

Alessandro Pizzolato

TRA ARTIFICIO E NATURA.

Esperienza dell'architettura domestica di Mies van der Rohe in relazione al paesaggio.

INTRODUZIONE

Ad esclusione del saggio di Tegethoff, che risale ormai ad un quarto di secolo fa, non sono stati molti gli scritti critici incentrati sulla ricerca miesiana del rapporto tra edificio domestico e natura, ricerca che negli anni Trenta produce i risultati migliori per complessità e qualità.

Benché non possa venir annoverato tra gli edifici appartenenti a questa tipologia, il padiglione di Barcellona inaugura un sistema compositivo e alcuni elementi stilistici destinati ad essere coerentemente ripresi negli edifici abitativi. Casa Tugendhat (1930) ne è il primo esempio.

Il tema dell'abitazione unifamiliare aveva impegnato Mies già negli anni precedenti –basti ricordare la casa di mattoni del '26, o casa Wolff del '27-; ma è con la casa di Brno che egli avvia lo sviluppo di un nuovo sistema sintattico-compositivo estremamente raffinato, basato sulla combinazione di tre elementi principali: sequenza regolare di colonne cruciformi o circolari, attenta combinazione di pareti libere, involucro esterno formato da superfici in muratura oppure interamente vetrate; a coordinare questi elementi, una copertura piana.



Se il principio di articolazione delle componenti contempla un numero di combinazioni ristretto, si ha di contro una grande varietà, indotta dalle caratteristiche di volta in volta differenti del sito. L'analisi delle opere mostrerà come l'elemento naturale, il paesaggio, intervenga attivamente, e sempre con un ruolo primario, nella definizione complessiva dell'edificio: alla rigidità della geometria si contrappone la variabilità degli elementi della natura.

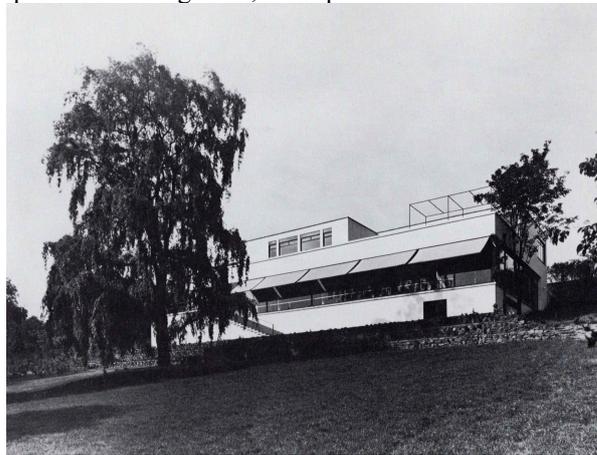
TUGENDHAT, 1930

Casa Tugendhat dà avvio alla tendenza dell'abitazione miesiana "ad essere concepita come panoramica aperta sul paesaggio". In essa i principi compositivi a cui si è accennato appaiono chiaramente distinguibili.

L'edificio è disposto su due livelli, adagiato su un terreno in pendenza, in modo tale che il livello superiore sia direttamente in contatto con la strada d'accesso, da cui iniziano i 'percorsi', intesi come principi di 'narrazione' architettonica, e decisivi per comprendere la qualità spaziale della costruzione. Ciò che preme a Mies è il collegamento tra gli spazi attraverso uno svolgimento continuo che procede dall'alto al basso ed in cui il punto cardine è la scala. Il percorso approda alla zona giorno, dove Mies sviluppa pienamente la sua idea di 'plan libre', associata a quella di 'luogo architettonico'.

Ogni parte della casa è accuratamente studiata in modo che le sue componenti materiali risultino di volta in volta, di zona in zona, trattate diversamente, secondo esigenze non solo strettamente funzionali, ma più generalmente concettuali. Ma è lo spazio esterno, che penetra nell'abitazione tramite la grande parete vetrata, a riassumere coralmente la frammentazione dei singoli luoghi; d'altronde, soltanto attraverso questo filtro la natura si può trasformare diventando essa stessa spazio costruito.

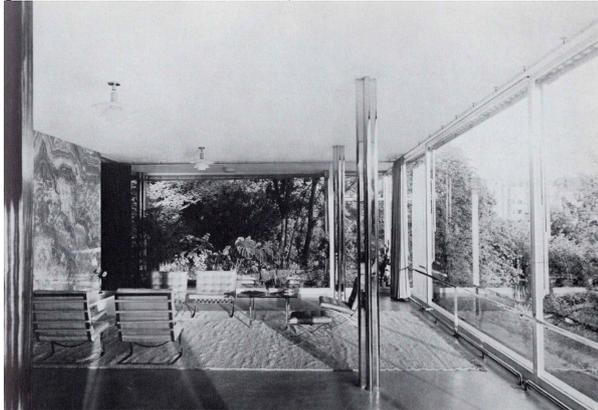
A fondamento di tutto rimangono comunque la struttura e le componenti in cui si articola. In proposito, Mies asserisce, durante una conferenza tenuta a Chicago nel 1953: "Il tentativo di attuare un rinnovamento dell'architettura partendo dalla forma è fallito...Un edificio può diventare grande quando è sostenuto dalla struttura". Per l'architetto tedesco, forma e struttura sono inseparabili: "Un edificio, quando diventa grande, è sempre sostenuto dalla



struttura, e la struttura è quasi sempre l'elemento configurante la sua forma spaziale, qui come là, la struttura è portatrice di significato, portatrice persino dei più importanti contenuti spirituali...costruzione e significato sono tutt'uno" Parlando proprio della casa Tugendhat, Mies dichiarò in un'intervista: "Il piano libero e una struttura regolare non possono andare separati. La struttura regolare è la base del piano libero. La struttura è la spina dorsale che rende possibile il piano libero. Senza questo scheletro il piano libero non sarebbe libero, ma caotico". I luoghi della casa, infatti, se al piano superiore hanno impostazione tradizionale, sono cioè delimitati da scatole murarie, nello spazio del soggiorno risultano contraddistinti dalla relazione tra piani liberi e ingombri mobili. Analogamente al padiglione di Barcellona, nella casa di Brno i piani

liberi acquistano forma in ragione della loro collocazione nello spazio e della natura dei loro materiali.

Si può dunque concordare con quanto afferma Ignasi Sola de Morales sull'“autoreferenzialità” dell'opera dell'architetto: “L'opera di Mies evoca nient'altro che se stessa e fa della sua presenza l'atto primordiale della propria significazione...L'architettura non adegua le forme dei suoi materiali a convenzioni che bisogna imitare o riprodurre. La nostra relazione con l'architettura è ‘im-mediata’” (*Mies van der Rohe e il grado zero*, in *Lotus*, n. 70).



Dunque una schematizzazione delle opere miesiane attraverso una matrice tipologica risulta difficile.

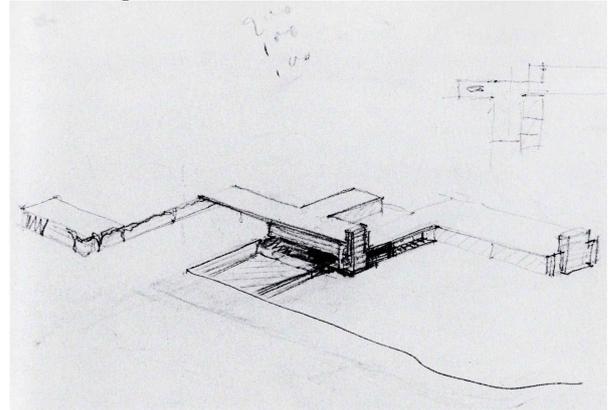
Ad impegnare Mies nella definizione del ‘luogo’ della casa non è peraltro soltanto il particolare trattamento dei materiali, ma anche, come già si è visto, la relazione tra interno ed esterno. La facciata di casa Tugendhat si conforma alle condizioni imposte dall'articolazione degli spazi interni e alle relazioni che essi stabiliscono con l'ambiente circostante. L'ingresso, che deve attrarre su di sé l'utente, è disegnato dall'esterno, mentre la grande vetrata del soggiorno, che funge da inquadramento prospettico del paesaggio, non si cura della propria natura figurale. La relazione tra le due zone della casa è mediata da elementi di transizione, come scale esterne, terrazze, la serra, che in questo edificio hanno ancora una definizione debole, ma acquisteranno forza maggiore nei progetti degli anni successivi.

CASA GERICKE, 1932

Pur riprendendo lo schema dispositivo della precedente costruzione, il progetto -presentato ad un concorso su invito, ma non successivamente realizzato- di casa Gericke contiene alcune innovazioni sostanziali.

Il sito suggerisce anche qui la distribuzione dell'edificio su due livelli, con l'ingresso nella parte superiore e la scala che funge da guida nel seguire l'articolazione degli spazi. L'impianto, influenzato dal Golf Club di Krefeld, mostra uno schema a croce. La collocazione dell'edificio, diversa rispetto a quella richiesta dal bando di concorso, persegue una migliore prospettiva sul lago Wannsee, resa possibile dalle caratteristiche del soggiorno, che ancora una volta diviene la zona principale dell'abitazione. Ampio, proteso verso il lago, delimitato da pareti interamente

vetrate che eliminano quasi la separazione dall'esterno, esso sembra espandersi, come in una sorta di appendice, in una corte interna pavimentata allo stesso modo, che Mies denomina appropriatamente ‘Wohnzimmergarten’. Attorno ad essa gravitano anche la camera da letto matrimoniale e la terrazza posta al livello superiore, mentre un muro di sostruzione, ricavato sul terzo lato, diviene uno schermo destinato a salvaguardare la privacy degli abitanti. All'interno del soggiorno, la definizione dei luoghi è ottenuta, anziché tramite pareti libere, grazie alla grande superficie in blocchi di pietra che racchiude il camino. Le aree di



mediazione tra interno ed esterno diventano dunque parti organiche del complesso compositivo dell'edificio, e la sua struttura assume un ruolo decisivo.

La relazione che essa stabilisce col paesaggio non lo offre agli utenti come un tutto indifferenziato, bensì come una sequenza di segmenti calcolata secondo una rigorosa dinamica di narrazione architettonica. La natura è percepita attraverso la struttura, e risulta quindi soggetta ai suoi criteri ordinatori. Chi abita nella casa non è posto a confronto con il paesaggio come tale, ma soltanto con la “rappresentazione del paesaggio” pre-determinata dall'architetto.

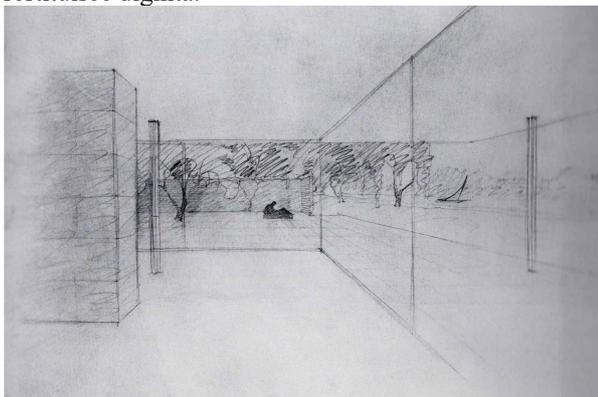
Lo scopo a cui Mies tende consiste nella definizione dei luoghi della casa e della loro identità., sulla quale si fonda la possibilità di ‘abitare’ l'edificio. Nel progetto per casa Gericke l'autore sintetizza il suo percorso precedente, e al tempo spesso compie una svolta che culminerà, di lì a pochi anni, nella ricerca sul tema della casa a corte.

LE CASE A CORTE: CASA HUBBE, 1934

Qui le condizioni del lotto suggeriscono la chiusura della casa per mezzo di un muro che si interrompe solamente per permettere la vista dell'Elba. Mies descrive in una lettera le difficoltà del progetto: “E' un luogo di una bellezza non comune. Solo la posizione del sole presenta difficoltà. La vista, piacevole ad est, a sud è completamente priva di fascino, rappresenta addirittura un disturbo. E' necessario attenuare questo difetto con il distendersi della struttura. Perciò ho spinto il soggiorno verso il giardino di una corte circondata dal muro, tanto da ostruire questa vista, preservando insieme l'insolazione della casa. Dall'altro

lato, la casa è completamente aperta, e, seguendo la corrente, scorre liberamente sul giardino”.

L’edificio è determinato dalle caratteristiche del sito, ma al tempo stesso le trascende con la forza della propria struttura, la quale, oltre a soddisfare esigenze pratiche, stabilizza l’identità del luogo. Il muro che circonda la costruzione e racchiude lo spazio a corte assume il ruolo di referente identitario dell’abitazione stessa. Il luogo diviene riconoscibile solo attraverso la sovrapposizione dell’edificio, che lo delimita e gli restituisce dignità.



Il tetto e la pavimentazione assumono importanza maggiore rispetto ai progetti precedenti. Gli ambienti della casa si affacciano sulla corte, in alcuni punti con pareti vetrate che permettono la massima trasparenza, in altri con una possibilità di visione solo parziale. Il muro della corte, interrompendosi in corrispondenza del fiume, concentra su questa apertura le forze dinamiche di tutti gli spazi, ottenendo un effetto di asse prospettico.

Ancora una volta, il paesaggio è considerato parte integrante della composizione architettonica, sempre tuttavia attraverso la mediazione della struttura. La natura, così intesa, non è più un “oggetto altro”, ma diviene un elemento di “rappresentazione”: un “segno”, un “testo”, che al pari degli altri elementi contribuisce alla definizione dell’edificio.

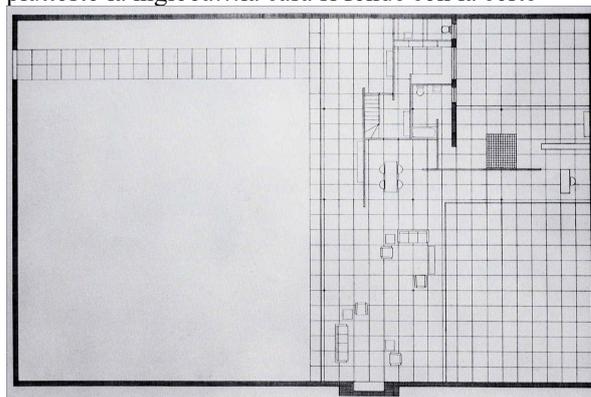
LA CASA A TRE CORTI

In questo progetto il modo d’intendere la natura e di utilizzare il paesaggio raggiunge un nuovo grado di raffinatezza. Scrive Peter Eisenmann: “Le case a corte di Mies simulano la natura attraverso una virtuale chiusura di essa...Il vetro che separa l’uomo dalla natura è ora il vetro che separa l’uomo dalla simulazione della natura; l’innaturale natura è strutturata dietro il vetro” (in: W. Tegethoff, *Die Villen und Landhausprojekte von Mies van der Rohe*, Essen, 1981). L’architetto americano sottolinea tuttavia l’irrisolta duplicità tra natura come simulazione di se stessa e natura come testo.

La tipologia ‘a corte’ offre secondo Mies parecchi vantaggi. La grande libertà di sviluppo nell’articolazione degli spazi permette di orientare le stanze in base al criterio dell’insolazione, e inoltre -si tratta dell’aspetto più importante- rende possibile un incremento additivo delle cellule abitative, poiché i

muri di confine possono di volta in volta venir uniti senza alcuna diminuzione della privacy.

Questo sviluppo additivo a partire da una cellula base rinvia all’idea della città antica, tuttavia non senza differenze significative. Carlos Marti Aris osserva: “Mentre nella casa greco-romana lo schema tipologico ruota intorno al nucleo centrale della corte, definendone l’ambiente principale, nella casa miesiana il cortile è concepito come una grande riproduzione ideale della natura. La corte non struttura la casa, ma piuttosto la ingloba...la casa si fonde con la corte



attraverso una sottile membrana di vetro la cui unica funzione è proteggerla dalle intemperie” (in: *Le variazioni dell’identità. Il tipo in architettura*, Milano, 1990).

Le zone di mediazione, inizialmente passaggi tra interno ed esterno e forme utili alla dinamica dello spazio, divengono via via sempre più importanti, al punto che nella casa a tre corti la zona di mediazione si trasforma in ambiente primario, identificando l’essenza stessa della casa, quella di uno spazio di qualità astratta, che è metafora dello spazio naturale.

CASA RESOR, 1938

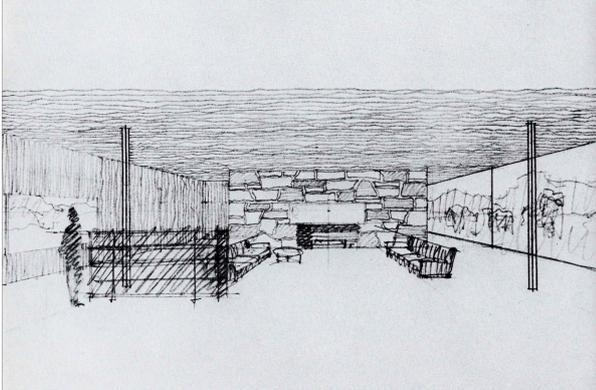
In questo progetto di fine anni Trenta, Mies ritorna a pensare l’edificio aperto sul paesaggio. Date le singolari caratteristiche del terreno, esso risulta proiettato, come una sorta di ponte, sul fiume Snake.

Mentre gli altri ambienti sono relegati nelle zone secondarie, tutta la parte sospesa sull’acqua è costituita dal soggiorno. Le sue pareti, completamente vetrate, inquadrano il paesaggio delle Montagne Rocciose; appena arretrata rispetto alle pareti si trova la sequenza ritmata delle colonne cruciformi, e lo spazio interno è animato da un grande muro di pietra, in cui è ricavato il camino.

La novità fondamentale consiste nell’inserimento di pannelli pittorici disposti parallelamente alle vetrate, così da ottenere una singolare combinazione tra visuale naturale ed artificiale.

Già Tegethoff rileva in questa operazione un artificio che snatura la tridimensionalità dell’immagine prospettica. Altri critici parlano di eliminazione dell’osservatore, il cui ruolo verrebbe ridotto alla mera fruizione del piacere ‘estetico’ suscitato dalla pittura, e che soccomberebbe al senso d’irrealtà derivante dalla collocazione dei pannelli. Noi non siamo dello stesso parere, poiché l’immissione dei pannelli, sebbene

riduca l'effetto tridimensionale della struttura, rimane coerente con l'intento di trasformare lo spazio architettonico in una dimensione 'altra', in cui l'architettura è sempre il principio informatore, e attraverso i suoi strumenti dirige l'utente nello spazio.



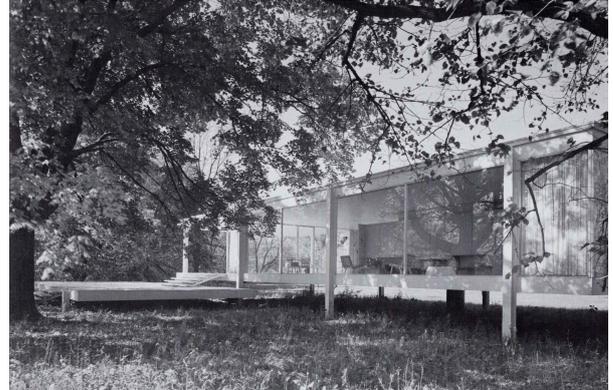
CASA FARNSWORTH, 1950-51

L'intenzione di considerare la natura come elemento attivo nella progettazione di un'abitazione viene continuamente ribadita da Mies. Essa infonde significato all'ordine prodotto dalla qualità della struttura, dalla scelta dei materiali. La natura è posta a confronto con l'opera dell'uomo: mentre l'una ha già in sé il proprio principio d'ordine, l'altra tende a raggiungerlo, e i due ordini devono armonizzare tra loro sino a costituire un tutto. A questo proposito sono chiarificatori alcuni passaggi della conferenza di Chicago del 1953: "Dove una struttura incontra un vero contenuto, là nascono opere vere; opere vere e conformi alla loro natura. E queste sono necessarie. Sono necessarie come elementi in sé di un vero ordine...Ordine è l'atto di dare senso...Se noi attribuiamo ad ogni cosa ciò che ad essa si addice secondo la sua natura, le cose si disporrebbero, come da sole, nell'ordine a loro conforme, e soltanto allora esse diverrebbero in tutto e per tutto ciò che sono".

L'obiettivo di Mies non poteva essere raggiunto che con la totale apertura della struttura. In casa Farnsworth, le parti strutturali vengono sospinte all'esterno, e consistono in due solai sospesi su pilastri a 'T'. I pannelli di vetro corrono lungo tutto il perimetro. Il muro sparisce e l'edificio risulta completamente aperto sui quattro lati, immerso nel paesaggio. I solai sembrano oscillare al di sopra del terreno; la definizione dell'involucro dell'edificio appare affidata esclusivamente ai pilastri, di poco arretrati rispetto alla cornice dei solai. Rispetto ai precedenti progetti, qui le zone di mediazione vengono quasi completamente annullate a favore del rapporto diretto tra interno ed esterno.

L'obiettivo estremo di Mies, la completa liberazione della struttura, corre il rischio di trasformarsi in un'operazione prettamente intellettuale, venendo meno all'esigenza che la struttura architettonica sia il corrispettivo della natura. L'intento di una completa unione tra uomo e natura e tra struttura e natura non può essere conseguito senza che lo spazio perda la propria identità.

Con casa Farnsworth, Mies si spinge sino al limite oltre il quale l'architettura si trasforma in qualche cosa di puramente teorico, astratto; comunque sia, questo progetto chiude un ciclo di ricerca trentennale da parte di un autore radicalmente innovativo.



Settembre 1996

Alessandro Pizzolato