Queste note nascono da una visita alla *casa Tugendhat* a Brno e da una domanda sorta inaspettatamente. Sedotto dall'eleganza, dalla perfezione, dall'eccesso di tutto ciò che osservavo e delle molte altre cose di cui è fatta la sala, mentre misuravo minuziosamente il rivestimento quadrilobato del pilastro a croce, in lamiera di ottone cromata, e lo spessore delle pareti di ebano e di onice, mi sorpresi a fissare il pavimento.
Che materiale ha scelto Mies per il pavimento?

ISBN 978-88-32072-47-1

6,50 €

Linoleum bianco

Linoleum bianco

Enrico Molteni

ϑ Thymos Books

ϑ Thymos Books

ϑ Thymos Books

Henry Corbin possedeva il grande dono di farci esperire pensieri provenienti da un'altra lingua e da un'altra cultura come se fossero pensieri del nostro stesso cuore. Egli parlava da dentro le sue parole; era le sue parole. Questa potenza immaginativa e retorica è la himma, di cui così scrive Corbin nel suo studio su Ibn 'Arabi: "Questa potenza del cuore è espressa in modo specifico dalla parola himma, un termine al cui contenuto si avvicina sempre di più di ogni altra parola greca enthymesis, che designa l'atto del meditare, concepire, immaginare, progettare, desiderare ardentemente: cioè avere (una cosa) presente nel thymos, che è forza vitale, anima, cuore, intenzione, pensiero, desiderio".

James Hillman, Il cuore prigioniero

Linoleum bianco. Il ruolo del pavimento nell'opera di Mies van der Rohe
a cura di Enrico Molteni

Responsabile editoriale
Alberto Calderoni

Comitato di redazione
Luigiemanuele Amabile
Marianna Ascolese
Nino Silva

Il presente testo è stato inizialmente scritto su invito di Vittorio Pizzigoni e verrà presto incluso in un lavoro a sua cura sull'opera di Mies van der Rohe.

© *spaziovirgola*, 2025

Prima edizione, ottobre 2025
ISBN 978-88-32072-47-1

ϑ Thymos Books è un marchio registrato dell'ass. culturale *spaziovirgola*, Napoli, Italia
www.thymosbooks.com

ϑ Thymos Books

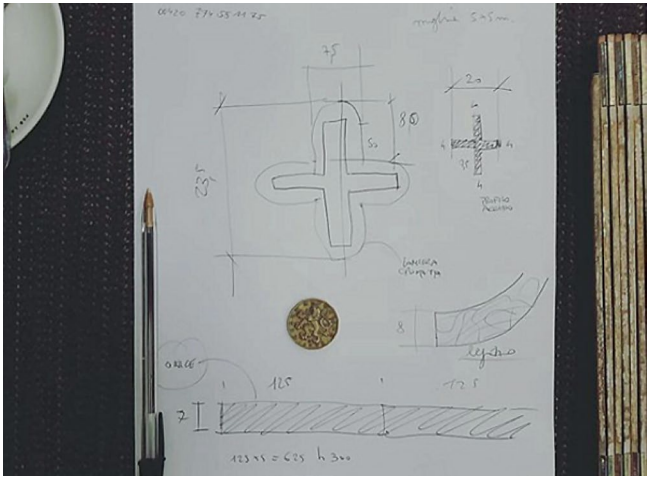
Prima edizione ottobre 2025
Grafica Elettronica, Napoli

Linoleum bianco

Enrico Molteni

Thymos Books

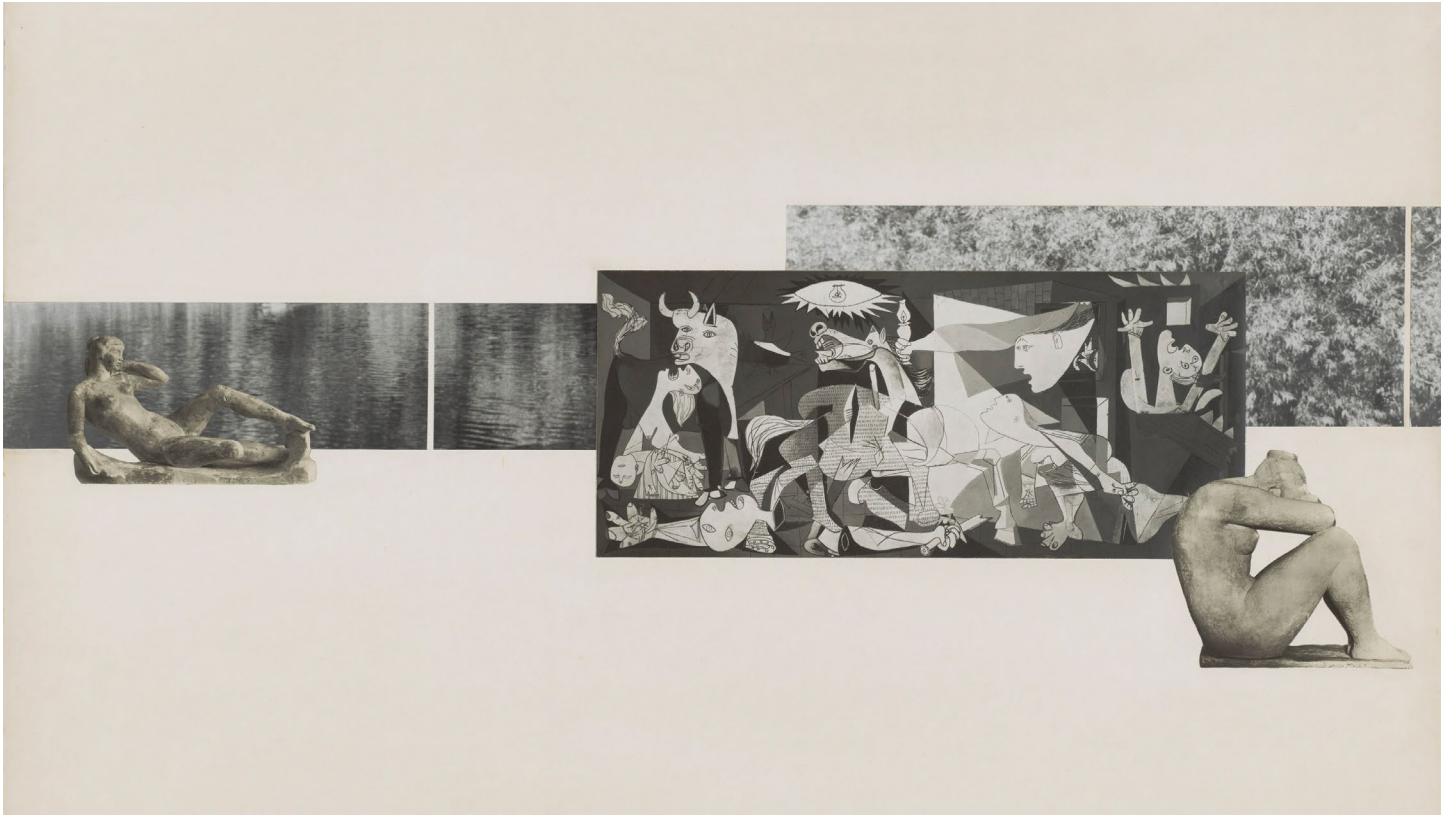
Il ruolo del pavimento nell’opera di Mies van der Rohe



Enrico Molteni, schizzo di un dettaglio,
Villa Tugendhat, Brno, 28 dicembre 2018

Queste note nascono da una visita alla *casa Tugendhat* a Brno e da una domanda sorta inaspettatamente. Sedotto dall'eleganza, dalla perfezione, dall'eccesso di tutto ciò che osservavo e delle molte altre cose di cui è fatta la sala, mentre misuravo minuziosamente il rivestimento quadrilobato del pilastro a croce, in lamiera di ottone cromata, e lo spessore delle pareti di ebano e di onice, mi sorpresi a fissare il pavimento.
Che materiale ha scelto Mies per il pavimento?

I *collages* – opere grafiche di ammirabile bellezza – rappresentano per Mies il mezzo più adeguato a mostrare l'idea di spazio della propria architettura. Evoluzione delle prospettive a matita degli anni Venti, prendono grande rilevanza in progetti mai realizzati quali le case a corte (1931–1938), la *casa Resor* (1938) e il *Museo per una piccola città* (1942), nella decade che lo vede senza incarichi e costretto a espatriare per le note vicende storiche. Già nei disegni a matita, in quelli per Barcellona, per la stessa *casa Tugendhat* e altri progetti, si può notare che Mies definisce lo spazio interno attraverso i due piani paralleli del soffitto e del pavimento, entrambi lasciati bianchi, privi di alcuna definizione materica. Tra questi elementi orizzontali, identici tra loro, si dispongono gli elementi verticali che prendono vita attraverso una specifica presenza cromatica e materica. Nelle prospettive delle case a corte, una ricerca senza committenza che lo occupa per circa otto anni, alle linee si sovrappongono ritagli di carta che rappresentano *textures* di legni e quadri astratti. Il pavimento viene definito dalle linee della griglia modulare, ma, come il soffitto, verrà sempre lasciato in bianco.
Nei fotomontaggi di *casa Resor*, progetto di cui esistono circa ottocento documenti di lavoro, pavimento e soffitto tornano ad essere del tutto privi di qualsiasi definizione. In questa serie di *collages*, Mies utilizza fotografie in bianco e nero



Mies van der Rohe Ludwig (1886-1969).
Museo per una piccola citta', 1942.
Prospettiva interna. Museum of Modern Art
(MoMA), New York, USA

di paesaggi montani oltre alle riproduzioni a colori di opere d'arte e di texture di legno. Così come nei *collages* per il *Museo* in cui appaiono, insieme alla riproduzione della *Guernica* di Picasso, fotografie di sculture che popolano, immobili, la scena. Ancora una volta, pavimento e soffitto sono bianchi ed equivalenti.

Tutte queste viste interne sono ripetute sempre, o quasi, in modo identico: stesso punto di vista, linea di terra posta a metà del foglio, piano parallelo[1]. Di esse colpisce la cura e la perfezione dei montaggi: manifesto nella sua espressione più pura e lirica della sua radicale ricerca di «qualcosa di completamente diverso»[2]. Lo spazio interno è di una bellezza effettivamente *rivoluzionaria*.

Anche nelle fotografie in bianco e nero del *Padiglione* scattate nel 1929 e ritoccate dallo stesso Mies proprio per eliminare il più possibile i piani orizzontali, l'effetto spaziale è identico a quello dei *collages* ora descritti.

L'idea di spazio Mies esclude i due piani fondamentali, quelli orizzontali. Soffitto e pavimento sono *assenti*[3]. Al contrario, tutti gli elementi verticali sono presenze meravigliose, sature di valore, sono oggetti d'arte (lo è anche la natura) che risplendono proprio grazie all'*assenza* di soffitto e pavimento: uno splendore magico, mai visto prima e – forse – in seguito mai più ritrovato, «che si eleva alla sfera dell'arte e al regno della bellezza»[4].

Mies stesso circoscrive la sua *vera* opera arrivando ad escludere una parte di edifici realizzati.

Procedendo secondo tale autocensura[5] all'analisi dei piani orizzontali, in particolare del pavimento, il primo lavoro realizzato a cui possiamo guardare attraverso la documentazione fotografica ancora accessibile è la *Glasraum* del 1927, in cui Mies e Lilly Reich utilizzano linoleum di diversi colori: nero, bianco, rosso e grigio. A Barcellona il pavimento è in travertino a lastre quadrate secondo la griglia modulare di centodieci centimetri (sappiamo poi che, come ha evidenziato Wolf Tegethoff[6], le lastre quadrate non sono perfettamente quadrate, ma variano da ottantuno a centoquattordici centimetri circa). Nella *casa Tugendhat* il pavimento non è omogeneo: troviamo travertino, ceramica, cemento prefabbricato e linoleum. Nella casa per l'esposizione di Berlino del 1931 la scelta di Mies è di utilizzare un pavimento in moquette. Nella *casa Farnsworth*, il pavimento è tutto in travertino con formato rettangolare che rispetta la modularità dell'edificio, così come nella *Sede Bacardi* e nel *Lake Shore Drive*. Il pavimento della *Crown Hall* è in granito grigio. Nella hall interna del *Seagram Building* invece Mies inverte i piani, usa il travertino in verticale, mentre in orizzontale opta per un granito scuro e un soffitto ugualmente scuro. Come a Berlino, seppur lì il pavimento del *collage* fosse in origine più scuro e più naturale rispetto alla pietra omogenea e di tono più pacato poi utilizzata.

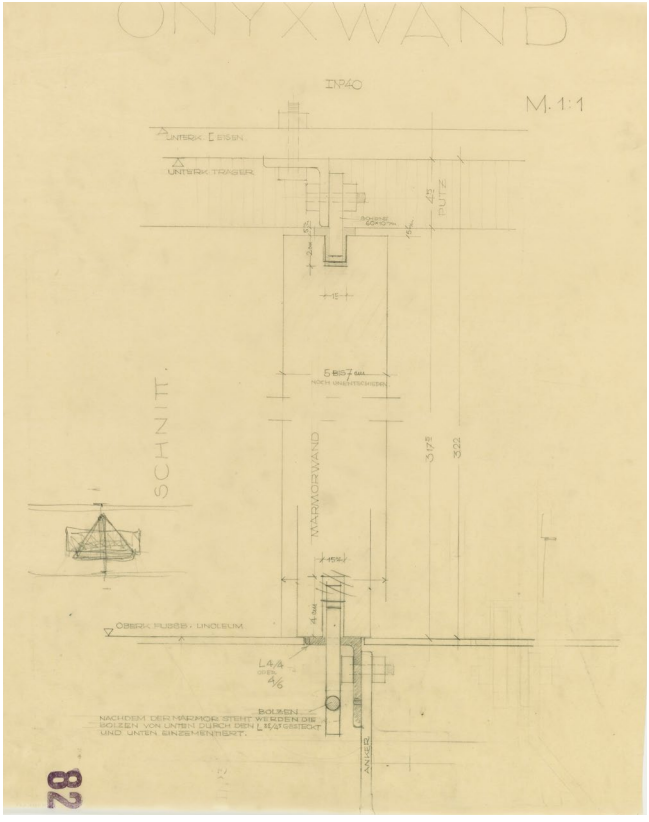


Nella pagina precedente:
Ludwig Mies van der Rohe,
Villa Tugendhat, Brno, 1930.
Courtesy © Mary Gaudin, 2018

In nessun altro caso, comunque, la ricerca spaziale messa a punto nei *collages* trova un esempio più esplicito come nella sala della *casa Tugendhat*. Quell'*assenza* trova nell'utilizzo del linoleum bianco la sua soluzione più pura e diretta. Non solo per la materialità e il colore: come la moquette, anche il linoleum permette di eliminare le giunte, così come il soffitto in gesso, così come il foglio lasciato in bianco nei *collages*.

Come sappiamo, gli scritti e le parole di Mies sono straordinariamente potenti. Ripetono all'infinito le sue convinzioni profonde. Tutto sembra chiaro, privo di cedimenti. La stessa necessità li percorre dal primo giorno all'ultimo: l'architettura deve esprimere l'essenza dell'epoca[7]. Il tono categorico e conciso che la lingua tedesca favorisce più di altre pervade ogni pensiero (come ogni progetto), e si riversa su di noi con la stessa potente *verità* di un testo sacro: è Bibbia[8]. Come ogni religione, si tratta di credere o di non credere, ma non sono ammesse discussioni. «Nessuno deve discutere su dove collochiamo i nostri pilastri»[9].

In tutti i testi e le interviste di Mies non si trovano quasi tracce sul ruolo del pavimento. Parlando del Museo del 1942 ci dice che «il pavimento e la terrazza saranno in pietra»[10], come tra l'altro in quasi tutti i suoi lavori, mentre in una delle sue ultime interviste, trattando dell'acciaio, il suo materiale preferito, ci dice che predilige usarlo «ancora di più quando al suolo posso



Mies van der Rohe Ludwig (1886-1969). Villa Tugendhat, Brno (Repubblica Ceca), 1928-30. Sezioni. Matita su carta da lucido, cm. 55,2 x 43,8. Mies van der Rohe Archive, dono dell'architetto. Acc. n.: MR2.87. Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA



Ludwig Mies van der Rohe,
Villa Tugendhat, Brno, restoration, 2011.
Courtesy © David Židlický, 2011

usare la pietra»[11]. Nessuna indicazione che possa aiutare a comprendere meglio questo aspetto.
Ma a ben vedere, sin dall'inizio, le prime parole di Mies (1922), seppur mai riferite al tema del pavimento, ma al vetro, sono rivelatrici. Egli è il primo tra tutti a vedere nel vetro il materiale che permetterà di rivoluzionare l'architettura. «Cosa sarebbe il cemento, cosa l'acciaio, senza il vetro?» Solo con l'impiego del vetro «è possibile aprire lo spazio e legarlo al paesaggio. L'impiego del vetro conduce necessariamente su nuove strade»[12]. Strumento per una *nuova bellezza*, il vetro per Mies, prima e più di chiunque altro architetto, è la premessa indispensabile per *rivoluzionare lo spazio:* rivoluzione che, altrimenti, a suo stesso dire, «resterebbe una pura promessa».
Se pensiamo alla *Maison Dom–Ino* che Le Corbusier presentò già nel 1914 possiamo concordare che essa rimase, nelle mani di tutti gli altri architetti ad eccezione di Mies, solo la «profezia dell'architettura futura»[13]. «Anche altri architetti si sono occupati di questi problemi ma nessuno ha saputo affrontarli con la stessa profondità e raggiungere tali sorprendenti risultati»[14].
L'esito della profonda ricerca di Mies, particolarmente eloquente nei *collages,* porta a constatare che la radicale rivoluzione spaziale a cui giunge è quella di fare a meno di tutto quello che aveva da sempre definito lo spazio architettonico: pavimento, soffitto e muri. Anche il muro di facciata è *assente*, sostituito da un perimetro vetrato senza consistenza.

Lo spazio è costruito fisicamente eliminando proprio i suoi elementi fondamentali, che scompaiono alla vista: al loro posto, immagini «estratte e inserite in un altro scenario, nel quale si trasformano in oggetto di contemplazione»[15] e che nulla hanno di tettonico. Anche i muri di mattone e di pietra delle opere anteriori ai *collages* sono pura esperienza: «nè sostengono carichi, nè possiedono un peso proprio. Le loro qualità da tettoniche diventano ottiche»[16].
Così che la grande unità spaziale, scandita in profondità solo dalla sequenza di queste presenze ottiche poste su piani differenti, si fonda sulla muta presenza dei limiti fisici, a partire dal pavimento.
Robin Evans, nel suo illuminante saggio[17] propone una meticolosa argomentazione sulla simmetria orizzontale, e a parere di molti, rimane uno dei pochissimi contributi critici originali sull'opera di Mies.

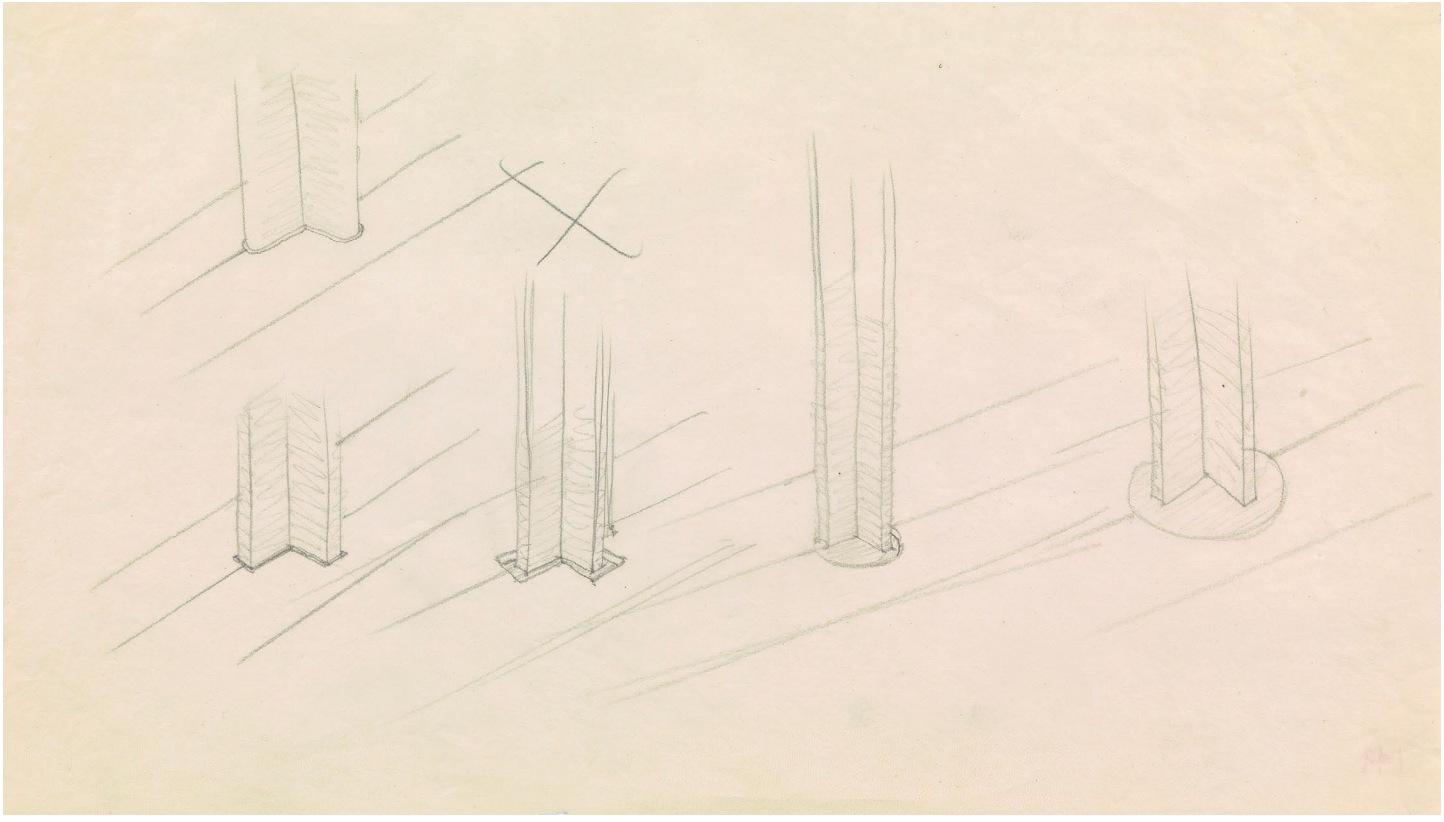
> «Nell'esaminare le diapositive che avevo scattato del padiglione ricostruito, mi è stato difficile decidere quale fosse il suo orientamento: indubbiamente un effetto della fotografia. Più tardi ho cambiato idea. Non era un effetto della fotografia, ma una proprietà del padiglione stesso. […] La reversibilità delle immagini aveva la sua origine nella fonte più improbabile: la simmetria. Mies si era sbarazzato della simmetria bilaterale verticale, il tipo di simmetria che si immagina di trovare, per reintrodurla, e in larga misura, in un'altra dimensione: orizzontalmente. Dove nessuno penserebbe di cercarla»[18].
>
> «Nel *padiglione di Barcellona* è quasi impossibile sfuggire a questo piano di simmetria. Gli occhi cadono in esso quando si adotta una normale postura in piedi, così che le immagini retiniche della metà superiore e della metà inferiore dello spazio si presentate allo stesso modo»[19].

Evans ci fa notare acutamente, «la difficoltà di distinguere il pavimento, che riflette la luce, dal soffitto, che la riceve»[20], descrivendo con precisione due opere apparentemente diverse, come il *Lake Shore Drive* e il *padiglione di Barcellona*. Le argomentazioni di Evans si solidificano ancor più, e prendono la precisione stessa del progetto, quando entrano nel merito della specificità dei materiali stessi: travertino e gesso. «Se il pavimento e il soffitto fossero stati dello stesso materiale, la differenza di luminosità sarebbe stata maggiore. Qui Mies utilizzò l'asimmetria nel materiale per creare una simmetria ottica»[21].
Il pavimento è dunque, forse ancor prima di ogni cosa, un piano di luce, simmetrico al soffitto di gesso. Sul pavimento, l'unica superficie su cui il sole agisce, si propaga la luce all'interno dello spazio riflettendosi sul soffitto[22].

Nella *casa Tugendhat*, come in altri edifici di Mies, gli spazi sono spesso profondi: la sala, per metà contro terra, è profonda più di dodici metri. Forse è questo un altro motivo che ha spinto Mies ad abbandonare il travertino – tra l'altro presente nel piano superiore della casa – per scegliere il candore luminosissimo del linoleum bianco: un piano di pura luce.
Ragionamenti che spostano la scelta del materiale del pavimento da una questione tecnica e di gusto ad una questione strettamente architettonica: spaziale e luminosa. La scelta del pavimento è sempre una scelta in relazione al soffitto: l'uno si specchia nell'altro, come il cielo nel mare, direbbe forse Savinio[23]. Ma ciò che si specchia non è un'immagine, è luce. Una luce che fa splendere tutto ciò che levita, senza peso, vagante ed estraneo, tra i due piani orizzontali.

> «Lo stesso procedimento di rappresentazione di questi spazi – il *collage* – incollando su un foglio, in parte disegnato, ritagli di carta diversi che rappresentano gli oggetti verticali, erranti, radicalmente alieni allo spazio fondamentale, artificialmente tenuti sopra di esso, indica precisamente il diverso momento di generazione degli uni e degli altri, la loro condanna a essere eterogenei, costituiti da materiali diversi e in tempi diversi»[24].

Queste e altre parole di Josep Quetglas, il cui saggio su Mies è altrettanto irrinunciabile quanto quello di Evans – ed entrambi, purtroppo, ancora inediti in versione italiana – puntano il dito sulla costruzione: la messa in opera degli elementi. Gli elementi costruttivi orizzontali e verticali sono di materiali diversi e disposti in tempi diversi, uno dopo l'altro.
Come si traduce questo aspetto centrale della concezione di Mies in termini di costruzione?
Torniamo alla *casa Tugendhat*: sappiamo che la parete di ebano indonesiano Maccasar di otto centimetri di spessore e la parete di marmo di onice di sette centimetri, diversamente da quelle del *padiglione di Barcellona,* non sono portanti. Sono appoggiate sopra il pavimento, come si constata anche dal dettaglio 1:1 in cui il linoleum passa sotto alla parete di qualche millimetro, indicando così anche la successione delle pose. Questo implica che la posa del pavimento deve essere stata eseguita prima di realizzare le pareti verticali (come si mette in piedi con tale precisione una parete di marmo tra un pavimento di linoleum già posato e un soffitto non controsoffittato – operazione difficile, sebbene possibile – rimane comunque ancora da scoprire).
Una volta che si è risolto compiutamente tutto, con i due piani orizzontali *assenti* – l'uno specchiato nell'altro – e gli elementi verticali condannati ad



Mies van der Rohe Ludwig (1886-1969). Progetto per Casa Resor, Jackson Hole, Wyoming (USA). Schizzi in prospettiva, colonne, 1937-38. Matita su carta da lucido, cm. 21,6 x 33. Mies van der Rohe Archive, gift of the architect. Inv. n.: MR3800.842. Museum of Modern Art (MoMA), New York, USA

essere *erranti*, rimane la struttura, ridotta a esili pilastri di acciaio. Così che la inalienabile necessità della struttura si impone come tema in sè, e andrà a costituire uno degli aspetti più rilevanti dell'architettura di Mies. Rimasto in piedi solo il pilastro, è il pilastro che diventa tema. Ed oltre ad essere assunto a tema architettonico, come sempre in Mies, è al contempo un tema costruttivo.

Perchè possiamo concordare che, se «la bellezza è lo splendore del vero»[25], come era solito dire Mies, la decisione di rivestire un pilastro ha certamente imposto un profondo ragionamento, tanto costruttivo, quanto concettuale, in tutta la sua opera, sia europea che americana[26].

A differenza degli altri elementi verticali, pareti e vetrate, la struttura viene messa in opera prima del pavimento, non ci sono alternative. Così che il pavimento non può più passare sotto: il linoleum bianco della *casa Tugendhat*, come il travertino del padiglione tedesco, è dunque stato ritagliato intorno al pilastro, producendo un dettaglio insopportabilmente approssimativo e impreciso, tanto esteticamente quanto concettualmente.

Tra i documenti di archivio del progetto di *casa Resor*, seppur non realizzato, troviamo uno studio a mano che mette in luce il rapporto – costruttivo– tra pilastro e pavimento. Come risolvere l'attacco tra il pilastro a croce e la posa del pavimento che, come il soffitto, sarebbe stato in legno di cipresso?



Ludwig Mies van der Rohe,
Villa Tugendhat, Brno, 1930.
Courtesy © Mary Gaudin, 2018

La *X* messa da Mies su una di queste soluzioni, ritenuta sbagliata, porta a comprendere meglio la famosa questione dei pilastri rivestiti, tanto ammirati sia a Brno come già a Barcellona[27].
Se partiamo comunque da questo presupposto tecnico–costruttivo, Mies sembra non aver scelta: è costretto a rivestire il crudo profilato, non solo e non tanto per renderlo immateriale, un riflesso, quanto per risolvere ragionevolmente ed elegantemente il dettaglio costruttivo. «Noi non riconosciamo alcun problema formale, bensì soltanto problemi costruttivi»[28].
Sappiamo anche che, a conferma di questo problema esecutivo, il linoleum di 3,2 mm di spessore, *DLW – Deutsche Linoleum–Werke*, è stato appositamente prodotto i teli da 160 cm in modo tale che il taglio tra i teli corrispondesse al passo strutturale dei pilastri, cercando in questo modo di metterlo in opera nel miglior modo possibile.
La croce di acciaio di venti centimetri di lato, spessore quattro, è avvolta da quattro lamiere ad U, piegate e lobate sulle teste, portando la croce ad una dimensione di circa ventiquattro per otto centimetri di spessore. La lamiera, evidentemente staccata di qualche millimetro sia sotto che sopra, andrà poi a coprire il giunto tra il pavimento e il pilastro, finendo così il lavoro a regola d'arte.
Allo stesso modo delle pareti libere, anche il pilastro, seppur rivestito, torna ad essere l'elemento verticale che naviga *errante* tra il gesso e il linoleum: questi piani orizzontali, a loro volta, permangono sottili e immateriali come il foglio di carta bianca[29].
Ed é per questo motivo tra gli altri, che, nel periodo americano, Mies sposterà definitivamente i pilastri da dentro a fuori: neppure in facciata, ma all'esterno della facciata.
Con la *casa Farnsworth* (1945–51), Mies risolve la struttura portando a compimento anche quel dettaglio del pavimento. Il pilastro HEB180 messo in posizione esterna può rimanere tale e quale è: nessun rivestimento è più necessario. A sua volta il pavimento può essere continuo e posato senza ritagli, come lo aveva sempre pensato.
Guido Guidi, in visita a Plano nel 1999, si sofferma ripetutamente proprio su questo punto, su questo dettaglio: guarda verso il basso e lateralmente, con il quadro ottico inclinato rispetto alla geometria della casa, cercando un punto di vista autonomo da Mies, e coglie in quel rapporto tra pilastro e pavimento un tema su cui insistere, e sul quale queste note, sorte a partire dal linoleum bianco di Brno, attraverso l'osservazione dei *collages*, della simmetria orizzontale di Evans e di alcuni dettagli costruttivi sono anche inaspettatamente approdate.



Ludwig Mies van der Rohe,
Farnsworth House, Plano, 1951.
Courtesy © Guido Guidi, 1999



Ludwig Mies van der Rohe,
Farnsworth House, Plano, 1951.
Courtesy © Guido Guidi, 1999

1 A tale riguardo anche altri due *collages*, quello della Galleria di Berlino e quello della Congress Hall di Chicago, sono significativi. In queste due opere assolute, purtroppo entrambe non realizzate, pavimento e soffitto, seppur vengono rappresentati, mantengono la loro totale omogeneità. A Berlino pavimento e soffitto sono neri, mentre a Chicago il soffitto reticolare bianco si contrappone alla massa sterminata di 50.000 persone che occupa completamente il pavimento. Dalla totale assenza di persone ad una totale presenza. Ugualmente assente?

2 In questo senso vale anche la pena di ricordare la vicenda della mostra di Gropius del 1919, *Austellung für unbekannte Architekten* (Esposizione di architetti sconosciuti) in cui, come risaputo, la *villa Kröller–Müller* non venne selezionata, con la categorica motivazione riportata dallo stesso Mies in un'intervista del 1966 secondo la quale Gropius disse: «Non possiamo esporla, cerchiamo qualcosa di completamente diverso». È a partire da questa esclusione che Mies ricomincia tutto, da capo, e costruisce una nuova strada, radicalmente diversa (cfr. Sandra Honey, *Mies Van Der Rohe: European Works*, St Martin's Press, London 1986; Beatriz Colomina, *La casa de Mies: exhibicionismo y coleccionismo*, in «2G», n° 48/49, Gustavo Gili, Barcelona 2009).

3 Tafuri e dal Co definiscono l'opera di Mies come *linguaggio dell'assenza*, in cui ciò che si edifica è *il silenzio*. Se «nel montaggio di parti, ciascuna delle quali parla una lingua diversa», a *fare un passo indietro e tacere* sono innanzitutto il pavimento e il soffitto. Manfredo Tafuri, Francesco dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1979, p. 130.

4 Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, a cura di A. Monestiroli, Clup, Milano 1984, p. 44.

5 Mi riferisco alla selezione della propria opera fatta direttamente da Mies sia nel 1947, per la mostra al MOMA, che nel 1956, per la pubblicazione di Hilberseimer.

6 Wolf Tegethoff, *Mies van der Rohe. The villas and country houses*, MOMA, New York 1985, p. 81.

7 Sono diverse le citazioni che si potrebbero portare a questo riguardo. Riporto la prima e l'ultima in senso cronologico, a distanza di 40 anni una dall'altra. «L'arte di costruire è la volontà dell'epoca tradotta in spazio (Baukunst ist raumgefaßter Zeitwille)», LMvdR, *Bürohaus*, in «G», 1923. «Oggi, come sempre, credo che l'architettura abbia poco o nulla a che fare con l'invenzione di forme interessanti o con le inclinazioni personali. Credo che l'architettura appartenga all'epoca, non all'individuo, e che nel migliore dei casi tocchi ed esprima la struttura profonda della civilizzazione da cui sorge», LMvdR, dattiloscritto, *Acceptance Speech at the Presentation of Gold Medal in Architecture at the Annuale Ceremonial of the National Institute of Arts and Letters*, New York 1963, p. 5, 255. [TdA]

8 «Mi succede con Mies come con una religione che, pur essendomi straniera, mi avvince. Perchè egli è certamente uno dei grandi sacerdoti della nuova architettura», Max Bill, *Ludwig Mies van der Rohe*, Il Balcone, Milano 1955, p. 8;
«Quella di Mies è la religione di un laico che ha un limite esistenziale ed è soltanto dall'affermazione del reale, storicamente inteso, che egli può soddisfare l'anelito alla sua verità e cioè alla sua bellezza», E.N. Rogers, *Problematiche di Mies van der Rohe*, in «Casabella–continuità», n° 214, Milano 1957, p. 125.

9 Graeme Shankland, *Architect of the Clear and Reasonable: Mies van der Rohe Considered and Interviewed*, in «The Listener», 1959, p. 201. [TdA]

10 Ludwig Mies van der Rohe, *Museum*, in «Architectural Forum», 1943, trad. it., *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole,* a cura di Vittorio Pizzigoni, ed. Einaudi, 2010, p. 108.

11 John Peter, *Conversation with Mies*, in *The Oral History of Modern Architecture: Interviews with the Greatest Architetects of the Twenthieth Century*, Harry N. Abrams, New York, 1994, p. 268. [TdA]. Seppur Mies amasse la pietra e la abbia sempre usata per i suoi pavimenti, come leggiamo in questa lunga intervista del 1964, in quanto consente di realizzare una superficie continua sia all'interno che all'esterno, priva di ogni interruzione, eliminando anche quel minimo dislivello sulla soglia, la scelta del linoleum bianco è una scelta radicale, mai più ripresa. Per capire la distanza tra Mies e tanti altri architetti, anche a lui molto vicini, basterebbe pensare alla differenza proprio nella scelta del pavimento, come ad esempio nella *Glass House* di Philip Johnson in cui il pavimento è di mattoni, posati a spina di pesce, e il soffitto in gesso.

12 Ludwig Mies van der Rohe, *Senza titolo*, in «Frühlicht. Eine folge für die Verwirklichung des neuen Baugendankens», a cura di B. Taut, K. Peters, 1922, p. 3. «Il vetro è il miglior materiale. Ho avuto la fortuna di bere vino in bicchieri di duemila anni fa: […] erano perfetti». Graeme Shankland, *Architect of the Clear and Reasonable: Mies van der Rohe Considered and Interviewed*, in «The Listener», 1959, p. 205.

13 «[…] più che modello di un'architettura presente, si fa profezia dell'architettura futura», Marco Biraghi, *Storia dell'architettura contemporanea 1750–1945*, Einaudi, Torino 2008, p. 184.

14 Ludwig Hilberseimer, *Mies van der Rohe*, a cura di A. Monestiroli, Clup, Milano 1984, p.53. Basti confrontare i progetti degli anni Venti di Le Corbusier e di Mies per comprendere come il ruolo del vetro, profondamente diverso nell'uno e nell'altro caso, determini la natura stessa dell'architettura dei due maestri.

15 Carlos Martì Arìs, "Mies van der Rhoe: la chiarezza come obiettivo", in Id. *Silenzi eloquenti. Borges, Mies van der Rohe, Ozu, Rothko, Oteiza,* Christian Marinotti, Milano 2002, p. 47.

16 Iñaki Ábalos, *La buena vida*, Gustavo Gili, Barcelona 2000, p. 32.

17 Robin Evans, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in «AA files», n° 19, 1990. [TdA] Tradotto in spagnolo in *Robin Evans. Traducciones*, a cura di C. Muro, T. Salvadò, Girona, 2005. Sono in parte debitori delle tesi di Evans anche i meritevoli contributi critici, centrati sul tema della casa, di Iñaki Abalos, *La casa de Zaratrustra,* in «La buena vida: visita guiada a las casas de la modernidad», G. Gili, Barcelona 2000, pp. 18-35.; Moisés Puente, *Mies el habitante*, in «2G», n° 48–49, 2009, pp. 22-32.

18 Robin Evans, *Mies van der Rohe's Paradoxical Symmetries*, in «AA files», n° 19, 1990, p. 274.

19 Ivi, p. 275.

20 Ivi, p. 276.

21 Ivi, p. 276.

22 «Come in molti degli edifici di Mies […] l'interesse visivo tende a concentrarsi all'orizzonte […].L'effetto è esaltato dall'inaspettato bagliore del soffitto inondato dalla luce riflessa sulla pavimentazione», Ivi, p. 266. Un bagliore ancor più letterale è da riscontrare nel soffitto luminoso che lo stesso Mies esegue all'interno del *Pabellon de Suministro Electrico*, sempre all'Esposizione Universale di Barcellona del 1929.

23 Alberto Savinio, *Ascolto il tuo cuore, città*, Adelphi, Milano 1985, p. 172.

24 Josep Quetglas, *Imagenes del Pabellon de Alemania*, Editions Sections B, Montreal, 1991. [TdA]
Testo in spagnolo tratto da una conferenza tenuta nel 1986 a Madrid in cui Quetglas espone le sue argomentazioni contro gli stereotipi critici che, a suo parere, avevano fatto del padiglione una caricatura. Inoltre, va ricordato che la posizione di Quetglas era contraria alla ricostruzione stessa del padiglione. Riporto in questa lunga nota alcuni passaggi significativi. «La definizione formale dello spazio si produce sempre e solo per piani orizzontali. I piani e le linee verticali appariranno più tardi, una volta che la scena è stata disposta. La reticola geometrica che appare a volte nelle prospettive non sono linee incise sul pavimento, sono linee di fuga – di scorrimento – degli elementi verticali in contatto con il suolo. Sul piano orizzontale, su cui si fonda la scena architettonica, non ci sono neppure pilastri, conficcati nel pavimento», Ivi, p. 59. «Si tratta della disposizione di uno o di diversi piani orizzontali, staccati dal suolo, dove il piano inferiore designa sempre una superficie dai bordi ben definiti e rigorosi. Stare in questo spazio significa stare sopra a uno di questi piani orizzontali», Ivi, p. 54. «Nel padiglione, il piano orizzontale che separa il suolo e sostiene lo spazio è formato dalla lastra di travertino – una lastra sottilissima, di appena due centimetri. Il piano d'acqua delle due vasche mostra questa sottigliezza che riduce a semplice lastra di pietra tutto il supposto spessore del basamento». Sappiamo infatti che «il basamento del padiglione non fu costruito in massa piena ma sollevato su un corpo vuoto di voltini alla catalana, fatta da operai locali», Ivi, p. 55.

25 Ludwig Mies van der Rohe, *Mies van der Rohe's Address, Delivered at Banquet held in his Honnor,* in «Armour Engineer adn Alumns», 1938; trad. it. cit., p. 96. A questo proposito è utile precisarne più compiutamente il senso: «è evidente che quando Mies cita il passo di sant'Agostino «la bellezza è

lo splendore del vero», egli non può rifugiarsi nell'alone metafisico del grande santo, perchè la sua non è una verità rivelata, aprioristica e propriamente oggettiva», E.N. Rogers, op. cit., p. 125.

26 Il rapporto tra costruzione e verità è centrale per Mies, ma non è un rapporto così semplice. Di fatto, per esaltare la chiarezza e la razionalità delle sue costruzioni, Mies nasconde le componenti del progetto che potrebbe confondere la logica della costruzione, come avviene in particolare negli edifici con struttura portante in cemento armato – *Seagram Building* e *Lake Shore Drive* – rivestendo i pilastri, come già fece nel *padiglione di Barcellona* e nella *casa Tugendhat*. Mies non opta dunque per la costruzione più *vera*, ma cerca la soluzione che offre l'immagine più razionale della costruzione, quella *più esatta* rispetto alla sua idea di spazio.

27 Tra l'altro, sulla posizione dei pilastri nelle prime «raffinatissime opere» di Mies, Frank Lloyd Wright aveva espresso a Philip Johnson l'intenzione di convincere Mies «a lasciar perdere quei maledetti pilastrini metallici, che appaiono fastidiosi e pericolosi»; Franz Shultze, *Mies van der Rohe. A Critical Biography*, University of Chicago Press, Chicago 1985, p. 158.

28 Ludwig Mies van der Rohe, *Bauen*, in «G», 1923; trad. it. cit., p.8. E più in generale: «Io penso che architettura sia una parola orribile. In Germania abbiamo una parola così bella: *baukunst*. *Bau*, la costruzione, e *kunst*, l'arte, e questa non è altro che il perfezionamento di questa costruzione». Ludwig Mies van der Rohe, dattiloscritto, *Architectural League*, 1959; trad. it. cit., p. 212.

29 Questa soluzione viene a meno però in tutti gli spazi di servizio, come la cucina, ovvero in tutti i locali in cui quel giunto sarebbe rimasto nascosto alla vista degli ospiti.



Ludwig Mies van der Rohe,
Farnsworth House, Plano, 1951.
Courtesy © Guido Guidi, 1999

Linoleum bianco.
Il ruolo del pavimento nell'opera di Mies van der Rohe
a cura di Enrico Molteni

testo di Enrico Molteni,

fotografie di Enrico Molteni p. 3,
Mary Gaudin pp. 10-11, 23,
David Židlický p. 14,
Guido Guidi pp. 26-27, 31

disegni di Ludwig Mies van der Rohe pp. 6-7, 13, 20-21

Enrico Molteni (1969) è un architetto e professore.
Ha studiato al Politecnico di Milano, alla *Arkitektskolen i Aarhus* (Danimarca) e alla *Univeritat Politècnica de Catalunya* (Spagna), dove ha conseguito il dottorato di ricerca.
Apre il suo studio nel 1997 a Milano, per un periodo in collaborazione con A. Liverani. Il suo lavoro, che include più di un centinaio di concorsi internazionali e progetti in Italia, Corea del Sud e Tailandia, è stato pubblicato e riconosciuto a livello internazionale. Ha tenuto conferenze e partecipato a mostre di architettura in numerose istituzioni. Ha insegnato all'*Accademia di Mendrisio* (Svizzera) ed è attualmente Professore Associato all'*Università di Genova*. Ha tenuto conferenze e partecipato a mostre di architettura in numerose istituzioni, come *La Mostra internazionale di architettura di Venezia*.
I suoi libri più importanti sono *Álvaro Siza. Barrio de la Malagueria*", *Álvaro Siza. Houses*, *Learning architecture vol. I e vol. II*.
Ha preso parte al dibattito architettonico, in particolare come redattore di *Casabella*.