

PRINCIPI DELLA DIDATTICA DI MIES NEI PROGETTI DI BRENNER, JANSONE E LIPPERT PER UN MUSEO D'ARTE

When Mies began teaching at the Armour Institute, he defined a programme that would make technical and industrial developments in the United States problematic and theoretical. Some of the exercises concerned the relationship between painting, sculpture and architecture, and were transformed into museum projects. In the paper, the projects for exhibition spaces drawn up by Brenner, Jansone and Lippert for the Master of Science in Architecture are analysed from archive documents. The spatial, structural and material characteristics of these projects are reconstructed, as are their relationships to the programmes of the Department of Architecture, the design processes suggested by Mies, Le Corbusier's projects for museums, and the Museum for a Small City designed by Mies together with Danforth. The theses of Brenner, Jansone and Lippert, united by the choice of a museum system that transfigured Le Corbusier's model in the light of Mies's vision, appear to be decisive documents not only for understanding the Department of Architecture's didactic orientations, but also for accessing Mies's unspeakable art of tracing and arranging lines and planes in space.

L'arte è stata una componente decisiva nella didattica prevista con l'organigramma del Department of Architecture dell'Armour Institute di Chicago, così come riorganizzato da Mies van der Rohe dal 1938 e da lui diretto sino al 1958¹. Non solo i corsi frequentati dagli studenti contemplavano sia lo studio – sotto la direzione dello stesso Mies (fig. 1) – dei rapporti tra pittura e scultura nell'interrogare lo “space as an architectural problem”², sia le esercitazioni artistiche, fatte sotto la guida di Walter Peterhans, al fine di affinare il controllo delle linee che sarebbero state tradotte in pilastri, colonne, travi e infissi di vetrate e di pannelli in marmo o granito. Lo stesso spazio per esporre le opere d'arte era diventato un tema ricorrente nella redazione delle tesi, della durata di due anni, per conseguire il titolo di “Master of Science in Architecture”, a partire dal progetto di George E. Danforth (1916-2007), elaborato tra il 1940 e il 1942, e ripreso da Mies nel *Museum for a Small City* pubblicato nel 1943³.

Nella scelta del tipo di struttura per il museo, gli studenti di Mies si trovano di fronte a due sole soluzioni che condizionano la configurazione e l'organizzazione degli spazi: uno scheletro di colonne e travi orditi secondo una griglia a maglia quadrata, come nella soluzione del *Museum for a Small City*; e una struttura di sole colonne perimetrali che sostengono un'unica copertura, nelle due varianti del solaio a traliccio poggiato su

colonne o dei portali cui ancorare il solaio (sono le soluzioni di altri progetti e opere di Mies, dalla casa 50x50 piedi alla Crown Hall)⁴.

Nei progetti per il museo gli studenti scelgono tra le due alternative spesso orientati dall'intenzione di accentuare o il programma espositivo o il sistema di struttura. Proprio dalle considerazioni scritte nelle relazioni delle loro tesi risulta che lo scheletro a maglie quadrate consentirebbe una maggiore articolazione degli spazi rispetto alla distribuzione delle colonne soltanto lungo il perimetro che invece comporterebbe una esaltazione del sistema di struttura. Nei progetti di tesi è quasi una consuetudine degli allievi di Mies limitare a due i piani per i musei d'arte o i centri artistici, con eventualmente anche un piano interrato, quindi secondo uno schema diverso dal prototipo del *Museum for a Small City* che discendeva dal Padiglione di Barcellona a un solo piano. Per il genere di organizzazione espositiva su due livelli principali, gli studenti optano per lo scheletro a maglie quadrate e si orientano verso un pianterreno ampiamente vetrato e un primo piano in forma di prisma dalla geometria miesiana.

Nelle tesi discusse durante l'insegnamento di Mies, il museo a due piani con scheletro a maglie quadrate, con il pianterreno vetrato e il primo piano incluso in un prisma essenziale, è il tema proposto da Daniel Brenner (1917-1977) nel 1949, da Vera E. Jansone (1915-2004) nel 1952

e da Jan Lippert (1931) nel 1956. Il museo, così come declinato in quelle tesi secondo i principi tecnici ed estetici di Mies, rivela nei vari casi a partire da quello di Brenner, l'inattesa origine in uno dei progetti sperimentali tra i più celebri della metà del XX secolo: il *Musée des Artistes Vivants ou Musée d'Art Contemporaine* di Le Corbusier del 1931, poi da lui stesso rielaborato nel progetto per il *Centre d'Esthétique Contemporaine* all'Exposition Internationale des Arts et des Techniques Appliqués à la Vie Moderne del 1937 e quindi diventato noto come *Musée à Croissance Illimitée* o *Musée à Croissance Indéfinie*. Le Corbusier aveva divulgato il suo museo nell'*Œuvre Complète* e nel *Modulor*⁵, che sono anche i libri consultati da Brenner e da Jansone durante l'elaborazione dei progetti di tesi. È da queste due tesi che Lippert deriva il proprio modello di museo. Il *Musée à Croissance Illimitée* era stato preso in considerazione anche da Danforth tra le opere che avrebbe dovuto discutere nel testo della tesi, da lui mai terminata e discussa⁶. In nessuna delle relazioni scritte per la tesi da Brenner, Jansone e Lippert vengono riprese e approfondite le puntuali considerazioni sui modi e le ragioni di esporre le opere d'arte, dalle sculture nel giardino ai quadri nello spazio definito da setti murari, discusse da Mies con Danforth a proposito del *Museum for a Small City*. Forse anche per questa ragione, in quelle tre tesi mancano gli studi affidati allo strumento grafico del



pagina 87

Fig. 1 Ludwig Mies van der Rohe con alcuni studenti, tra i quali A. James Speyer (a sinistra) e George E. Danforth (a destra), 1939 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Fig. 2 D. Brenner, Allestimento della mostra "Henry Moore", Chicago, Art Institute, 17 aprile-10 maggio 1947 (Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive; © Art Institute, Chicago).



* Le ricerche condotte per la stesura dell'articolo si inseriscono nel quadro delle attività dell'Observatoire de la condition suburbaine (OCS) dell'École d'Architecture, de la Ville et des Territoires, Paris-Est.

¹ Dall'anno accademico 1949-50 in poi l' Armour diventa l'Illinois Institute of Technology, IIT.

² A. SWENSON, P.C. CHANG, *Architectural Education at IIT 1938-1978*, Chicago 1980, p. 120. Sulla didattica di Mies presso l'IIT cfr. anche *Mies van der Rohe: Architect as Educator*, exhibition catalogue (Illinois Institute of Technology, Chicago, 6 June-12 July 1986), edited by R. Achilles, K. Harrington, C. Myhrum, Chicago 1986; C.D. MACATEE, *Mies van der Rohe and Architectural Education. The Curriculum at the Illinois Institute of Technology. Students Projects and Built Work*, PhD Dissertation, Queen's University, Kingston, 1996; *Mies in America*, exhibition catalogue (New York, Whitney Museum of American Art, 21 June-23 September 2001; Montreal, Canadian Centre for Architecture, 17 October 2001-20 January 2002, Chicago, Museum of Contemporary Art, 16 February-26 May 2002), edited by P. Lambert, W. Oechslin, Montreal, New York 2001; K. JONES, *Research in Architectural Education: Theory and Practice of Visual Training*, "Enquiry. The ARCC Journal for Architectural Research", XIII, 2016, 1, pp. 7-16; K. JONES, Z. GARCIA-REQUEJO, *Bauhäusler and the Second Chicago School of Architecture: Enduring Student Exercises*, "The Plan Journal", VI, 2021, 1, pp. 219-241. Sul ruolo del museo nella didattica di Mies van der Rohe: L. LIZONDO SEVILLA, J. SANTATECLA FAYOS, Z. GARCIA-REQUEJO, *The Museum in the Educational Architecture of Mies van der Rohe: The Festival of Art*, "BAC Boletín Académico. Revista de investigación y arquitectura contemporánea", 9, 2019, pp. 69-92. Sul ruolo della scultura nell'opera di Mies: M. POGACNIK, *The art of the noblest ornaments. The statue and the column in the architecture of Mies van der Rohe*, "Architectura. Zeitschrift für Geschichte der Baukunst", 40, 2010, 1, pp. 21-54.

³ L. MIES VAN DER ROHE, *Museum for a Small City*, "The Architectural Forum", LXXVIII, 5, 1943, pp. 84-85. Cfr. anche il materiale conservato presso gli archivi di Montréal, Canadian Centre for Architecture (d'ora in avanti CCA), C1007. S1.1943.PR01; G. DANFORTH, *Oral history of George Danforth*, intervista di P. Saliga dell'agosto 1986, redatta per conto del Chicago Architects Oral History Project, Ernest R. Graham Study Center for Architectural Drawings, Department of Architecture, The Art Institute of Chicago, 1993 (edizione rivista nel 2003), <https://artic.contentdm.oclc.org/digital/collection/caohp/id/2697/> (consultato il 4 giugno 2023); C. MACATEE, *Le «musée pour une petite ville» de Mies van der Rohe: avant-texte ou avant-textes?*, "Genesis (Manuscripts-Recherche-Invention)", 14, 2000, pp. 219-248; B. COLOMINA, *The Endless Museum: Le Corbusier and Mies van der Rohe*, "Log. Observations on Architecture and the Contemporary City", 15, 2009, pp. 55-68.

⁴ David Nelson Haid applica per la prima volta la soluzione dei portali al caso del museo, nella sua tesi del 1953, *An Arts Center*; Peter Carter quella delle colonne posizionate lungo il perimetro della pianta, nella tesi del 1958, *An Art Museum*. D.N. HAID, *An Arts Center*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1953 (relatore Mies van der Rohe), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TH149; P. CARTER, *An Art Museum*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1958 (relatore Mies van der Rohe), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TC324. Entrambe le tesi di Carter e Haid sono state approvate da Hilberseimer.

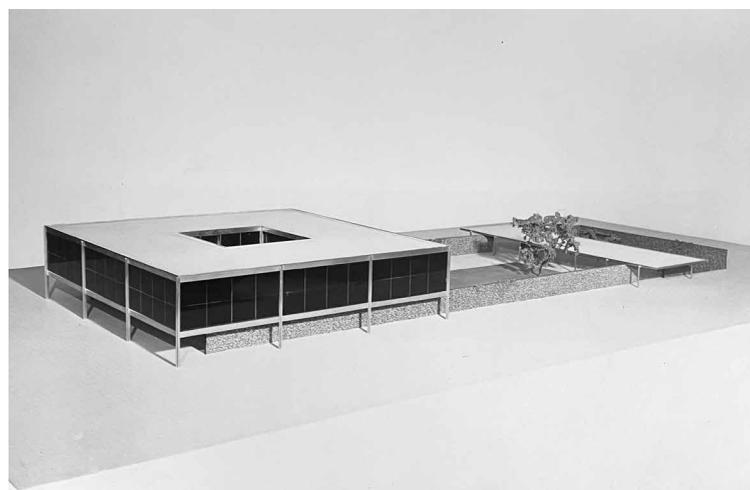
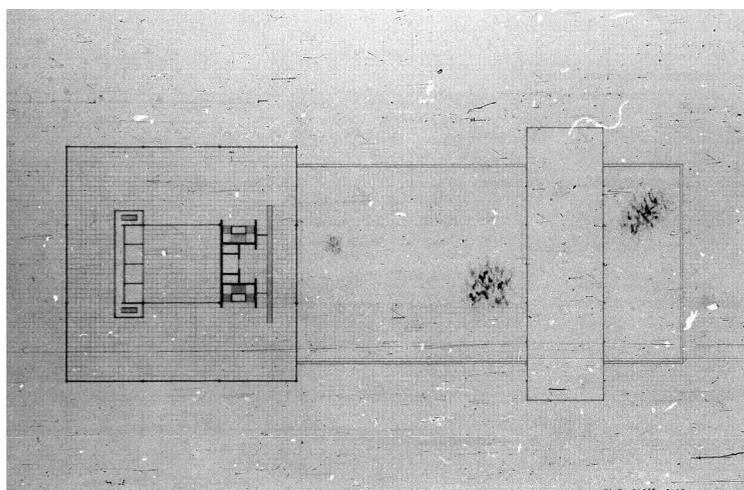
collage che invece era servito a Mies e Danforth per verificare i rapporti tra opere d'arte e spazio espositivo. Soltanto nel caso della tesi di Brenner si possono trovare considerazioni più generali sullo spazio del museo d'arte e anche indicazioni per una ipotesi di organizzazione espositiva che sembrerebbero tener conto di studi e verifiche spaziali eseguiti mediante i collage.

An Art Museum: la tesi di Brenner

Dopo aver ottenuto, nel 1939, il Bachelor of Architecture alla Columbia University, dopo uno stage alla Julliard School of Music sotto la direzione di Fredrick Kiesler e dopo altre esperienze – dal 1943 al 1946 è nell'esercito americano –, nel 1947 Brenner riprende gli studi all' Armour Institute sotto la guida di Mies e nel 1949 presenta la tesi per il titolo di Master of Science in Architecture⁷. Il progetto della sua tesi, intitolata *An Art Museum*, è il punto d'inizio della riconsiderazione critica del *Musée à Croissance Illimitée* condotta alla luce di alcune qualità definite nel *Museum for a Small City*. La scelta del soggetto di tesi va riferita all'attività di Brenner svolta presso l'Art Institute di Chicago e il Museum of Modern Art di New York, che nel 1947 ospita la mostra di opere di Mies. Nello stesso anno Brenner cura la mostra dedicata a Henry Moore, tenutasi all'Art Institute dal 17 aprile al 18 maggio, e per la quale progetta piedistalli, vetrine e pannelli di legno dai lineamenti miesiani, al fi-

ne di ricostituire nelle sale un'aura di domesticità (fig. 2). "[...] an exceptionally fine job of utilizing that space" è il giudizio di Philip Johnson⁸. È di Brenner anche il collage per una delle varianti di Concert Hall eseguito nel 1946 sotto la guida di Mies a partire dalla fotografia della colossale fabbrica di Albert Kahn e con la scultura di Aristide Maillol⁹.

L'*Art Museum* proposto da Brenner per la tesi è previsto per un parco a Madison, nel Wisconsin (figg. 3, 4). Il museo è recintato da un alto muro in granito che segue una pianta a U, possedendo un carattere simile ai muri di recinzione nei progetti di Mies per le case a patio degli anni Trenta e per il *Museum for a Small City*. A cavallo del muro dell'*Art Museum* stanno la struttura di metallo e vetro della principale sala espositiva e la pensilina di metallo che traversa il patio sporgendo oltre il muro in corrispondenza dei due varchi delle entrate. È probabile che Brenner abbia congegnato l'ingresso con la pensilina, che è nel più puro stile miesiano, a partire dal sistema di accesso ideato da Le Corbusier per il *Centre d'Esthétique Contemporaine*. Del resto gli effetti spaziali ottenuti con la struttura della pensilina nel giardino servono a regolare la percezione della scala del museo secondo accorgimenti riconducibili a quelli scoperti da Le Corbusier nelle moschee di Bursa o nelle case di Pompei, e poi da lui stesso tradotti negli effetti percettivi di sorpresa inscenati nei suoi progetti per il mu-



seo. “The smaller bay spacing at the shelter will help to emphasize the scale of the museum proper and give a subtle definition to the two garden areas”, fa notare Brenner a proposito della pensilina nel suo museo¹⁰.

Il pianterreno dell’*Art Museum* è riservato a esposizioni temporanee, mentre al primo piano si trova la collezione permanente con un mezzanino destinato a uffici e anche a eventuali piccole mostre. Il primo piano è congegnato come un percorso unico, da compiere attorno a una “corte”. È significativo di una riconsiderazione critica di modelli storici che nelle discussioni sui termini incluse nella tesi, Brenner chiama in causa, quale ‘guida’ del progetto, la ‘galleria’ per le opere d’arte nei palazzi signorili italiani¹¹.

La ‘galleria’ va vista quale alternativa a due celebri soluzioni espositive discusse nel testo della tesi. Dopo aver ricordato l’*Altes Museum*, da lui incluso nei musei tradizionali, Brenner esamina due modelli accomunati da una sorta di ‘galleria’ in forma di spirale: il Guggenheim Museum di Wright, che descrive ricorrendo ai termini significativi della “gallery” costituita di “diminishing spirals”¹²; e il *Musée des Artistes Vivants* di Le Corbusier, con anche la variante del *Centre d’Esthétique Contemporaine*, dove quella stessa spirale era stata “restricted to one plane”¹³. Le critiche espresse da Brenner alla spirale di Le Corbusier sono decisive per comprendere il sistema espositivo da lui proposto – scrive di “strang preoccupation with spirals” e di “excessively controlled circulation”¹⁴. Anche la configurazione chiusa del prisma di Le Corbusier viene criticata per l’“extreme use of skylighting”¹⁵. Sono i due limiti individuati nel modello di Le Corbusier che Brenner cerca di superare nel suo progetto attraverso il ricorso all’estetica miesiana: la spirale

diventa galleria attorno alla corte e l’involucro chiuso è sostituito da pannelli vetrati. Doveroso è quindi il suo omaggio incondizionato al progetto per il *Museum for a Small City*, assunto quale “strong incentive for the choice of these thesis”, attraverso cui è riuscito a proporre una sorta di ‘trasfigurazione estetica’ del museo di Le Corbusier¹⁶. Proprio nel progetto del *Centre d’Esthétique Contemporaine* va riconosciuto il modello di edificio articolato in un prisma su *pilotis* da cui Brenner è partito per delineare il proprio museo nelle vesti dell’architettura di Mies. Così scrive a proposito del *Museum for a Small City*:

His solution shows a masterful placement of free elements under a single roof plane resting on slender columns. There is a constant interplay of space achieved by the use of an interior court and an outside passage, partially lighted through an opening in the roof slab and connecting with a walled garden. Flexible screen walls define the exhibit areas and a balcony special displays creates a smaller scaled area below for the print department. The consummate achievement of Mies’s museum should be a stimulus, not a deterrent, to future efforts. Lesser men, freed from eclectic inhibitions can follow his principles and architecture will give promise of sheltering art buildings which will not be a travesty of their contents¹⁷.

Se Brenner ha criticato il modello di illuminazione del museo di Le Corbusier, di contro è consapevole che l’estetica di Mies dei pannelli vetrati estesi lungo il perimetro richieda degli accorgimenti per poter controllare l’illuminazione naturale delle opere d’arte. Quindi la diversa esposizione delle facciate al soleggiamento determina sia il funzionamento delle ali della ‘galleria’, sia i diversi trattamenti dei vetri. Per le facciate maggiormente esposte, sono previsti “opaque black glass”¹⁸, mentre le vetrate a nord “will

Fig. 3 D. Brenner, *Progetto di Art Museum*. “Main Floor Plan”, 1949 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Fig. 4 D. Brenner, *Progetto di Art Museum*. Fotografia del modello, 1949 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

⁵ *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète, 1929-1934*, edition W. Boesiger, Zürich 1935, pp. 72-73; *Le Corbusier et Pierre Jeanneret. Œuvre Complète, 1934-1938*, edition M. Bill, Zürich 1939, pp. 152-155; *LE CORBUSIER, Le Modulor. Essai sur une mesure harmonique à l’échelle humaine applicable universellement à l’architecture et à la mécanique*, Boulogne 1950.

⁶ DANFORTH, *Oral history of George Danforth...* cit., p. 39.
⁷ D. BRENNER, *An Arts Museum*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1949 (relatore Mies van der Rohe), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TB838. Cfr. anche i documenti conservati in Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive, *Daniel Brenner (1917-1977) Papers*, 1947-1986, 1985.3.

⁸ P.C. JOHNSON, lettera a Daniel Catton Rich, 8 May 1947, Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive, *Daniel Brenner (1917-1977) Papers*, 1947-1986, 2.106, s. II, Box. 2, 1985.3. Cfr. anche le fotografie conservate ivi, ‘Henry Moore’, *The Art Institute of Chicago, Chicago, Il (1947)*, 3.16, s. IV, Box. 2, 1985.3.

⁹ SWENSON, CHANG, *Architectural Education at IIT 1938-1978...* cit., p. 158.

¹⁰ BRENNER, *An Arts Museum...* cit., p. 18.

¹¹ Ivi, p. IV.

¹² Ivi, p. 7.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibidem*.

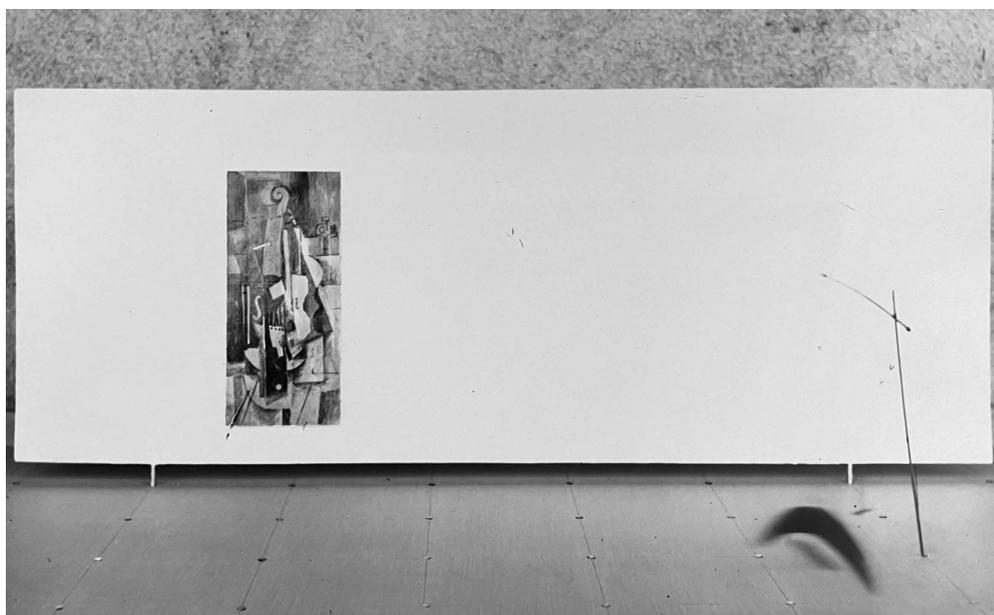
¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ *Ibidem*.

¹⁷ Ivi, pp. 7-8.

¹⁸ Ivi, p. 18.

Fig. 5 D. Brenner, Progetto di Art Museum. Fotografia del modello di dispositivi per l'allestimento delle opere d'arte, 1949 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).



transmit a gentle even light¹⁹. Le facciate sono a pannelli vetrati anche lungo la corte, tranne per il lato contro cui sono addossate le scale e i servizi, e dove un muro cieco è previsto da rivestire in lastre di marmo.

Il fatto che non vi siano indicazioni di un eventuale uso della corte per esporvi delle opere d'arte lascia supporre che Brenner abbia consegnato la pianta unicamente in funzione della 'galleria' e che il visitatore contempli, nella corte, il solo spazio cubico con un muro di lastre marmoree che riverbera un'aura miesiana. Del resto la sua descrizione sommaria dell'allestimento del museo lascia intravedere un percorso contemplativo di opere d'arte nella 'galleria' e di paesaggi: "Throughout the whole museum it will be possible to view the outdoors and one can turn from the interior court to a painting and the garden with equal ease"²⁰.

Proprio perché Brenner ha dissolto il muro cieco del museo di Le Corbusier, sostituendolo con le vetrate di Mies, la galleria del museo richiede l'invenzione di un dispositivo per le opere d'arte. "The walls of the building will not be used for display purposes", afferma²¹. Per l'esposizione dei quadri, la galleria viene attrezzata con pannelli sostenuti da piedi tubolari da infilare nei manicotti metallici inseriti nel pavimento secondo una griglia di 3x3 piedi. La soluzione, praticata da Auguste Perret nell'ala del Musée des Travaux Publics, era già stata in parte sperimentata dallo stesso Brenner quando all'Art Institute aveva dovuto perforare lo strato cementizio del pavimento per fissare i piedistalli e i pannelli del suo allestimento²². Per precisare l'organizzazio-

ne espositiva della galleria, Brenner appronta un modello di pannello con i piedi infilati nei manicotti del pavimento e su cui applica la riproduzione del quadro di Picasso *Violon au cafe (violon, verre, bouteille)*, del 1913 (fig. 5). Il modello di Brenner suggerisce anche il possibile uso del manicotto per esporre un nuovo genere di scultura formata da un'asta dotata di un braccio cui è appesa, mediante un filo, una lamina sottile a forma di luna. Quel modello di scultura di Brenner è un'opera cinetica calcata su quelle di Alexander Calder. La luce artificiale al neon appesa ai soffitti e l'aria condizionata completano le installazioni della galleria dell'*Art Museum*.

Una volta creato il sistema della 'galleria' attorno alla corte, Brenner sceglie le misure e la distribuzione dei componenti della struttura. La grande dimensione della maglia quadrata della griglia serve proprio per suddividere la pianta quadrata del prisma in nove quadrati minori, e per avere al centro quello riservato alla corte. Lo studio schematico per l'orditura delle travi del solaio, con le misure determinate dalla soluzione della corte, conferma che il sistema di struttura è previsto per evitare la presenza di colonne lungo lo spazio espositivo del primo piano, proprio per trasformarlo in 'galleria'. "The intervention of columns, beams and walls limits exhibition possibilities"²³, scrive Brenner. In questo senso, la sua griglia rivela di possedere la caratteristica di liberare lo spazio come i portali della Crown Hall. Anche per questa ragione, lungo le facciate del museo le colonne continue ai due piani sono in risalto come quelle della Crown Hall, pur non facendo parte di un portale.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ *Ibidem*.

²¹ *Ivi*, p. 17.

²² La notizia riferita da Brenner a generiche opere eseguite nell'Art Institute va messa in relazione alla mostra su Moore (*ivi*, p. 13).

²³ *Ivi*, pp. 12-13.

Le colonne della struttura dell'*Art Museum* hanno la sezione cruciforme; ma non si tratta della celebre colonna di Mies che viene rivista criticamente per via della complessità tecnica che aveva caratterizzato il montaggio di più profilati sia nel Padiglione di Barcellona che nelle altre repliche miesiane. Sin dal XIX secolo, la tecnica americana aveva cercato di ridurre al minimo i profilati da unire per creare quella che adesso Brenner definisce la sua "composite column"²⁴ da ottenere mediante un profilato a doppia T con, saldati al centro dell'anima, due T. Nella nota al testo della tesi, senza far alcun riferimento alla colonna cruciforme di Mies, Brenner ricorda una delle celebri colonne metalliche di Chicago, brevettata da Joseph McMasters Larimer nel 1891: "The Larimer column was composed of two I sections bent at ninety degrees and riveted together through a smaller I section"²⁵.

La finitura dell'acciaio dei componenti della struttura dell'*Art Museum* è prevista con un genere di lavorazione che protegge durevolmente il metallo e lo impreziosisce, trasformando la struttura miesiana in una espressione aulica e degna di celebrare il museo per via del colore: "metallized with bronze"²⁶. Per ottenere informazioni sui processi di metallizzazione, diffusisi in "railroad bridges" e "water towers", Brenner si rivolge al centro sperimentale dell'Armour Institute, l'Armour Research Foundation. Le descrizioni tecniche da lui fornite nel testo della tesi, dal modo di preparare il composto alle sue applicazioni ad aria compressa, vanno quindi considerate l'esito degli scambi con il personale dell'Armour Research Foundation: "The spray units are mobile and easily operated. Though the sprayed metal is frequently buffed to a high finish for industrial purposes, it has rich texture of its own which makes a good contrast with the other materials of the museum"²⁷.

Le linee della struttura metallica metallizzata in bronzo dell'*Art Museum* di Brenner anticipano

quanto Mies avrebbe cercato di realizzare, pochi anni dopo, con le aste metalliche del Seagram Building.

Grazie alle sue esperienze negli allestimenti artistici e a seguito degli esiti della tesi, Brenner entra a far parte degli insegnati del Department of Architecture.

The Art's Club di Jansone

Il progetto di tesi di Jansone, fatto sotto la direzione di Mies e Hilberseimer, è un centro per gli artisti, o *Arts' Club*, da edificare in un parco, e quindi segue un programma simile a quello caro a Le Corbusier²⁸. Tuttavia diversamente da Brenner, Jansone non conosce i modelli di Le Corbusier attraverso la sola consultazione dei libri.

Di origine lettone, dopo aver studiato architettura, ingegneria e storia dell'arte presso l'università di Riga, Jansone aveva frequentato l'École des Beaux-Arts a Parigi dal 1945 al 1949, per poi lavorare presso lo studio di Le Corbusier. Grazie al sostegno economico dell'*American Association of University Women*, nel 1950 aveva potuto recarsi a Chicago per redigere la tesi nella scuola di Mies.

Il progetto teorico di riunire assieme, in un *Arts' Club*, "architects, sculptors, painters, and musicians"²⁹, come dichiara Jansone, segue alla lettera il programma dell'*Association pour une Synthèse des Arts Plastiques* promosso nel 1949 da Le Corbusier assieme a André Bloc e Henri Matisse³⁰.

L'esaltazione del sistema di struttura, nell'accezione persino filosofica di Mies, diventa comunque il fondamento del pensiero di Jansone sintetizzato nella premessa della tesi. La sua scelta di "steel" e "glass" corrisponde alla volontà di celebrare "our industrial era"³¹. Proprio grazie a quei materiali *Arts' Club*, come del resto l'architettura di Mies, dichiara il suo essere un monumento da erigere a una civiltà che aveva preso le mosse dalla rivoluzione tecnica introdotta sin dai primi decenni del XIX secolo. Ma anziché attenersi

²⁴ Ivi, p. 19.

²⁵ *Ibidem* e nota 1.

²⁶ Ivi, p. 20.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ V. JANSONE, *An Arts' Club*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1952 (relatore Mies van der Rohe con Hilberseimer), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS.TJ35.

²⁹ Ivi, p. 2.

³⁰ Cfr. "Status de l'Association pour une Synthèse des Arts Plastiques", Paris, Fondation Le Corbusier (d'ora in avanti FLC), J1.5.129; LE CORBUSIER, note, 13 Octobre 1949, FLC, J1.5.271.

³¹ JANSONE, *An Arts' Club*... cit., p. IV.

solution would be limited to one floor. Such a system of construction would also require an extreme precision and much work on the part of specialized workers on the building site.

In order to diminish as much as possible the manual work of specialists, standard sections and standard connections should be used.

The study of a neutral square bay started again with four columns and four girders between them; and an equal distribution of weight on all of them was tried.

As the bay has 32' x 32' it can be subdivided by beams which would carry the decking. Several variations were tried.

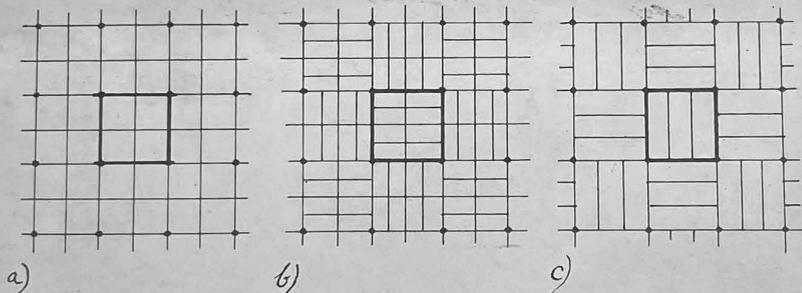


Fig 9

(a) This cross connection " " being unusual and delicate for execution, should be avoided.

(b) The disposition of intermediate beams is too complicated.

(c) The 32' x 32' bay can be subdivided into three equal parts with beams. This typical arrangement can be used so that adjoining bays have the cross beams running in

alla meccanica della struttura, Jansone, da fedele discepolo di Mies, modula i componenti e ne esprime quello che definisce il "tectonic character"³², per arrivare alla creazione di un'opera d'arte in sintonia con quelle che l'edificio avrebbe dovuto ospitare. È significativo che il progetto dell'Arts' Club venga da lei introdotto attraverso il riferimento all'unità di musica e architettura:

Rhythm and construction are the 'sine qua non' for each art, especially for music, dance and architecture. Mathematics is the basis for all of these disciplines, but each artist expresses himself in his own materials. Music is the most abstract

Fig. 6 V.E. Jansone, *Progetto di An Arts' Club. Studi per la "neutral square bay"*, 1952 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

of these disciplines. Architecture is both abstract and realistic, materialistic at the same time. It is a synthesis of art and technique. Therefore, the architect should not work with materials like a technician, but he should express ideas by structure and choice of materials³³.

Nella ricerca della struttura ideale per l'Arts' Club, Jansone riconsidera misure e ruoli dei vari componenti al fine di eliminare ogni genere di gerarchia, con un'attitudine radicale in cui si potrebbe persino avvertire il traguardo di una uguaglianza tra le arti e tra i generi, tale da connotare in una particolare chiave sociale quella "industrial era" declamata nella premessa. Ottenere una struttura di componenti egualitari è quindi l'obiettivo non soltanto costruttivo della sua tesi. I vari generi di struttura sono passati in rassegna per valutarne le implicazioni nel caso della loro applicazione all'Arts' Club (fig. 6). Vengono scartati: lo schema con la trama quadrata di 20x20 piedi, perché produce l'effetto di una "forest" di colonne; quello con i due portali, perché ottiene un "large uninterrupted space"; e quello con le campate rettangolari organizzate in tre navate, perché comporta una imponente assialità³⁴. Per la struttura ideale dell'Arts' Club, Jansone dapprima individua un sistema che sia "neutral in both directions", fondato sulla ripetizione di una unica campata quadrata di 32x32 piedi, e privo di travi principali, al fine di evitare qualsiasi "dominant direction" e per ottenere una "really neutral square bay", con forze statiche perfettamente eguali su ogni membro ("equally distributed forces")³⁵. Quella struttura omogenea viene quindi articolata in sezione mediante un "mezzanino"³⁶. Tra gli schemi di orditure di travi e travetti della copertura, disegnati secondo i criteri della didattica di Mies per verificare le varie possibilità, Jansone propone anche intrecci diagonali a 45 gradi, alcuni dei quali verranno riproposti in altre tesi degli anni Sessanta seguite da uno dei più brillanti allievi di Mies, Myron Goldsmi-

³² Ivi, p. 1.

³³ *Ibidem*.

³⁴ Ivi, p. 4.

³⁵ Ivi, p. 6.

³⁶ Ivi, p. 5.

Fig. 7 V.E. Jansone, Progetto di An Arts' Club. "Plan Study 3", 1952 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Fig. 8 V.E. Jansone, Progetto di An Arts' Club. Fotografia del modello, 1952 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

th, quando riprenderà la direzione del Department of Architecture³⁷.

Nel progetto di dettaglio dei componenti di acciaio della struttura omogenea e non gerarchica, Jansone prevede travi principali e secondarie della stessa altezza. Quindi per compensare i diversi momenti statici, aumenta le lame trasversali in prossimità delle colonne, lasciandole ben visibili. In dettagli come questi, dove la ricerca di omogeneità non porta a tradire il ruolo statico dei componenti, risulta al meglio il carattere 'tettonico' dichiarato nel testo della tesi. Tuttavia, con lucida coerenza tecnica, Jansone scarta la soluzione omogenea per ragioni di economia della fabbricazione dei pezzi e del loro montaggio, e anche per le difficoltà di giunzioni tra le colonne a vari livelli che si verificherebbero nel ripetere il sistema su più piani. Quindi si orienta verso le "standard sections" e "standard connections"³⁸, con orditure di travi e travetti a maglia sempre quadrata di 32x32 piedi, una delle quali coincide con lo studio proposto nella tesi di Brenner che risulta essere anche la soluzione da lei scelta per ragioni di economia. Anche per la colonna a sezione cruciforme, Jansone propone quella di Brenner e quella di Mies, la prima detta "cross column" e l'altra "star column"³⁹, entrambe analizzate in funzione delle più o meno complesse connessioni tecniche con le travi.

Nel progetto finale Jansone adotta, per il prisma principale dell'Arts' Club, o "low prism"⁴⁰, una pianta quadrata con 5x5 campate di 32x32 piedi ciascuna, e una fascia perimetrale in aggetto (figg. 7-8). I piedritti sono del genere "star column" e l'orditura delle travi del solaio deriva dallo schema di Brenner. Il disegno del pianterreno è una equilibrata sintesi tra i modelli di Mies derivati dal Padiglione di Barcellona, da cui discende la soluzione del giardino riparato da alte mura, e i recenti progetti di musei di Le Corbusier per l'India, cui è ispirata l'ampia superficie aperta al pianterreno, riparata dal sistema dei

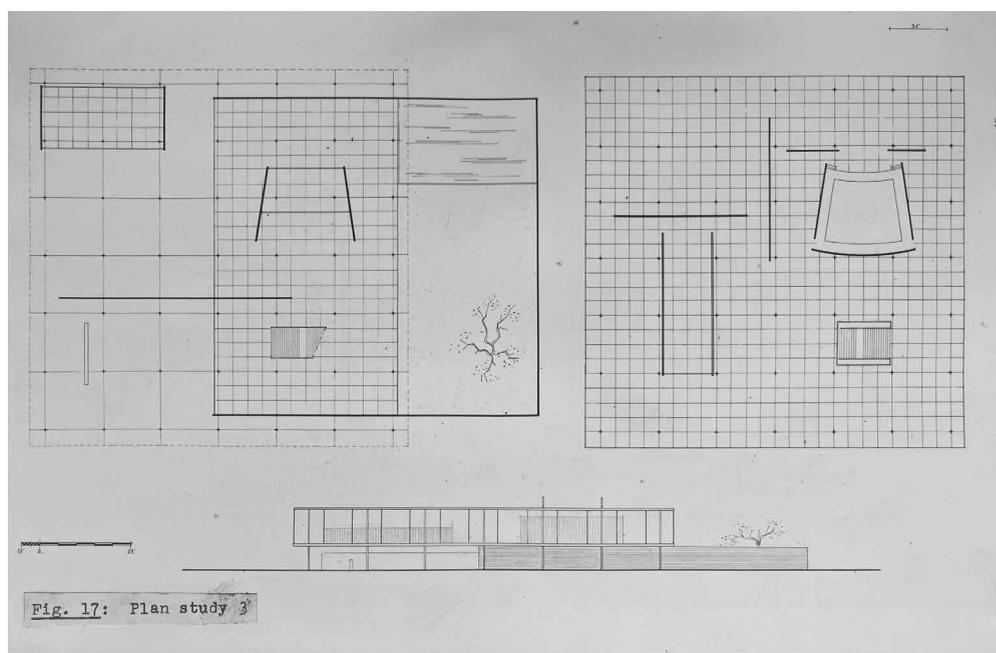


Fig. 17: Plan study 3'

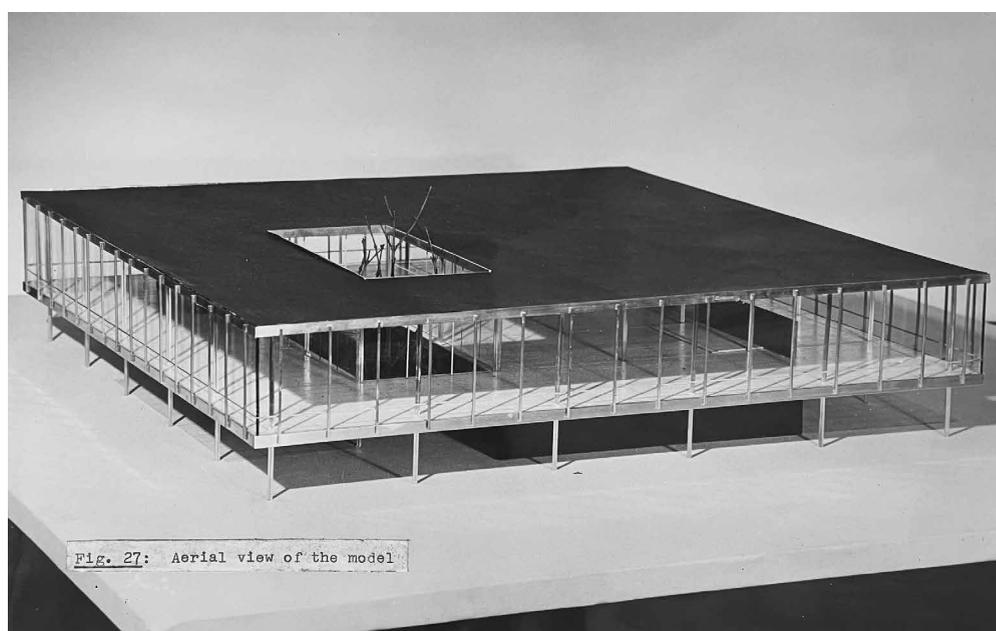


Fig. 27: Aerial view of the model

pilotis, che rende il progetto simile ai primi studi per il Museo di Ahmedabad. Lo spazio dell'ingresso, delimitato da vetrate, accoglie una sala da pranzo con la cucina e una scala monumentale. Al primo piano si trovano l'Assembly Hall, la biblioteca, gli spazi espositivi e un patio localizzato per aumentare le fonti di luce naturale. Il metallo di aste, colonne e travi quando esposto viene previsto da trattare con il procedimento della cromatura, "a new method of protecting steel"⁴¹, in linea con opere come l'Inland Steel Building di SOM, a conferma che gli studenti di Mies continuano a interrogarsi sulla finitura tecnica e formale del metallo come aveva fatto Brenner. I segmenti murari al pianterreno sono in marmo; quelli nel prisma hanno una leggera struttura di acciaio rivestita con pannelli di legno.

³⁷ Su Goldsmith, allievo e collaboratore di Mies e di Nervi, si veda Myron Goldsmith, *poète de la structure*, catalogue d'exposition (Centre Canadien d'architecture, Montréal, 11 Mars-2 Juin 1991), Montréal 1991. Goldsmith aveva sostenuto la sua tesi sotto la guida di Mies nel 1953 (cfr. M. GOLD-SMITH, *The Tall Building: The Effects of Scale*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of Illinois Institute of Technology, 1953, Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THESIS. TG634).

³⁸ JANSONE, *An Arts' Club...* cit., p. 8.

³⁹ Ivi, p. 9.

⁴⁰ Ivi, p. 16.

⁴¹ *Ibidem*.

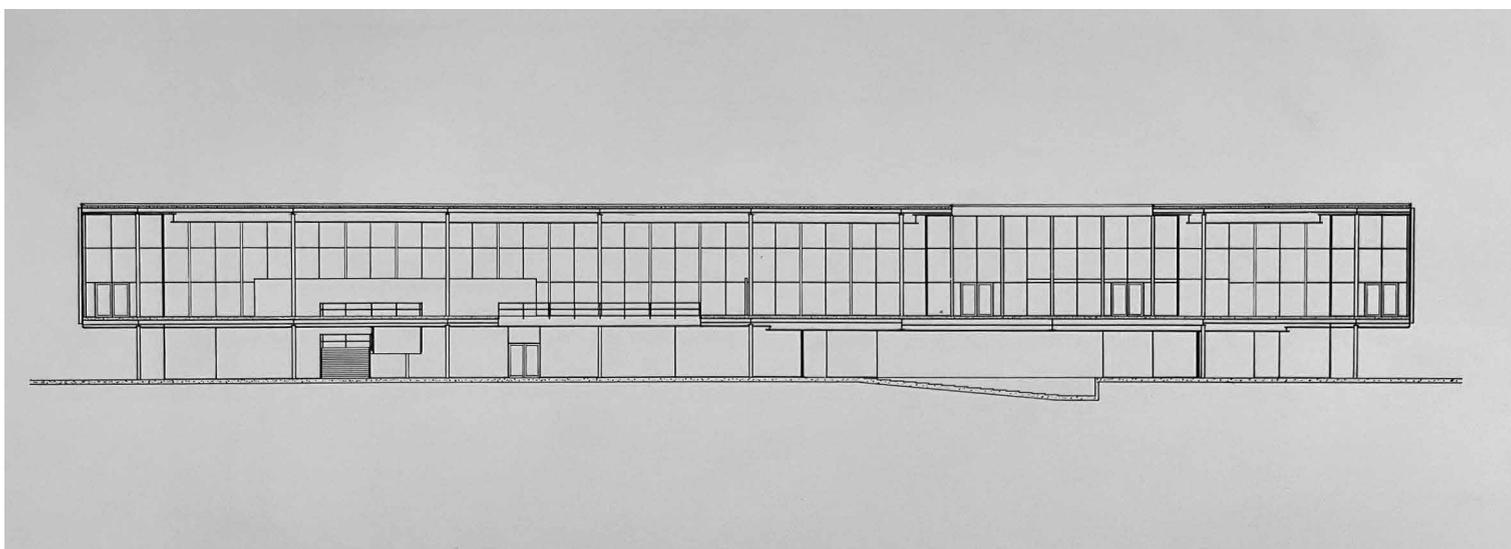


Fig. 9 J. Lippert, Progetto di A Museum. “Sections”, 1956 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

Il Museum di Lippert

L'altro progetto di museo della serie di quelli seguiti da Mies, in cui vengono ancora declinati aspetti della sperimentazione lecorbusieriana introdotti da Brenner e risolti secondo i principi di Mies, è quello di Lippert, risalente al giugno 1955 e seguito da Mies in collaborazione con Brenner. Lippert è tedesco ed entra nello studio professionale di Mies, dove sarà impegnato nel progetto per la sede della Bacardí.

Gli studi di Lippert per il suo *Museum* partono dal presupposto di una disgiunzione tra forma e funzione, liberate dal vincolo della relazione formulata nel celebre assioma “form follow function”. Come scrive Lippert, “it was tried to set form and function free: form becomes free to use a simple, economical structure, and function becomes free to adjust itself with time, or even to change completely if necessary”⁴². Quella disgiunzione è la premessa allo studio di un prisma, o “rectangular cube”⁴³, quale pezzo decisivo dell'immagine del museo perché delineato secondo valori persino scultorei, e da modellare con gli elementi dell'architettura di Mies.

Il museo di Lippert non è limitato alla esposizione delle opere d'arte, ma è congegnato per essere il “center and meeting place of a community” per il tempo libero⁴⁴, e quindi è parte di un più vasto complesso di edifici ricreativi ed educativi che viene descritto nella tesi quale “community center”. Il museo è aperto ai visitatori e agli abitanti di una cittadina grazie alle vetrate continue del pianterreno che delimitano uno spazio definito “plaza” accessibile da tutti i lati, nonostante il numero di porte sia maggiore nella facciata rivolta verso la strada⁴⁵. La “plaza” è caratterizzata da un auditorium, un patio rettangolare

e segmenti murari che individuano spazi per la biblioteca e gli uffici, quasi si trattasse dell'ideogramma di un'acropoli. La vera e propria macchina espositiva di collezioni permanenti e mostre temporanee viene inclusa nel “rectangular cube” del primo piano. I servizi igienici, la vendita al pubblico, il guardaroba e i locali di servizio vengono ospitati nel piano interrato.

I due spazi continui principali del pianterreno e del primo piano vengono messi in relazione attraverso tre ritagli praticati nel solaio e nella copertura, e per i quali Lippert usa il termine “courts”⁴⁶. I ritagli, di cui due sono rettangolari e uno quadrato, sono praticati in modi scalati e diversi ai vari livelli, al fine di riscattare la monotonia del perimetro rettangolare e della sezione con due soli solai paralleli (fig. 9). Il ritaglio quadrato è praticato nel solaio tra il pianterreno e il primo piano, sulla sinistra dell'ingresso principale e davanti all'auditorium, e serve a definire un boccascena orizzontale per lo spettacolo dei visitatori, sia di quelli che entrano e intravedono gli altri al piano superiore, sia di quelli che stanno già ammirando le collezioni al primo piano e si affacciano per vedere l'arrivo dei nuovi visitatori. Il ritaglio di Lippert è quindi del genere di quelli prospettici congegnati in musei ottocenteschi di ambito tedesco, sia schinkeliano⁴⁷, sia semperiano⁴⁸. Celato nell'essenzialità di lineamenti dell’“universal space” miesiano⁴⁹ sta quindi un dispositivo scenografico tedesco in cui si possono riconoscere dei tratti persino tardo-barocchi. Gli altri due ritagli sono rettangolari e generano una sorta di corte o patio a cielo aperto, e servono per l'illuminazione dello spazio oltre che per l'esposizione di opere d'arte. La più ampia delle corti ha il pavimento alla quota del pianterreno,

⁴² J. LIPPERT, *A Museum*, Thesis, Master of Science in Architecture, Graduate School of the Illinois Institute of Technology, 1956 (relatore Mies van der Rohe con Brenner), Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections, THE.SIS.TL764, p. 5.

⁴³ *Ivi*, p. 15.

⁴⁴ *Ivi*, p. 3.

⁴⁵ *Ivi*, p. 16.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Si pensi al sistema di scale che danno accesso alla galleria del primo piano nella rotonda dell'Altes Museum di Berlino.

⁴⁸ Si pensi all'occhio aperto tra il pianterreno e il primo piano nel Kunsthistorisches Museum di Vienna.

⁴⁹ *Ivi*, p. 19.

mentre l'altra si estende solo al primo piano ed è posizionata in corrispondenza dell'auditorium, laddove Lippert deve sopprimere due colonne dalla griglia. Il posizionamento di quest'ultima corte è quindi studiato anche per evitare di dover sostenere la copertura del museo laddove sono state soppresse le colonne. Tuttavia grazie alla corte, Lippert riesce a sopprimere, anche al primo piano, solo una delle due colonne mancanti nell'auditorium – e quindi l'altra del primo piano viene a trovarsi in falso, sul vuoto. Per questa ragione in corrispondenza dell'auditorium, prevede due travi dall'anima più alta per sostenere il solaio della corte e anche la colonna in falso. Quindi anche il progetto del *Museum* di Lippert dimostra come il rigido sistema geometrico miesiano, per continuare ad apparire nella forma di un teorema perfetto, richieda accorgimenti tali da celare le alterazioni necessarie allo svolgimento delle funzioni.

Il *Museum* di Lippert è congegnato per essere il riflesso degli albori di una nuova fase della democrazia americana, e di quella della Germania occidentale, dischiudasi nel secondo dopoguerra; il suo carattere miesiano e dai tratti compositivi schinkeliani è messo al servizio di una civiltà che include le manifestazioni artistiche in un ciclo di consumo sempre più spettacolare. Il modello derivato dal museo di Le Corbusier, dopo essere stato riconsiderato da Brenner e da Jansone, con il progetto di tesi di Lippert diventa un dispositivo atto a celebrare la nascita del museo della civiltà contemporanea: un prisma dai tratti aulici e persino templari, flottante sopra un'ampia vetrata che ha la funzione di attrarre l'attenzione di chi percorre la strada in automobile invitandolo a parcheggiare negli appositi piazzali davanti al museo.

Negli schemi grafici delle varie soluzioni di Lippert – compresa quella finale – elaborati per dimostrare la sua tesi, agiscono al contempo: considerazioni formali nella scelta dell'ampiezza del-

la campata della struttura in funzione degli spessori dei suoi componenti; principi estetici nello scegliere il numero di aste verticali da inserire in una campata lungo le facciate, anche in funzione dell'altezza del piano; valutazioni tecniche sulla fabbricazione e sul montaggio dei pannelli; e altri principi estetici sulle misure dei singoli componenti, su quelle generali e sui ritmi delle linee risultanti dall'intessitura di struttura, aste e pannelli. I ragionamenti condotti per arrivare alla soluzione finale mirano a conferire al museo la veste di un prisma prezioso per i suoi materiali, e per il ritmo e le proporzioni dei suoi componenti, e tale da apparire levitante sul pianterreno completamente vetrato. Lippert congegnò il prisma come una scultura cava nel paesaggio, miracolosamente sospesa su una base negata.

Seguendo la lezione di Brenner, nel riconsiderare le strutture di Mies, Lippert riassume in due schemi il sistema a portali e quello a griglia, per indicare quanto i portali generino un “undifferentiated space”⁵⁰ e la loro presenza ostacoli l'introduzione di corti per l'esposizione di opere d'arte. Proprio perché considera il museo un dispositivo da caratterizzare attraverso “much differentiated space as possible”⁵¹, Lippert opta per la trama di colonne perché garantisce un “differentiated and flexible space”⁵². Quello che a lui preme è poter ottenere una ‘forma’ libera da ogni vincolo, compreso quello delle colonne e delle travi. “In the treatment of the exterior wall a great variety is possible”, afferma a proposito della struttura a griglia a maglia quadrata, ovvero “structure with uniformly distributed columns”⁵³.

Una volta scelta la griglia, Lippert studia le variazioni di ritmi e proporzioni, con i consueti disegni schematici della didattica di Mies che gli servono per mostrare gli effetti artistici delle linee e dei campi vuoti della struttura, come negli esercizi di Peterhans. Le due proposte per l'altezza del pianterreno sono decisive per le con-

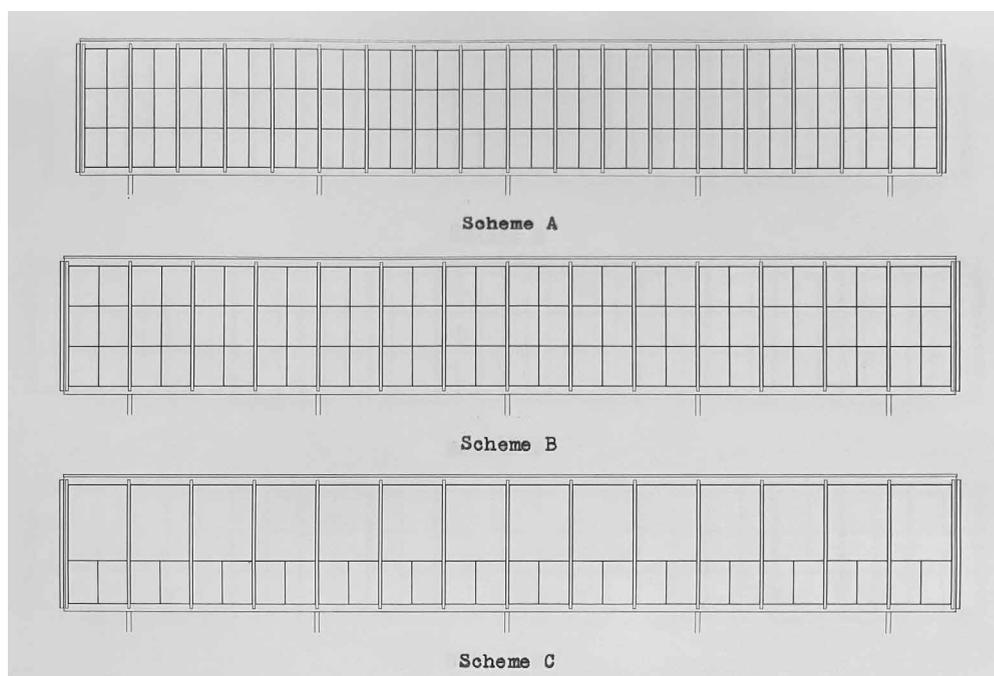
⁵⁰ Ivi, p. 6.

⁵¹ Ivi, p. 3.

⁵² Ivi, p. 7.

⁵³ *Ibidem*.

Fig. 10 J. Lippert, Progetto di A Museum. "Studies for Mullions Spacing 30x30 bay system", 1956 (Chicago, Paul V. Galvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).



sequenze nella percezione delle linee, al punto che è possibile affermare sia stata proprio la volontà di aumentare l'altezza del primo piano riducendo quella del pianterreno alla metà (scrive di rapporto 1:2) a determinare, nello schema poi adottato, l'opzione dei solai in falso, in modo da accentuare la percezione di un ampio prisma librato in aria.

Gli ingredienti della struttura ridotti al minimo, come imposto dall'insegnamento di Mies, sono sottoposti a un esame critico guidato da principi artistici per sondare i margini creativi residuali. Con i suoi studi Lippert sviluppa la componente estetica emersa anche nell'attività professionale di Mies con i modelli delle sole facciate per i Lake Shore Drive Apartments. L'aver subordinato la struttura all'involucro mostra quanto il suo progetto di tesi vada considerato uno sviluppo critico di quello di Brenner dove invece la struttura era stata esaltata a discapito dell'involucro. Il procedere di Lippert nella spiegazione del progetto segue al solito il modello degli schemi a confronto, quando passa a studiare i ritmi e le proporzioni generati dalle diverse distanze dei montanti con una conseguente trama diversa degli infissi, una volta selezionata la soluzione generale del pianterreno di altezza ridotta e del primo piano alto e in aggetto lungo tutto il perimetro. Gli "Studies for Mullion Spacing" riguardano un sistema a campate o di 28x28 piedi, o di 30x30 piedi, o di 32x32 piedi, che vengono scelte anche in funzione dell'altezza del piano (fig. 10). Il limite massimo di 32x32 è stabi-

lito per non sconfinare in un sistema di struttura che agli occhi di Lippert avrebbero generato delle "heavy girders"⁵⁴. È questa una considerazione decisiva per comprendere la preoccupazione di tenere sempre subordinata la struttura all'effetto percettivo ricercato per il prisma, come in un esercizio di controllo da Visual Training⁵⁵. La modulazione elastica dei componenti che tappezzano il prisma è quindi mirata alla creazione di un reticolo ottico di linee che obbedisca a valori espressivi non meglio esplicitati nella tesi, eppure fondamentali. Sia la misura delle campate sia il numero delle aste di suddivisione debbono produrre, nelle intenzioni di Lippert, una intessitura tale da generare un sistema di pannelli di chiusura in vetro e marmo da montare senza generare gerarchie, in modo che i materiali si equivalgano. Quindi Lippert è alla ricerca di un criterio percettivo nella sequenza della disposizione di vetri e marmi che non segue quello di Mies e dei suoi studenti quando avevano proposto che le chiusure della Convention Hall seguissero le linee fondamentali della struttura con le diagonali di controventamento. Nella serie di studi per il *Museum*, al variare del numero di aste entro una campata, corrispondono trame di infissi più o meno fitte, con una o due aste. Gli "Studies for Mullion Spacing" arrivano a contemplare una trama di infissi con la ritmicità tipica della Crown Hall, dove tra due montanti viene inserito un grande e unico pannello nella parte superiore, mentre un infisso verticale suddivide in due la vetrata inferiore

⁵⁴ Ivi, p. 9.

⁵⁵ *Visual Training* è il titolo del corso tenuto da Peterhans al secondo e terzo anno del curriculum in Architettura dell'IIT.

che è anche più bassa. Questa soluzione viene proposta soltanto nelle campate di 30x30 piedi, perché in quelle di 32x32 si sarebbe generato un pannello vetrato eccessivamente ampio, almeno secondo i principi dell'estetica di Lippert.

Nella descrizione dei vari schemi, Lippert rivela alcuni principi estetici che orientano la didattica di Mies senza mai essere stati formulati in uno scritto teorico. Lo schema delle campate di 28x28 piedi, ognuna suddivisa in quattro dalle aste, produce dei campi rettangolari che sembrano “to narrow especially for a very long building”⁵⁶. La suddivisione in tre fasce orizzontali, di pannelli in vetro o marmo, di ogni settore individuato da una coppia di aste, qualsiasi sia la larghezza della campata – e ad eccezione della trama derivata dalla Crown Hall –, obbedisce a considerazioni tecniche relative alle eventuali difficoltà di montaggio della fascia superiore, nel caso di una suddivisione in quattro anziché in tre fasce orizzontali. Nel progetto finale le campate sono quelle di 32x32 e la suddivisione è quella in due pannelli per fila, perché, come spiega Lippert affidandosi a un giudizio estetico, “the proportions of the subdivisions were better”⁵⁷.

La scelta di usare contemporaneamente pannelli di vetro e di marmo serve a evitare quello che altrimenti risulterebbe, secondo Lippert, l'effetto “monotono” di un solo materiale. Lo schema derivato dalla Crown Hall (schema C) viene scartato proprio perché ritenuto inadeguato al gioco di contrasti tra vetro e marmo. È della massima importanza, per cogliere altri principi dell'estetica miesiana, l'affermazione di Lippert che la “monotonia” possa essere riscattata o dalla esaltazione del sistema di struttura, oppure, come lui stesso ha deciso di fare per il suo progetto, dalla scelta oculata di due materiali da giustapporre secondo regole imponderabili eppure decisive anche per gli allestimenti espositivi in funzione della luce e della visione del paesaggio⁵⁸. Proprio per evitare la monotonia, Lippert ha congegnato

una griglia di aste e di partizioni che permettono di alternare il vetro e il marmo affinché il grande prisma appaia vibrare di riflessi irreali e sorprenda il visitatore con il riverberare pesi apparenti diversi. Quella variazione dei materiali di chiusura fa sì che nel *Museum* Lippert riscopra alcuni tratti della solennità delle gallerie tradizionali e ricentri lo sguardo dei visitatori sulle opere d'arte registrando in modo diverso da quanto fatto da Brenner e da Jansone la possibilità di contemplare ovunque il paesaggio. L'introduzione di pannelli di marmo lungo il perimetro del prisma serve a conferire gradi di chiusura, per approssimarsi all'involucro del *Centre d'Esthétique Contemporaine* che invece Brenner aveva dissolto con il sistema continuo di vetrate del suo progetto di museo, partito proprio da quell'opera di Le Corbusier.

L'affermazione, nel testo della tesi, sulla sicurezza espressiva garantita dalla esaltazione della struttura, da cui comunque Lippert ha scelto di affrancarsi sin dalle prime fasi del progetto, appare rivolta all'insegnamento di Mies, di cui sembrerebbe intenzionato a cercare delle alternative estetiche, nella consapevolezza di sconfinare in una ricerca espressiva dalle regole percettive da definire e incerte.

Così scrive Lippert:

However, this [cioè il ricorso a due materiali per i pannelli] would not be necessary on a clear span building with exposed columns and girders which give a very strong accentuation and rhythm. From the point of view of the forms this is the reason why the latter is superior to the former⁵⁹.

Quindi il reticolo elastico ideato da Lippert per le linee e i materiali dei pannelli appare sempre più declinare in termini estetici il rigoroso sistema miesiano. Una volta fissata la scansione di aste e di infissi sulla base di principi di ritmo e proporzioni, la dimensione dei pannelli, nel caso del ricorso al marmo, fa sì che Lippert debba restringere la selezione dei generi in commercio

⁵⁶ LIPPERT, *A Museum...* cit., pp. 11-12.

⁵⁷ *Ivi*, p. 12.

⁵⁸ *Ivi*, p. 13.

⁵⁹ *Ibidem*.

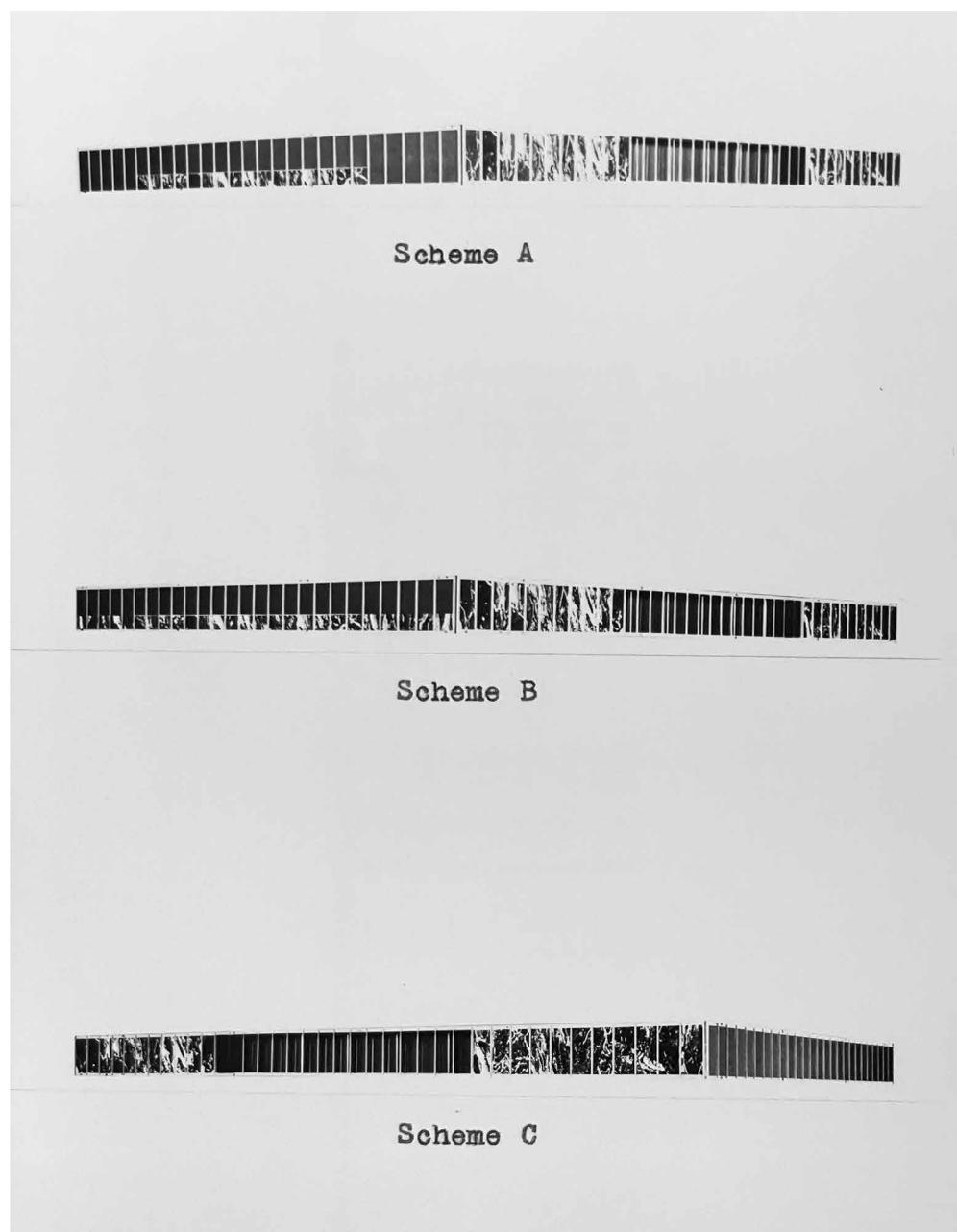


Fig. 11 J. Lippert, Progetto di A Museum. “Elevation Studies”, 1956 (Chicago, Paul V. Calvin Library, University Archives and Special Collections; © Illinois Institute of Technology, Chicago).

il traguardo di Lippert. “To set the glass wall back seemed a good solution to get separation of the glass and marble. Furthermore, with this opening, the building seemed much shorter than it actually is”⁶¹.

Come Brenner, che nella sua tesi aveva considerato gli effetti del soleggiamento sui pannelli vetrati, anche Lippert propone dei pannelli “gray tinted glass” per evitare “sun glare”⁶², oltre a prevedere delle tende per proteggere le opere d’arte contro l’irraggiamento solare, mentre il controllo della temperatura avviene attraverso l’aria condizionata.

Gli studi per trovare la soluzione del rapporto tra pannelli di vetro e pannelli di marmo comunque sono condotti nella consapevole disgiunzione tra l’effetto artistico del prisma e il programma del museo. Addirittura Lippert considera una “good solution” quella con anche i pannelli di marmo estesi sui lati corti – “it results in a good solution without consideration of the functions”⁶³ (fig. 11).

Con lo stesso marmo nero, Lippert prevede di costruire anche i segmenti murari che delimitano il giardino ai piedi del museo, secondo i dettami più ortodossi dell’insegnamento di Mies.

Opera d’arte in architettura è, nel progetto di Lippert per il museo, non l’intrusione di un qualche pannello divisorio calcato su quadri di Klee, Braque, Kandisky o Rothko, come spesso accade nei progetti di Mies e dei suoi studenti, bensì un prisma scultoreo ottenuto attraverso un sofisticato modo di usare gli elementi fondamentali della sintassi di Mies al fine di ottenere effetti tali da riscattare, attraverso una percezione alterata delle reali dimensioni, la grande estensione e la monotonia del prisma. Semmai è il senso stesso della pittura dall’espressionismo astratto contemporaneo, con i campi cromatici delle pitture di Rothko, Newman o Ad Reinhardt a essere trasferito nello studio della percezione delle superfici del prisma del *Museum* di Lippert.

a quelli di colore bianco, verde e nero, tra i quali sceglie il marmo nero perché secondo lui ottiene il ‘contrasto’ ideale con il sito: un “museum in a park”⁶⁰.

Pannelli di vetro e pannelli di marmo nero divengono gli elementi artistici di una composizione estetica mirata a trasformare il prisma flottante con gradazioni che Lippert accentua grazie all’invenzione dell’arretramento delle vetrate dalle aste, così da generare una profonda e continua cavità d’ombra. Il fatto che ricorra all’arretramento soltanto sulle facce più lunghe del prisma conferma che la soluzione serve ad alterare la monotonia generata dalla lunghezza, per quanto le cavità così prodottesi cadano al centro del museo, conferendo all’architettura una teutonicità che comunque non sembrerebbe essere

⁶⁰ Ivi, p. 11.

⁶¹ Ivi, p. 13.

⁶² Ivi, p. 18.

⁶³ Lippert si è sbagliato indicando nel testo la fig. 12 schema C; in realtà la soluzione corrisponde alla fig. 11 schema C; la fig. 12 schema C è la variante con i lati corti vetrati che Lippert ha scelto come finale “to give a source of natural light and to furnish visitors an opportunity to look at the surrounding greenery”, ivi, p. 14.

Nella introduzione della tesi, Lippert rivela le intenzioni culturali che hanno guidato il suo progetto che non intende essere semplice espressione di un qualche programma espositivo, ma mira a proporsi quale tempio contemporaneo da contemplare come opera d'arte. Può apparire paradossale che nell'ambito della didattica di Mies si sviluppino tesi che mirano al traguardo della forma pura, e al di là della stessa struttura, che non a caso Lippert ha liquidato, comunque riconoscendone il potenziale in rispetto per il venerato Mies. "Architecture is an expression of form. However, it is clearly differentiated from sculpture, the art which is most related to it. In the latter every form – created within the nature of material used – is possible", dichiara in apertura della tesi per poi aggiungere: "For architecture the functional, structural, economic, and social factors have to fuse into an aesthetic unity"⁶⁴. Decisive per la comprensione della visione che anima il suo progetto, e le diverse varianti approntate per giungere al traguardo della "aesthetic unity", sono le frasi da lui stesso tratte da un saggio di filosofia d'arte pubblicato pochi anni prima da un celebre studioso americano, *The Philosophy of Modern Art*. Quello che afferma Herbert Read a proposito della scultura e dell'architettura in quelle frasi spiega il senso del progetto di Lippert:

It [la scultura] can be something to hold in the hand, or carry in the pocket, it can hover and move in the air or rest on a pivotal point. It does not need a base however, which architecture does. It can happen that architecture becomes more sculpture as it tends to neglect its inner spatial functions, as Greek and Egyptian Architecture did. Sculpture, on the other hand, is never in any true sense architectural⁶⁵.

Sarebbe decisivo, per comprendere quanto l'estetica ricercata da Lippert sia debitrice della lezione di Mies e, più in generale, per penetrare meglio nei fondamenti filosofici dell'estetica di

Mies in architettura, stabilire se il libro di Read gli sia stato consigliato da Mies. Mies può aver conosciuto gli scritti di Read prima della tesi di Lippert, avendo nella sua biblioteca il libro *The Grass Roots of Art: four Lectures on Social Aspects of Art in an Industrial Age* che Read aveva pubblicato nel 1947⁶⁶. Dopo la tesi di Lippert, Mies entra in possesso di un altro libro di Read, *The Art of Sculpture*⁶⁷. Invece nella sua biblioteca non figura il libro citato da Lippert.

Le tesi di Brenner, Jansone e Lippert, unite dalla scelta di un sistema di museo che trasfigura il modello di Le Corbusier alla luce della visione di Mies, appaiono documenti decisivi non soltanto per poter comprendere gli orientamenti didattici del Department of Architecture sotto la direzione di Mies, ma anche per poter accedere all'indicibile arte di Mies nel tracciare e disporre linee e piani nello spazio, al fine di ottenere effetti mai da lui stesso del tutto chiariti e spiegati. Il fatto che siano dei progetti per edifici dedicati alle manifestazioni artistiche ha certo favorito il disvelamento di alcuni principi dell'estetica di Mies.

⁶⁴ Ivi, p. 1.

⁶⁵ H.E. READ, *The Philosophy of Modern Art*, New York 1953, p. 196 (prima ed. 1952). Il libro è riportato nella bibliografia della tesi di Lippert e la frase è citata nell'introduzione.

⁶⁶ H.E. READ, *The grass roots of art: four lectures on social aspects of art in an Industrial Age*, New York 1947. Il libro è reperito nella lista "The Library of Ludwig Mies van Der Rohe. A Catalogue by Richard R. Seidel", Chicago, Art Institute, The Ryerson and Burnham Art and Architecture Archive, *Ludwig Mies van der Rohe (1886-1969) Collection, 1907-2018*, II, 7.2, 1984.2.

⁶⁷ H.E. READ, *The art of sculpture*, New York 1956. Il libro è elencato in "The Library of Ludwig Mies van Der Rohe. A Catalogue by Richard R. Seidel" ... cit.