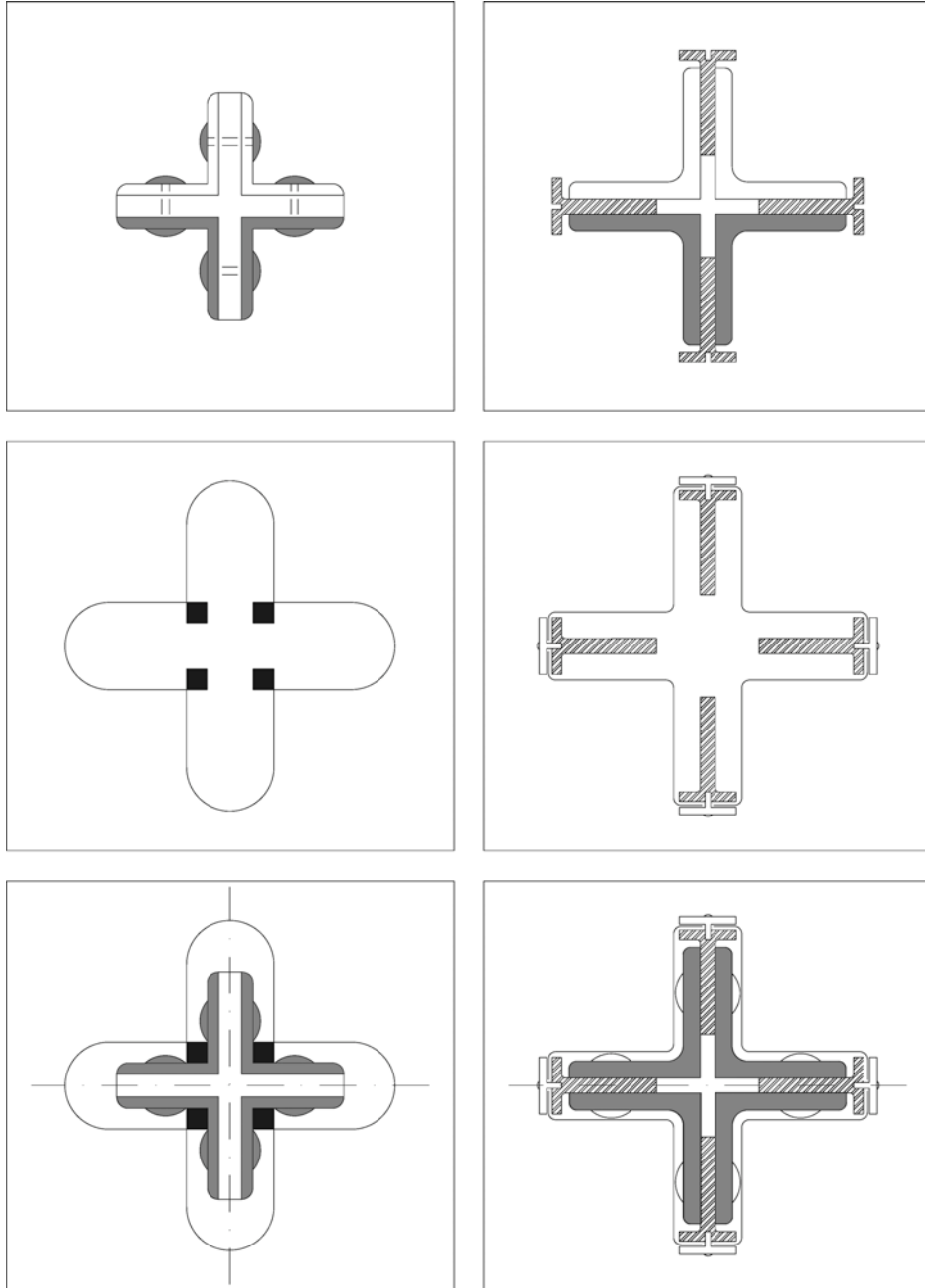


Fig. 220 - L. Mies van der Rohe, *pilastri*

Molto meno simbolico, ma non meno interessante è il ciclo delle forme involucri delle torri americane. Confrontandone le varie versioni, come appare nelle tavole illustrate in figura, appare quest'ansia verso una coniugazione esatta di realtà e verità, cercando di raggiungere soluzioni sempre adeguate alla realtà delle circostanze ma pur sempre chiare; come quando pur dovendo rinunciare all'acciaio durante la guerra non rinuncia a produrre un ordine chiaro delle parti componenti con la tecnologia disponibile.

Per "concludere" vorrei riprendere la conclusione di un libro su Mies di Peter Carter, collaboratore e attento studioso di Mies, quando afferma che il discorso di Viollet-le-Duc sull'architettura si adatta perfettamente al modo di lavorare di Mies.

Viollet-le-Duc sosteneva: «Più l'artista riflette sulla sua arte, più cerca di perfezionare l'espressione attraverso cui interpretare i propri contenuti, egli è portato a forzare l'espressione originale per renderla più chiara». Citando Tommaso d'Aquino, Mies diceva: «La ragione è il principio fondamentale del lavoro umano». Carter sostiene che al di là di questa opinione, Mies costruì un metodo di lavoro che rifiutava la pura speculazione su un terreno in cui le energie erano consumate, piuttosto che indirizzate. Perciò Mies scelse di lavorare su una realtà basata su fatti, mettendo a fuoco problemi oggettivi e generali piuttosto che soggettivi e particolari.

La ragione ha governato tutti gli aspetti dell'atteggiamento di Mies verso l'architettura, ed è questa considerazione che soprattutto è responsabile dello sviluppo logico delle sue idee, da un manufatto all'altro, e della conseguente unità del suo lavoro nel complesso.

La stretta relazione tra architettura e civiltà era una questione di grande interesse per Mies. Infatti si è preoccupato di chiarire le differenze tra civiltà e cultura. Civiltà è definita come "l'ordine nella realtà materiale". Mentre cultura come "l'espressione armonica dell'ordine nella realtà spirituale". Noi parliamo di civiltà Romana e di cultura Greca.

Mies ammetteva che gli antropologi intendevano diversamente questi fenomeni: "Per loro ciò che è, è civiltà. Non sono d'accordo. Io penso che si possa parlare di una civiltà solo quando esiste un ordine nel mondo materiale. Per raggiungere quest'ordine è necessaria un'unità d'azione e non può esserci unità d'azione senza unità del pensiero creativo. A questo proposito sono convinto della necessità di chiarezza sia di pensiero che di azione. Senza chiarezza non c'è comprensione. E senza comprensione non c'è direzione ma confusione. Cosa in cui noi oggi ci troviamo. Oggi non c'è ordine, neanche nella sfera materiale; il caos che abbiamo in campo architettonico lo dimostra molto chiaramente. La struttura di una civiltà non è facile da definire perché consiste in parte nel passato, in parte nel presente, in parte nel futuro. Il passato per la sua natura non è modificabile, il presente deve essere accettato e come dominante. Ma il futuro è aperto. Aperto per il pensiero e l'azione creativi e io credo che una vera accettazione del presente sia la base per il futuro".

Insomma che l'architettura fosse un'espressione della struttura della civiltà era una considerazione fondamentale della filosofia di Mies: "Soltanto una relazione che riguarda l'essenza del tempo può essere reale, questa relazione io voglio chiamarla una vera relazione. Vera nel senso di Tommaso d'Aquino, come *Adequatio et rei intellectus*"<sup>17</sup>.

## 6. Una proposta per ampliare il metodo

L'architettura è un *sapere* di ordini e di limiti che si ricollega a scelte di civiltà e cultura; la composizione architettonica è un' *attività di conoscenza*.

La prima è nata prima della seconda e la precede sempre all'inizio di ogni progetto. Ma il progetto, al di là degli aspetti di natura strettamente tecnica, va oltre, tanto che può persino tradirla. Questo non è strano, visto che il progetto è sempre il frutto di una collaborazione tra più persone, competenze, autorità etc.

Mi piace pensare che il progetto è la qualità che realizza meglio l'architettura, perché l'edificio può andare oltre se stesso: oltre la sua autoreferenzialità di opera materialmente costruita e indicare la conoscenza di qualcos'altro che è proprio la ricerca di quel rapporto tra civiltà e cultura in cui la natura e la storia si configurano come una risorsa cognitiva e una "garanzia" di futuro per l'umanità.

Gli esseri umani, per loro natura, cercano disperatamente di andare oltre i propri confini fisici (intanto corporei) e mentali, *associandosi in comunità*, per esempio, per comporre i propri inevitabili limiti con quelli altrui e fare insieme meglio, altro o di più, realizzando processi *identitari*.

L'architettura, partecipando a questo *processo di civiltà*, propone un ruolo civile ad architetti, ingegneri e costruttori di civiltà e di pace, su un piano sia tecnico e materiale che estetico. Solo apparentemente i suoi saperi "finiscono" nelle cose, perché queste esprimono l'aspirazione umana a superarsi in entità che le comprenda ad un livello più evoluto, come, ad esempio, può essere il livello civile di una città. Questo luogo di superamento può anche rappresentare una speranza di futuro oppure una promessa di felicità e di bene-essere come la natura. L'insieme di queste aspirazioni occupa la fase iniziale e finale dell'iter della composizione architettonica. All'inizio le troviamo ad animare gli interrogativi di fondo di un progetto sullo *scopo e sul senso, sul tema e sul valore* da attribuire alle parti di un'opera da costruire. Alla fine queste aspirazioni, spese nel progetto, trapassano la costruzione stessa nel *decoro* e nell'*ornamento* di un edificio, riprendendo un filo narrativo della civiltà o della mitologia, un motivo della natura o semplicemente dei simboli che nel loro insieme stabiliscono un

<sup>17</sup>. P. Carter, *Mies van der Rohe at Work*, Praeger, New York - Washington 1974.

rapporto con una storia. Mies ha scelto una narrazione estremamente concisa, quasi teologica.

Sulla base di questa premessa posso apprezzare *l'architettura come una stratificazione di saperi sul costruire che definisce al tempo stesso sia i limiti fisici costitutivi dell'edificazione sia gli ordini delle parti, delle cose e delle narrazioni in cui si realizza un superamento reale o simbolico di tali limiti.*

Una composizione architettonica comincia a prendere forma allorché, a partire dagli scopi pratici (per esempio l'insegnamento, l'ospitalità, il commercio ecc.) di un progetto, si esplorano i *temi* della composizione, ossia gli argomenti (le posizioni, le prove, le scelte) per capire che cosa si *desidera* che sia un'edificazione rispetto alla *vita e alle istituzioni* umane, rispetto alla *terra* (al terreno) e al *mondo*. Al termine di questa fase di *concepimento*, ricca più di concetti che di misure deve poter essere enunciata *l'idea architettonica* che trattiene l'insieme in un tutto e si dovrebbe per lo meno ottenere un primo *telos*, un primo intreccio di ordini.

Al solo scopo di fornire una traccia metodologica di progetto, forse meno concentrata sulla lettura delle opere di Mies, in grado però di interloquire con molte altre architetture, provo ad enumerare la natura progettuale degli ordini che l'architettura può produrre e coordinare.

- L'ordine *stratilogico* (evoluzione della *Firmitas*), geografico, geologico e storico, morfologico come espressione di una solidità di base, che si estrae dalla terra, de-scrivendosi in rapporto alla natura, "scrivendo la terra" e leggendo di questa anzitutto la proiezione archeologica sul presente.
- L'ordine *proiettivo*, astratto, geo-metrico-paesistico, ossia spazializzante (la *Venustas* di Vitruvio nel suo insieme categoriale), basato sulle direzioni dei tracciati che creano continuità latenti e virtuali per prendere le prime misure tra la terra e il mondo, da cui nascono per grandi linee i primi rapporti tra il tutto e le parti.
- L'ordine *tematico* (evoluzione della *Utilitas*), topografico, toponomastico, di genere narrativo, composto da parole e da enunciati sul valore da attribuire alle istituzioni umane, che riempiono di contenuti le parti rigenerandosi dalle attività e relazionandosi ai desideri e agli usi; è qui che il progetto si colloca nel mondo avvicinandolo a se stesso, prendendo posizione tra gli estremi di una quadruplicità tematica (le infrastrutture, le case, le città e le metropoli) in relazione ad attribuzioni di valore a ciò che esiste e che funziona in determinati modi.

Questo intreccio di ordini definisce una "mente", che noi mettiamo nelle cose e che talvolta ricaviamo dall'osservazione della natura. Si tratta di una rassicurante *concezione antipatrica del progetto* entro un'idea che tiene insieme il tut-

to, identificandolo con la condizione mentale in cui si pongono sia le condizioni collaterali, sia le condizioni stesse di esistenza dell'architettura, nella scelta dei riferimenti, entro il cui spazio, vale la pena pensare la *strutturalità relazionale* legante il *dove* e il *che cosa* la costruzione desidera essere.

In quest'intreccio se ne inserisce un altro, che Vitruvio chiama *dispositio*, di natura strettamente formale, riguardante il *com'esser fatto* dell'edificio a partire dalle sue parti, in cui si pongono anzitutto le condizioni dell'esperienza.

La sede più appropriata per comprendere gli ordini di questa fase di lavoro è il laboratorio. Continua un lavoro analitico, già iniziato, in modo da approssimarsi con sempre maggiore chiarezza ad una *identità costitutiva e a una misura della parti*, delle funzioni e degli elementi costruttivi, anticipando il disegno dei luoghi interni. In questa fase si ottiene un secondo intreccio di ordini:

- d) l'ordine *strutturale* (evoluzione dell'*Ordinatio*), relazionale, co-ordinativo, tipo-logico, procedurale, in cui tutta l'opera "traspare" nella sua strutturalità fissa, procedurale e conoscitiva, come costruzione di conoscenze collegate e divise secondo un ben determinato *principio di costruzione e riduzione* dei punti di vista strutturanti (corrispondente a un concetto tipologico); questo principio (che è anche procedurale) dirige il processo di scomposizione e ricomposizione in parti dell'oggetto della elaborazione per comprenderne le com-possibilità in un campo di variabilità tipologica; ciò significa definire gli aspetti formali come variabili alternative delle *funzioni*, intese come *ordini di processi*, rispetto alle invarianti formali di *strutture*, intese come *ordini di parti*; il risultato sarà una chiara espressione della forma intesa come limite tra lo spazio e i luoghi;
- e) l'ordine *costitutivo* (evoluzione della *Dispositio*, con *cogitatio e inventio*), identificativo, significativo e rappresentativo, conclude e fissa con chiarezza il gioco delle sostituzioni che avviene nella rappresentazione degli ordini, in pianta e in elevazione, secondo priorità, ruoli e valori; dunque per un verso si compiono i processi id-entificativi delle parti dell'opera in forme riconoscibili e definitive, e per un altro aspetto si riaprono in esse i campi di variabilità narrativa e costruttiva degli *interni* e degli *elementi costruttivi*; questo nuovo principio (che è anche procedurale) dirige il processo di scomposizione e ricomposizione delle singole parti in elementi per comprenderne le com-possibilità in un campo di variabilità narrativa (per gli interni) e tecnologica (per gli elementi); ciò significa, anche qui, definire funzioni (*ordini di processi*) e strutture (*ordini di elementi*).

La terza ed ultima fase, compie e completa, tutti i processi costruttivi e narrativi rimasti ancora aperti, perciò si chiudono tutti i campi di variabilità degli elementi della costruzione, e delle scene interne, limitatamente agli aspetti di luce, materiale di rivestimento e colore; si chiudono, cioè, su scelte tecnologiche, che furono già ipotizzate e vagliate in vari momenti, e che ora si precisano esattamente e si controllano compiutamente nella composizione

In questa fase si ottiene un terzo intreccio di ordini:

- f) l'ordine *tecnologico-costruttivo* (evoluzione della *Distributio*), collaborativo, stratilogico, componente, meccanico, dispositivo, stabilisce le priorità in un sistema ecologico e bioclimatico, definente *ordini di processi dinamici*, rispetto alle invarianti formali delle singole parti, intese come *ordini di elementi*; esso è concepito come una composizione di tecniche secondo una strategia appropriata; che orienta il processo di scomposizione e ricomposizione delle singole parti "piene" in elementi funzionanti, supponendo un campo di variabilità tecnologica; ciò implica una distinzione tra elementi nascosti ed elementi di rivestimento;
- g) l'ordine *estetico-decorativo* (evoluzione del *Decor*), iconologico, rimarcante, chiarificante, rivestente, integrativo, stabilisce i caratteri prevalenti che collegano e dividono i luoghi e gli oggetti fissi delle istituzioni umane, seguendo principi estetici che scompongono l'architettura interna e la ricompongono, secondo elementi che chiariscono e descrivono le superfici: delimitano, allineano, incorniciano, legano, segnano, focalizzano, dilatano, ritmano, rivestono, intrecciano, illuminano, tra-spaiono ecc.; ciò implica una distinzione delle scene narrative e degli elementi di decoro o di ornamento.