

“L’arte della creazione dello spazio”, sia esso bidimensionale o tridimensionale, si tratti di pittura, design, grafica o architettura, è l’obiettivo primo della ricerca di Peter Behrens. Il suo lavoro, legato nella storiografia e nella critica quasi esclusivamente alla collaborazione con la AEG, che traduce nella prassi quel legame ideale di arte e produzione industriale auspicato dal Werkbund - nei progetti per le grandi architetture dell’industria, per i suoi prodotti e per la comunicazione aziendale - ha in realtà una portata molto più vasta. Le sue opere mostrano, infatti, un modo di concepire la modernità, il “tempo” presente, come luogo di incontro tra valori simbolici, depositati nella coscienza del passato, e innovazione, aprendo una nuova prospettiva per la cultura contemporanea che non lascia indifferenti gli architetti della sua generazione, da Henry van de Velde a Josef Hoffmann o Hans Poelzig, e entusiasma i suoi “allievi”, da Ludwig Mies van der Rohe a Walter Gropius, fino a Le Corbusier, conferendogli a tutti gli effetti il ruolo di “maestro di maestri”.

Questo libro raccoglie i contributi delle ricerche più recenti, sia di carattere storico-critico sia di carattere compositivo, che mostrano, da un lato, l’ampiezza dell’ambito di influenza di Behrens nel dibattito culturale del suo tempo e, dall’altro, l’attualità della sua figura sul piano metodologico del progetto di architettura.

€ 20,00

ISBN 978-88-97748-01-4



9 788897 748014 >

LIBRACCIO EDITORE

Peter Behrens maestro di maestri

Stanford Anderson  
Herman van Bergeijk  
Guglielmo Bilancioni  
Marco Biraghi  
Michele Caja  
Giacomo Catandra di Roccolino  
Jean-Louis Cohen  
Gianni Contessi  
Alberto Ferlenga  
Hartmut Frank  
Vittorio Gregotti  
Josefa Krause-Harder  
Karin Lelonek  
Silvia Malcovati  
Giulia Mezzalama  
Manlio Michieletto  
Alessandra Moro  
Raffaella Neri  
Fritz Neumeyer  
Kai Niedereichholz  
Carlo Olmo  
Marco Pogacnik  
Katrín Peter-Bösenberg  
Paolo Portoghesi  
Luka Skansi  
Adolph Stiller  
Rosa Tamborrino  
Angelo Torricelli

# Peter Behrens

maestro di maestri

a cura di  
Silvia Malcovati  
Alessandra Moro

LIBRACCIO EDITORE



**PETER BEHRENS**

**maestro di maestri**

*a cura di*

Silvia Malcovati e Alessandra Moro



**MDA**

MAESTRI DI ARCHITETTURA

*collana*

*comitato editoriale*

Paolo De Nicola

Silvia Malcovati

Alessandra Moro

*comitato scientifico*

Jean-Louis Cohen

Alberto Ferlenga

Hartmut Frank

Gino Malacarne

Fritz Neumeyer

Carlo Olmo

Luca Ortelli





Sutor-Stiftung Hamburg

# PETER BEHRENS

maestro di maestri

*a cura di*

Silvia Malcovati e Alessandra Moro

**PETER BEHRENS**  
**maestro di maestri**

*volume a cura di*  
Silvia Malcovati  
Alessandra Moro

*consulenza grafico-editoriale*  
Sergio Polano

*impaginazione*  
Luisa Montobbio  
Dipartimento Casa-città | Politecnico di Torino

*traduzioni*  
Giacomo Calandra di Roccolino  
Silvia Malcovati  
Manlio Michieletto  
Alessandra Moro  
Luigi Genta | *consulente in traduzioni*

*coordinamento tecnico*  
CTR comunicazione

*in copertina*  
Peter Behrens, Turbinenfabrik, Berlino  
fotografia di Roland Halbe ©  
*Il e III copertina*  
Wilhelm Weimer, ritratto di Peter Behrens, 1901 ca.  
(Koch 1901, p. 5)

*pubblicazione con il contributo di*  
Deutsch-Italienisches Hochschulzentrum  
Ateneo Italo-Tedesco  
Direzione CTS | Regione Piemonte

*questo volume raccoglie in forma perfezionata  
le relazioni presentate nelle giornate internazionali di  
studio dedicate a* **PETER BEHRENS**

**PETER BEHRENS**  
**giornate internazionali di studio**

19 aprile 2010  
*Peter Behrens e l'Italia*  
Politecnico di Milano

20 aprile 2010  
*Torino, Peter Behrens e l'idea di modernità*  
Politecnico di Torino

22 aprile 2010  
*Peter Behrens. Tecnica e carattere*  
Università luav di Venezia

27-28 settembre 2010  
*Peter Behrens e la giusta forma*  
Politecnico di Torino

*comitato scientifico*  
Marco Biraghi | Politecnico Milano  
Alberto Ferlenga | Università luav Venezia  
Hartmut Frank | HafenCity Universität Hamburg  
Silvia Malcovati | Politecnico Torino  
Alessandra Moro | Università luav Venezia  
Rosa Tamborrino | Politecnico Torino

*con il sostegno di*  
Deutsch-Italienisches Hochschulzentrum  
Ateneo Italo-Tedesco

*e con i contributi di*  
Direzione IRU | Regione Piemonte  
Il facoltà di architettura | Politecnico di Torino  
Scuola di dottorato | Università luav di Venezia  
International Office | HafenCity Universität Hamburg  
Sede di Torino | Goethe-Institut Italien  
Sutor-Stiftung | Hamburg

*Le fotocopie per uso personale del lettore  
possono essere effettuate nei limiti del 15%  
di ciascun volume/fascicolo di periodico,  
dietro pagamento alla SIAE del compenso  
previsto dall'art. 68, commi 4 e 5, della legge  
22 aprile 1941 n. 633.*

*Le copie per finalità di carattere  
professionale, economico, commerciale  
o comunque per uso diverso da quello  
personale sono consentite esclusivamente  
con esplicita autorizzazione rilasciata dagli  
aventi diritto/dall'editore.*

ISBN 978-88-97748-01-4

copyright © 2011 | LIBRACCIO EDITORE®

infoctr@libraccio.it  
www.libraccio.it

- 7 *Presentazione*  
Silvia Malcovati, Alessandra Moro
- 9 *Prefazione*  
Alberto Ferlenga
- 11 *Introduzione. Behrens e dintorni*  
Hartmut Frank
- Torino 1902: dalla Secessione al Werkbund**
- 21 *Per un'estetica borghese*  
1902: *l'Europa a Torino e l'ingorgo nietzschiano*  
Gianni Contessi
- 29 *Stile, Potenza e Bellezza*  
Guglielmo Bilancioni
- 33 *Hagen: un laboratorio*  
Marco Biraghi
- architettura e industria**
- 41 *Se fosse un problema di storia?*  
Carlo Olmo
- 45 *Arte e tecnica nel progetto della fabbrica*  
*Non si tratterà di "fare di più" ma di "fare dell'altro"*  
Rosa Tamborrino
- 57 *La città, la fabbrica e i suoi operai. Scritti e progetti*  
*per le case operaie nei primi anni del Novecento*  
Giulia Mezzalama
- 65 *Vom sparsamen Bauen*  
Manlio Michieletto
- 69 *La fabbrica di turbine fra costruzione e arte*  
Raffaella Neri
- idee di modernità**
- 77 *La giusta forma*  
Silvia Malcovati
- 85 *Legge e ordine. Possibili similitudini tra Behrens*  
*Berlage e altri architetti olandesi*  
Herman van Bergeijk
- 93 *Peter Behrens, Vienna e Adolf Loos*  
*Il monumentale nell'architettura del primo Novecento*  
Marco Pogacnik
- 101 *Riflessioni su Peter Behrens*  
*Interviste con Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius*  
Stanford Anderson
- 109 *Le Corbusier di fronte all'"orso Behrens"*  
Jean-Louis Cohen
- 117 *Peter Behrens, Mies van der Rohe e la "grande forma"*  
Fritz Neumeyer
- composizione architettonica e urbana**
- 131 *Dal piano allo spazio*  
Hartmut Frank
- 143 *Un'educazione a pensare per principi*  
Alessandra Moro
- 151 *L'edificio amministrativo Mannesmann a Düsseldorf*  
1910-12. *Tipo, tecnica, tradizione*  
Silvia Malcovati
- 161 *La Deutsche Botschaft di San Pietroburgo 1911-13*  
*Note su alcuni dettagli architettonici*  
Luka Skansi
- 167 *Le proposte per i giardini dei Ministeri a Berlino 1927*  
Michele Caja
- 173 *Alexanderplatz 1928-32. Circulus Lucidus*  
Giacomo Calandra di Roccolino
- 179 *Peter Behrens a Vienna / Peter Behrens e Vienna*  
Adolph Stiller
- storiografia e critica**
- 187 *Peter Behrens 1868-1940*  
Vittorio Gregotti
- 199 *Il linguaggio delle cose*  
Paolo Portoghesi
- 203 *Opposizioni nella modernità*  
*A proposito del "vecchio Behrens"*  
Angelo Torricelli
- biografia**
- 209 *Peter Behrens, mio nonno*  
Josefa Krause-Harder
- 215 *nota biografica*  
Karin Lelonek, Katrin Peter-Bösenberg
- Peter Behrens oggi**
- 217 *Gli edifici esistenti: alcuni casi studio*  
Karin Lelonek, Katrin Peter-Bösenberg
- 225 *Progetto e costruzione di modelli:*  
*uno strumento per la ricerca*  
Kai Niedereichholz, Katrin Peter-Bösenberg
- bibliografia**
- 231 *Scritti di Peter Behrens*
- 233 *Bibliografia citata*



## Riflessioni su Peter Behrens

Interviste con Ludwig Mies van der Rohe e Walter Gropius

Stanford Anderson | MIT

<sup>1</sup> Anderson 2000. La dissertazione Ph.D. era per la Columbia University, New York City, 1968.

Come giovane ricercatore ho avuto l'occasione di intervistare sia Ludwig Mies van der Rohe che Walter Gropius circa le loro esperienze giovanili nell'atelier di Peter Behrens a Berlino. Il 27 giugno 1961, quando da poco avevo scelto come tema di ricerca dottorale il lavoro di Behrens, sono stato ricevuto da Mies, per un'ora, nel suo ufficio al 230 East Ohio Street a Chicago. Il 6 febbraio 1964, dopo il mio rientro dall'Europa, dove mi ero recato per l'attività di ricerca, e all'inizio della mia carriera a MIT, Walter Gropius mi ha intrattenuto per un pranzo di due ore nel suo ristorante preferito a Harvard Square a Cambridge, Massachusetts.

Le interviste, allora, non le avevo registrate, avevo invece immediatamente trascritto le mie annotazioni. Alcune informazioni tratte proprio da queste interviste sono riportate nella mia tesi di dottorato del 1968, pubblicata molti anni dopo con il titolo di *Peter Behrens and a New Architecture for the Twentieth Century*<sup>1</sup>, tuttavia la tesi non mi ha dato l'occasione di considerare le interviste nella loro interezza. In questo scritto, quindi, mi occuperò, per lo più, di descrivere queste stesse interviste, ricorrendo ai miei appunti di allora tutte le volte in cui essi paiono rendere meglio le opinioni di Mies e di Gropius.

Sia Mies sia Gropius hanno ricordato, in quella occasione, la carriera di Behrens prima del loro arrivo a Berlino (1907-08), fornendo un punto di partenza per le interviste. Gropius evidenziava come Behrens fosse arrivato all'architettura dall'arte, dalla pittura e dalla stampa, osservando come tali esperienze avessero, senza dubbio, indotto a un approccio innovativo dell'architettura e sottolineava che, nella sua casa a Darmstadt (1901), "piuttosto gotica, Behrens ha esplorato molte possibilità nell'interno". Allora, Gropius non sembrava propenso a dare molto peso a quell'approccio "fresco" e osservava che Behrens era stato sempre tecnicamente insicuro, forse a causa della sua formazione artistica.

Gropius conosceva meglio, o forse era semplicemente più interessato, al periodo successivo, in cui Behrens era stato direttore della *Kunstgewerbeschule* a Düsseldorf (1904-07).

Dai miei appunti:

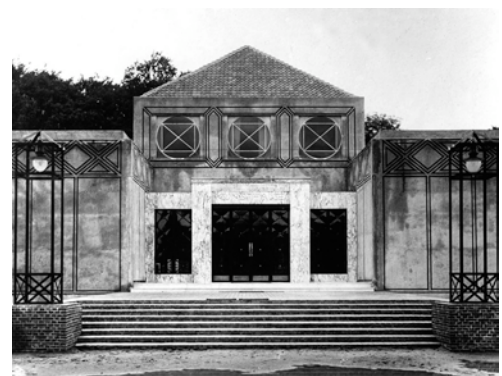
A Düsseldorf, Behrens si interessava molto di questioni geometriche. Più precisamente di teosofia, della geometria di Lauweriks e di De Bazel,



[1] P. Behrens, crematorio, Hagen-Delstern 1905-08 (Hoerber 1913, p. 64)

verificando queste teorie in alcuni edifici: nel crematorio a Hagen (1905-08), in modo particolare.

[1] Gropius sottintendeva che in quest'edificio era eccessivo l'uso della geometria. Nonostante ciò il crematorio gli era sempre piaciuto. Mi sorprese quando affermò di conoscere il crematorio solo dai disegni e dalle fotografie, dato che – come più avanti avremo modo di scoprire – Gropius era stato responsabile, nello studio di Behrens, del progetto delle case Cuno e Schröder a Hagen – progetti che, come il crematorio, erano stati realizzati sotto la direzione di Osthaus. Era stato proprio Osthaus a indirizzare Gropius da Behrens. Gropius, in quelle interviste, riconobbe di aver esplorato diverse griglie geometriche, arrivando a governare questi schemi proprio grazie all'esercizio. Sia per Lauweriks che per Behrens la geometria era carica di significati e nonostante Behrens non avesse chiarito questi significati, certamente, ne fu influenzato a lungo.



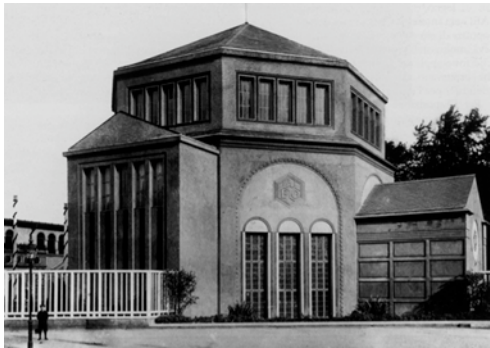
[2] P. Behrens, Kunsthalle, esposizione d'arte della Germania nord occidentale, Oldenburg 1905 (Hoerber 1913, p. 36)

Anche Mies aveva commentato il periodo di Düsseldorf:

Più o meno negli stessi anni dell'esposizione di Oldenburg (1904-05), [2] era arrivato nello studio di Behrens un uomo, inviato da Berlage. Si trattava di una personalità interessata alla proporzione e alla composizione geometrica [Mies ovviamente si riferiva a Lauweriks].

Chiesi, allora, se Behrens fosse interessato all'architettura del primo Rinascimento in Italia e Mies mi rispose che Behrens si era sempre interessato dell'Italia, in particolare del periodo paleocristiano, e portò come esempio la sala conferenze del museo Folkwang a Hagen e gli edifici a pianta ottagonale di Behrens. Mies concordò con la mia, forse inadeguata, osservazione riguardo al fatto che l'uso della geometria di Behrens fosse di tipo rigorosamente pratico e privo di una base teorica.

A proposito degli edifici ottagonali Gropius, trovandosi nell'atelier di Neubabelsberg abbastanza presto, poté seguire i primi progetti per la AEG, tra cui il padiglione per la mostra tedesca di cantieristica navale a Berlino (1908). [3]



[3] P. Behrens, padiglione AEG, esposizione di cantieristica navale tedesca, Berlino 1908 (Hoeber 1913, p. 109)

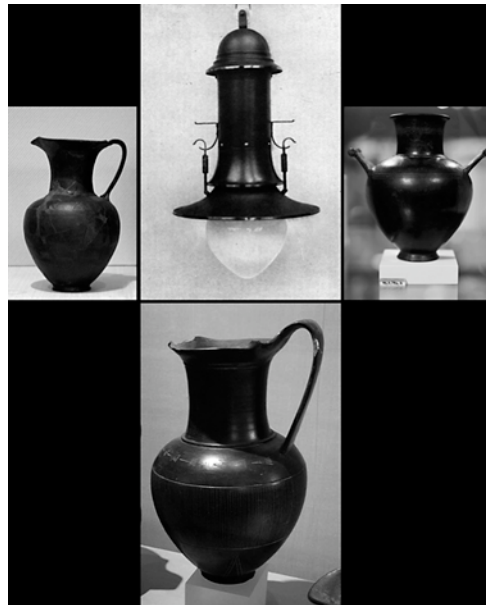
Nella letteratura su Behrens, Gropius e Mies, alcune informazioni sono segnalate contraddittoriamente. Per esempio: le date della presenza dei due giovani nell'ufficio di Behrens e l'identificazione dei progetti su cui hanno lavorato. Le mie interviste non risolvono queste discrepanze, ma mi permettono di ricapitolare la cronologia<sup>2</sup>.

Behrens si stabilì a Neubabelsberg, vicino a Berlino, per svolgere un compito senza precedenti, quello di consulente artistico della AEG – grafico, progettista industriale, architetto. Gropius si trovò nello studio di Behrens dalla fine del 1907 alla metà del 1910, Mies, invece, dal mese di ottobre del 1908 alla metà del 1910 e nuovamente dal maggio del 1911 all'inizio del 1912.

Ai tempi della mia intervista con Mies, stavo cominciando a costruire una lettura sul lavoro architettonico di Behrens e non mi ero ancora occupato del disegno industriale.

Un indizio offertomi allora da Mies, oggi mi permette di arrischiare una interpretazione concernente la ricerca sulla forma di Behrens. Avevo chiesto a Mies dell'interesse di Behrens per l'architettura del rinascimento e lui aveva messo in risalto l'attenzione per l'architettura paleocristiana e per i vasi Etruschi. Allora, non approfondii questo tema con Mies, l'argomento, infatti, non era al centro del mio interesse in quel periodo. I vasi sono stati prodotti nel corso di secoli e in forme diverse allo stesso modo dell'apparato ornamentale.

La selezione di un vaso Etrusco che possa essere stato di interesse per Behrens è un'operazione prettamente speculativa. Ciò nonostante, trovo i bucheri e un impasto simile del VII secolo a.C. talmente provocatorio da arrischiare un confronto, anche se solo tra due immagini, che meriterebbe di essere indagato. [4]



[4] Vasi etruschi e lampada di Behrens per la AEG, 1907

Torniamo all'atelier di Behrens, in cui Gropius e Mies lavoravano nel periodo della progettazione e della realizzazione della fabbrica delle turbine AEG (1908-1909) e del progetto preliminare per il grande complesso di Humboldthain.

Quando Gropius entrò nell'atelier, nel 1907, le commesse erano quelle per la costruzione di due case a Hagen che risalivano al periodo trascorso da Behrens a Düsseldorf.

<sup>2</sup> Dall'intervista con Gropius: a seguito dei suoi studi di architettura a Monaco di Baviera e Berlino, Gropius ha ricevuto un'eredità di 1000 marchi. Suo padre lo ha incoraggiato a utilizzare tale eredità come preferiva. Gropius desiderava frequentare un ambiente completamente differente. Ha scelto di andare in Spagna. Lì ha conosciuto Karl Ernst Osthaus, l'industriale e collezionista di arte di Hagen, che era stato il promotore di Behrens, di Henry van de Velde, Lauweriks e altri. Proprio Osthaus ha convinto Gropius ad andare da Behrens a lavorare. [Nerdinger 1985, p. 38 indica delle date: viaggio in Spagna dalla fine del 1906 e arrivo all'atelier di Behrens a Neubabelsberg verso la fine del 1907]. Dall'intervista con Mies: Mies stava lavorando nell'ufficio di Bruno Paul, il direttore della *Kunstgewerbeschule* di Berlino. Paul Thiersch, definito da Mies un "buon architetto", si era spostato dall'atelier di Behrens, a quello di Paul. Proprio Thiersch ha detto a Mies che Behrens stava cercando personale e che sarebbe dovuto andare da Behrens, che gli avrebbe dato un lavoro. [Schulze 1985, p. 38 indica ottobre 1908 come data di arrivo di Mies nell'atelier di Behrens. Secondo Tegethoff, (Wolf Tegethoff, *Catching the Spirit: Mies's Early Work and the Impact of the Prussian Style in Berlin*, in Riley - Bergdoll 2001, p. 137), Mies è arrivato prima nell'ufficio "nel 1908"]. Ho chiesto a Mies se la casa che aveva costruito a Neubabelsberg l'anno precedente, la casa Riehl, fosse stata un fattore determinante per la sua occupazione da Behrens. Mies ha detto "no". Ha parlato di due periodi di lavoro nell'atelier di Behrens. [Le varie fonti segnalano diversamente il tempo che Mies è stato assente dall'atelier. Sembra essere stato circa un anno, dall'inizio o dalla metà del 1910]. Gropius ha raccontato di un viaggio previsto in Grecia con Behrens, per il quale avevano persino i biglietti, ma all'ultimo minuto è arrivato un lavoro complesso e il viaggio è stato annullato. Gropius ha viaggiato in Inghilterra con Behrens, poiché sembrava esserci la possibilità di un lavoro che non si è attuato. Gropius: "Abbiamo girato, visitato la città e i musei". [Tegethoff racconta che Gropius ha lasciato lo studio di Behrens nel marzo 1910 (Tegethoff 1985, p. 377); Schulze indica giugno 1910 (Schulze 1985). Giedion cita un ricordo di Mies di una festa di compleanno per Gropius organizzata dai membri dell'ufficio di Behrens il 18 maggio 1910 (Giedion 1954, p. 17). Possiamo allora concludere che entrambi i giovani abbiano abbandonato l'ufficio di Behrens dalla metà del 1910]. Gropius è stato preciso nel dire che il giovane Le Corbusier era arrivato da Behrens dopo la sua partenza. [Sembra certo che il





tempo di Jeanneret da Behrens è stato dal novembre 1910 all'aprile 1911. Apparentemente, anche Mies sembrerebbe non essere stato un collega di Jeanneret, poiché il secondo periodo di Mies con Behrens è cominciato nel maggio o nel giugno 1911 (cfr. Tegethoff 1985). Mies stesso ha confermato tali date. Tuttavia, se il documento contemporaneo all'affare dei Krölller-Müller, citato da Schulze 1985, p. 41, è credibile, Mies e Jeanneret potrebbero essere stati entrambi nell'atelier per un breve periodo nella primavera del 1911.

<sup>3</sup> Conversazione personale di Sergius Ruegenberg con l'autore, cit. in Neumeyer 1986, ed. inglese 1991, p. 354; ed. it. 1996, p. 99.

<sup>4</sup> Tilmann Buddensieg, *Architektur als Kunst*, in Buderath 1990, p. 67; Mechthild Heuser, *Die Fenster zum Hof. Die Turbinenhalle, Behrens und Mies van der Rohe*, in Pfeifer 1990, pp. 115-16.

<sup>5</sup> Bernhard 1911, 30 settembre, pp. 1625-31; <sup>7</sup> Ottobre, pp. 1673-82.

Dal 1906 Behrens aveva sviluppato, per Osthaus, il progetto per un gruppo di ville a Hohenhagen, vicino al luogo in cui era stata costruita da van de Velde una villa proprio per Osthaus. Le due case di Behrens, la Cuno e la Schröder, furono progettate e realizzate proprio in quel periodo, rispettivamente nel 1911 e nel 1909. Gropius si dimostrò reticente nello specificare a che lavori avesse partecipato nello studio di Behrens, ma fu invece preciso nell'indicare come primo progetto la casa Cuno e quale progetto successivo la casa Schröder, cui partecipò anche Mies.

Mies, dal canto suo, mi disse di aver lavorato sugli interni di entrambe le case.

Le due fabbriche della AEG realizzate nel periodo in cui Gropius lavorava nello studio di Behrens, sono la Turbinenfabrik e la Hochspannungsfabrik (1909-10).

La reticenza di Gropius nell'indicare la propria partecipazione a questi progetti, e non a quello per le ville di Hagen, permette di considerare con serietà le sue parole, quando ci dice che "Behrens era la persona incaricata, e a lui spettava prendere le decisioni finali".

Mies ha invece affermato di aver lavorato al progetto della Kleinmotorenfabrik (1910-13) e a quello per la Montagehalle (1911-12), partecipazione che potrebbe essere avvenuta in uno o nell'altro periodo in cui Mies si trovò a lavorare nell'atelier di Behrens, oppure in entrambi.

Non approfondii questo tema dal momento che non mi interessava suddividere, fra Behrens e Mies, il successo ottenuto in questi progetti.

Fu proprio in questo contesto che chiesi a Mies se Behrens fosse un maestro duro o se uomini come lui e Gropius avevano potuto apportare un proprio contributo originale? Mies mi rispose con queste parole: "No. Behrens aveva idee molto definite e i suoi collaboratori le hanno imparate. Eravamo più simili a Behrens di Behrens stesso".

L'espressione usata da Mies e Gropius: "più simili a Behrens di Behrens stesso" indica che essi potevano assumere dei ruoli di responsabilità e di conseguenza avere libertà di iniziativa nei progetti, ma anche che tali contributi potevano avvenire solamente in un contesto preciso e sotto il diretto controllo di Behrens.

Alcuni sostengono l'ipotesi di un contributo importante di Mies al progetto della Turbinenfabrik della AEG, a partire da una affermazione attribuita allo stesso Mies e risalente agli anni Venti: "ha raccontato fiero di aver contribuito al disegno della finestratura sul lato lungo esposto a ovest della

fabbrica delle turbine"<sup>3</sup>. Due ricercatori, Tilmann Buddensieg e Mechthild Heuser, hanno fondato su questa affermazione l'ipotesi che il progetto della facciata ovest sia il primo lavoro di Mies<sup>4</sup>. Personalmente sono poco propenso ad accettare questa attribuzione per due motivi: nella mia intervista con Mies, lui stesso non ha menzionato la fabbrica delle turbine fra i progetti AEG su cui ha lavorato e, in modo ancora più conclusivo, l'ingegnere del progetto della fabbrica delle turbine, Karl Bernhard, in una sua pubblicazione sulla fabbrica ha dichiarato, con apprezzamento, che gli era stata data libertà nel disegno di questo prospetto<sup>5</sup>. Il prospetto ha una semplicità elementare, in relazione alla logica del carico che è naturalmente maggiore al piano terra e minore al piano superiore, che rende credibile la possibilità che sia l'esito di un procedimento razionale eseguito dallo stesso Bernhard. [5]

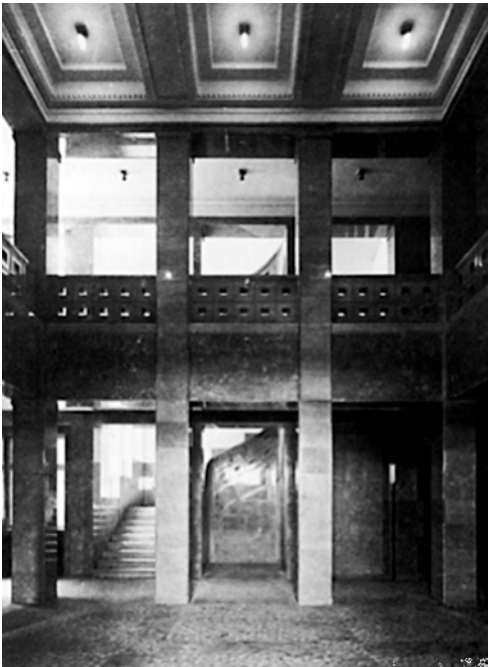


[5] P. Behrens, Turbinenfabrik AEG, Berlino-Moabit 1908-09 fronte ovest verso la corte (fotografie R. Halbe)

Nella mia dissertazione, ho sostenuto che Mies potrebbe aver partecipato a due progetti di Behrens: quello per la Mannesmann a Düsseldorf e il per Gaswerk a Francoforte-Osthafen (entrambi del 1910-12). Le numerose torrette delle officine del gas sono state realizzate in un mattone rosso scuro – il clinker – e la composizione dei volumi risulta molto precisa e movimentata solamente dal rilievo e dallo scavo di alcuni elementi come gli stipiti delle finestre. Analoghi dettagli, anche se in pietra, si ritrovano nell'edificio Mannesmann.

In una lettera di Henry-Russell Hitchcock del 12 dicembre 1962, Paul Schneider-Esleben sostiene che Mies si sia occupato dei dettagli della scala e dell'atrio. [6] Schneider-Esleben, architetto della torretta di vetro realizzata nel 1951-56, che completa l'edificio Mannesmann, conosceva bene l'opera di Behrens e ne era certamente un attento osservatore. Heinrich Klotz racconta la storia, presumibilmente riferita da Schneider-Esleben, della visita di Mies alla nuova torretta Mannesmann nel 1956.





[6] P. Behrens, edificio amministrativo Mannesmann AG, Düsseldorf 1910-12, atrio d'ingresso (Hoeber 1913, p. 182)

Oltre un certo malcontento verso il progetto della torretta, Mies si esprime energicamente sull'atrio di marmo che diceva aver disegnato quando era ancora nell'ufficio di Behrens<sup>6</sup>.

Vorrei anche evidenziare che parecchi lavori di Karl Friedrich Schinkel, cui Behrens guardava, hanno costituito un precedente per la scelta del mattone e del relativo dettaglio "robusto" che si trova nel Gaswerk. Ho chiesto a Mies se avesse lavorato a questo progetto. Mi rispose di no facendo il nome di Adolf Meyer.

Dal punto di vista cronologico, è possibile che Meyer abbia partecipato a questo lavoro prima di lasciare con Gropius l'atelier di Behrens, ma sembra improbabile che tali dettagli siano stati studiati allora. Suggestisco di attribuire il Gaswerk a Peter Behrens con l'influenza dell'insegnamento di Schinkel. [7] La tentazione di continuare ad asso-

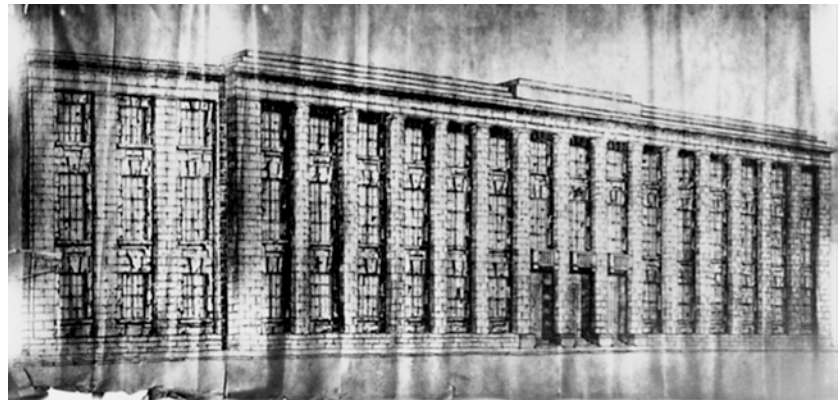


[7] P. Behrens, Gas Werke, Francoforte-Osthafen 1910-12  
K. F. Schinkel, faro di capo Arkona, isola di Rügen 1825-27

ciare Mies ai raffinati dettagli di pietra dell'atrio della Mannesmann, un genere di dettagli che persistono nell'architettura moderna, è forte.

La testimonianza di Schneider-Esleben conferma il coinvolgimento di Mies. Nel 1961, al tempo della nostra intervista, l'edificio Mannesmann era uno dei pochi progetti di Behrens – con la casa di Darmstadt e le case e il crematorio di Hagen – di cui Mies conosceva l'esistenza. Tuttavia egli non ha incluso l'edificio Mannesmann fra quelli in cui era stato coinvolto. Forse, è sufficiente riconoscere un'affinità tra Behrens e Mies per quanto riguarda il disegno dei dettagli come quelli dell'atrio della Mannesmann, e accettare il fatto che Mies non rivendichi una propria partecipazione diretta in essi.

Si può inoltre osservare che Mies, dopo essere tornato nello studio di Behrens nel 1911, era stato a San Pietroburgo con il ruolo di responsabile del progetto per l'Ambasciata Imperiale Tedesca (1911-13)<sup>7</sup>. [8] Non ricordo perché ebbi questa impressione nel 1961, ma ricordo di averla sottoposta a Mies che mi corresse dicendo che era stato incaricato del progetto dell'Ambasciata, non del cantiere, quando lavorava nell'atelier di Behrens. In quel



[8] P. Behrens, ambasciata tedesca, San Pietroburgo 1911-13  
(Bonn, Ministero degli Affari Esteri)

momento era plausibile che a Mies fosse stata data questa responsabilità. Deve essere stato il periodo più impegnativo per lo studio di Behrens.

La Kleinmotorenfabrik AEG era in costruzione; il Gaswerk e l'edificio Mannesmann erano in una fase di progettazione avanzata; il progetto della villa Kröller-Müller, la casa Wiegand, l'edificio per la Continental a Hannover e la Montagehalle AEG erano incarichi in arrivo o già iniziati – senza fare accenno alle numerose commesse minori.

Non abbiamo una data precisa che documenti il rientro di Mies nell'ufficio di Behrens (prima metà

<sup>6</sup> Klotz 1987, p. 13. L'aneddoto continua con Le Corbusier [Jeanneret] che disegna simultaneamente una variazione della facciata per l'edificio Mannesmann e Gropius che disegna le piante. Si veda la n. 2 per la problematica cronologica di tale affermazione.

<sup>7</sup> Wolf Tegethoff, *Catching the Spirit: Mies's Early Work and the Impact of the Prussian Style in Berlin*, in Riley - Bergdoll 2001, p. 137.



<sup>8</sup> Parte di questo racconto è comparso nella mia dissertazione e inoltre si trova in Schulze 1985, pp. 57-58, benché la fonte non sia dichiarata. Tutti gli eventi di cui parla Mies avrebbero dovuto aver luogo tra il 1911 e forse gennaio 1912.

<sup>9</sup> Schuler 1940, pp. 65-66.

<sup>10</sup> Tilmann Buddensieg, *Die Kaiserliche Deutsche Botschaft in Petersburg von Peter Behrens*, in Warnke 1984, pp. 374-98.

del 1911) o l'inizio del progetto per l'Ambasciata (inizio del 1911). Mies dichiarò che l'ambasciata era stata progettata durante la sua assenza, e poi ricordò alcuni interessanti aneddoti riguardanti il suo coinvolgimento nel progetto e i crescenti dissapori tra lui e Behrens<sup>8</sup>.

Behrens, allora, era andato a San Pietroburgo per valutare i preventivi. I pochi appaltatori russo-tedeschi sapevano che uno di loro avrebbe ottenuto il lavoro, pertanto avevano mantenuto i prezzi elevati. Al suo ritorno Behrens andò con Mies da "un uomo nel governo" per convincerlo a trovare altro denaro per la costruzione dell'ambasciata. [Sappiamo da un ricordo successivo di Edmund Schuler che si trattava del membro del Foreign Office che nel 1911 aveva convinto in primo luogo i suoi superiori diretti e l'allora ministro Alfred von Kiderlen-Wächter a incaricare Behrens del progetto per l'ambasciata<sup>9</sup>.]

"L'uomo" era già andato al Reichstag a chiedere i soldi, vi era ritornato chiedendone altri in un secondo momento [forse un estimatore di Behrens?]. Non ci sarebbe più tornato.

Behrens rispose che allora non si sarebbe potuta cominciare la realizzazione. A quel punto Mies si offrì di andare a San Pietroburgo per tentare di abbassare i prezzi. Behrens si arrabbiò e gli disse: "Che cosa pensi io abbia fatto là, fumato sigarette?" ma al politico piacque l'idea e Mies fu inviato a San Pietroburgo.

A San Pietroburgo Mies scelse l'appaltatore che pensava avrebbe fatto il lavoro migliore e con lui "contrattò", riuscendo ad abbassare il prezzo.

Al suo rientro a Berlino, secondo quanto raccontato da Mies, Behrens era furioso; questa sua iniziativa non gli era piaciuta. Chiesi se fossero state apportate delle modifiche al progetto tali da giustificare una simile rabbia, ma Mies mi disse di no, che semplicemente Behrens non aveva gradito questa iniziativa.

Il cantiere a San Pietroburgo doveva iniziare al più presto poiché il 28 ottobre coincide con l'inizio del gelo e la fine della possibilità di lavorare all'esterno. Mies ritornò dunque a San Pietroburgo alla fine dei lavori "per la consegna dell'edificio da parte dell'appaltatore". Entrando nell'edificio Mies raccontò il progetto di Behrens per gli interni all'appaltatore e ad un terzo uomo che egli pensò facesse parte dello staff. Si rivelò invece essere un giornalista. Fu così che i progetti di Behrens vennero pubblicati sui giornali prima che le autorità li avessero potuti valutare, e quando Mies rientrò a Berlino, Behrens più arrabbiato che mai, lo licenziò.

Quando incontrai Mies, non essendo a conoscenza della sua partecipazione al progetto dell'Ambasciata, avevo un'impressione molto negativa per il rude classicismo di questo edificio.

Chiesi a Mies le motivazioni di questo classicismo severo; derivava forse da pressioni del governo? No, si trattava di una scelta di Behrens. Arrivato a Berlino, Behrens fu molto colpito da Schinkel e da altri architetti neoclassici: l'Altes Museum, l'Opera, la Neue Wache (trasformata da Tessenow nella tomba del milite ignoto), l'Unter den Linden, la porta di Brandeburgo.

Sebbene Behrens potesse progettare un edificio industriale moderno o una lampada ad arco moderna, e sebbene si occupasse di ricercare un'espressione architettonica del proprio tempo, ancora nessuno aveva idea di come questo potesse essere fatto nel caso di un edificio istituzionale.

Mies era consapevole del fatto che l'Ambasciata non raggiungeva la precisione conseguita da Schinkel, ma aveva sottolineato che, al contrario, gli interni si avvicinavano molto a questa qualità. Penso che Mies abbia certamente avuto un ruolo nel progetto degli interni dell'Ambasciata: infatti, era incaricato del progetto e le commesse dello studio erano talmente numerose che Mies deve aver certamente avuto un ruolo significativo nel disegno di quegli interni di cui aveva, con troppa facilità, parlato a San Pietroburgo<sup>10</sup>. [9]



[9] P. Behrens, Ambasciata tedesca a San Pietroburgo 1911-13 atrio d'ingresso (fotografia F. Stoenner, Düsseldorf)

Un altro progetto dell'ufficio di Behrens cui Mies ammise di aver partecipato è quello della villa Kröller-Müller vicino a L'Aia. I due architetti viaggiarono insieme in Olanda e ad Amsterdam, dove visitarono la Borsa di Berlage.

Mies ricordava: "Behrens disse, accompagnando le parole con un cenno della mano, 'Passé'. Io replicai 'potresti sbagliarti' – Behrens non lo gradì –".

Quello che accadde per il progetto dell'ambasciata tedesca indusse Mies a lasciare lo studio di Behrens, e insieme la sua partecipazione al progetto per i Krölller-Müller.

Mies scrisse ai coniugi Krölller avvisandoli della propria partenza dall'ufficio di Behrens, spiegandone il motivo e augurando loro di realizzare il progetto come lo desideravano. I Krölller avevano già alcuni dubbi circa il progetto di Behrens ma a seguito della lettera di Mies decisero di sostituire l'architetto. Proposero a Mies e a Berlage di fare un progetto. Mies andò in Olanda e assunse l'incarico dai Krölller che presto vollero vedere una proposta. Alla fine scelsero il progetto di Berlage. Purtroppo, questo non fu mai costruito a causa dello scoppio della guerra.

Nel lasciare lo studio di Behrens, Gropius mantenne i contatti stabiliti a Hagen con Karl Ernst Osthaus al tempo della realizzazione, lunga e problematica, della casa Cuno. Infatti, il rapporto stabilito con Osthaus continuò nella realizzazione del *Deutsches Museum für Kunst in Handel und Gewerbe* e nella partecipazione al Deutscher Werkbund. Dopo aver lasciato lo studio di Behrens, Gropius e Adolf Meyer realizzarono rapidamente un progetto che ebbe una notevole importanza nell'opera di Gropius, la fabbrica Fagus del 1911. Gropius fu piuttosto maligno quando affermò di aver omesso la colonna d'angolo nella fabbrica Fagus semplicemente perché gli piaceva così e che soltanto successivamente capì la logica strutturale di tale organizzazione di forze. Gropius accennò a questa strana storia:

in una discussione sull'importanza dell'intuizione e della sensibilità creativa. Gropius espresse una certa irritazione nei confronti degli storici che avevano trasformato il Bauhaus nella scuola funzionalista per eccellenza e avevano fatto del funzionalismo una cosa puramente materiale. Il funzionalismo deve anche riconoscere i problemi psichici.

Si può capire la frustrazione di Gropius nei confronti degli storici. Negli Stati Uniti, Hitchcock e Johnson riuscirono nell'operazione di generalizzare il lavoro di Gropius e Mies trasformandolo dal cosiddetto stile internazionale, in uno "stile" – qualcosa di completamente opposto alla riduzione al funzionalismo puro –. Nel frattempo la terminologia europea per gli stessi fenomeni storici ha definito, e in genere è ancora valido, quella architettura come "architettura funzionalista". Aalto, Neutra e altri architetti hanno combattuto contro questa genera-

lizzazione, ma il "funzionalismo" è rimasto un'etichetta, talvolta persino utile se concepita positivamente, come è avvenuto nel post-modernismo.

L'incontro successivo tra Behrens e Gropius è avvenuto nel contesto della mostra del Deutscher Werkbund del 1914 a Colonia. Il modello di Gropius per un complesso produttivo portato alla esposizione [10] è, a tutti gli effetti, una brillante interpretazione della behrensiana fabbrica di turbine.



[10] W. Gropius, esposizione del Deutscher Werkbund, Colonia 1914

Se la fabbrica della AEG può essere paragonata a un tempio, perché allora non pensare alla complessità della fabbrica paragonandola all'organizzazione di una chiesa come per esempio San Pietro a Roma? Benché Gropius avesse detto poco circa il suo eccezionale lavoro a Colonia, accennò all'incarico affidato "all'ingegnere [Hans] Schmuckler". Gropius continuò dicendo che Schmuckler aveva avuto un ruolo importante nel disegno delle parti tecniche della fabbrica di turbine di Behrens; Gropius si sbagliava nell'attribuire a Schmuckler un ruolo in quel progetto, è infatti noto che Karl Bernhard è stato l'ingegnere nel progetto della fabbrica. Tuttavia, Gropius sembrava particolarmente interessato che all'ingegnere venisse attribuito il giusto credito per il ruolo svolto nel progetto.

Sappiamo che Bernhard è stato anche l'ingegnere per la fabbrica dell'alta tensione della AEG, la Hochspannungsfabrik, mentre nonostante le ricerche, per quanto io sappia, Tilmann Buddensieg e i suoi collaboratori non hanno identificato gli ingegneri della Kleinmotorenfabrik o della Montagehalle, come non sono riuscito a scoprirlo neppure io. Forse Gropius ha confuso la partecipazione di

<sup>11</sup> Bryson 1960.<sup>12</sup> Freyer 1955.<sup>13</sup> Muller 1987.

Schmuckler nel progetto della fabbrica di turbine con un suo ruolo in uno o entrambi questi altri due edifici della AEG?

Gropius fece alcune osservazioni, forse ancora più interessanti, riguardo agli eventi della mostra del Werkbund:

Gropius mostrò quasi una forma di odio nei confronti del suo maestro Behrens, a causa della sua percezione negativa della *Festhalle* realizzata all'esposizione del Deutscher Werkbund. [11] [Il linguaggio usato era indubbiamente forte, ma si può effettivamente intendere la *Festhalle* come una provocazione verso coloro che ancora immaginavano una nuova architettura]. Gropius continuò, definendosi *l'enfant terrible* della mostra, e ricordò che, ciò nonostante, era stato nominato all'interno del consiglio del Werkbund. La proposta di Muthesius a favore della tipizzazione e della standardizzazione era qualcosa di molto negativo che fra l'altro provava la sua mancanza di sensibilità artistica e creativa. Gropius rivelò al consiglio un certo numero di rapporti d'affari poco limpidi in cui Muthesius era entrato per assicurarsi una posizione nel Werkbund. Muthesius fu costretto a dimettersi. Gropius disse che non avrebbe ripetuto tutto ciò se si fosse trovato in una situazione analoga: allora era giovane. [Ho scritto nei mie appunti che Gropius aveva dimostrato una forte antipatia nei confronti di Muthesius]. Gropius concluse facendo notare che condivideva la posizione di Henry van de Velde nel famoso dibattito del Werkbund.

Vorrei aggiungere alcune parole sul mio ultimo incontro con Mies van der Rohe, un'intervista dovuta al mio allora recente impegno nella ricerca dottorale su Peter Behrens. Mies portò alla nostra riunione la sua copia della monografia su Peter Behrens pubblicata nel 1913 da Fritz Hoeber e la monografia di Jan Gratama su Berlage. Mies tentò



[11] P Behrens, *Festhalle*, esposizione del Deutscher Werkbund Colonia 1914

di spostare la mia attenzione su Berlage, ponendolo in una luce più favorevole rispetto a Behrens.

Si trattò forse di un tentativo delicato a persuadermi ad intraprendere uno studio su Berlage piuttosto che su Behrens. Certamente era un messaggio chiaro sull'interesse intellettuale e architettonico di Mies.

Nel suo tutt'altro che vuoto ufficio, Mies aveva portato altri due libri, di cui però non parlammo. Uno era *An Outline of Man's Knowledge of the Modern World*, una pubblicazione allora molto nota, pubblicata da Lyman Bryson, un autorevole accademico di New York, che illustrava la comprensione del pensiero corrente della filosofia, della scienza, delle scienze sociali, della legge e delle arti, come osservato da noti autori liberali americani. Forse questa era un'indicazione degli interessi di Mies. Infatti, un capitolo: "Mathematics, The Language of Science" (Matematica, la lingua della scienza) – è di Mario Salvadori, un ingegnere stimato di New York, probabilmente conosciuto da Mies<sup>11</sup>.

L'altro libro era *Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* di Hans Freyer, un celebre sociologo conservatore dell'Università di Lipsia<sup>12</sup>. Il libro *Revolution von rechts* (*Rivoluzione da destra*), del 1931, con la relativa inclinazione verso soluzioni conservatrici radicali, totalitarie, dei problemi del libero stato, diede molta visibilità a Freyer e importanza al suo pensiero, durante gli anni appena prima e dopo l'ascesa di Hitler al potere. La disillusione successiva verso il Socialismo Nazionalista condusse Freyer a riformulare un pensiero conservatore.

*Theorie des gegenwärtigen Zeitalters* ebbe un'ampia diffusione ed esercitò una notevole influenza durante gli anni di Adenauer. Jerry in *The Other God that Failed: Hans Freyer and the Deradicalization of German Conservatism*<sup>13</sup> considera Freyer, non per le qualità dell'uomo o del suo pensiero, ma semplicemente come qualcuno la cui vita e il cui pensiero sono rappresentativi di un'epoca avendo abbracciato un conservatorismo radicale seguito da una disillusa riproposizione di un pensiero conservatore. Ci si potrebbe domandare se anche Mies trovasse qualche cosa di valido in questo studio.

### La personalità di Behrens

Sia Gropius che Mies trovarono in Behrens un maestro duro. Gropius si dimostrò abbastanza comprensivo riguardo a Behrens artista a Monaco di Baviera "e al suo coinvolgimento con l'espressionismo" dopo la prima guerra mondiale. Espresse, infatti, un certo apprezzamento per il crematorio di Hagen ma rabbia per la *Festhalle* del Werkbund.



Ecco come ricordava Gropius lo studio di Behrens:

Behrens sottopagava tutti; non si riceveva mai calore umano nel relazionarsi con lui. Era estremamente egocentrico e fiero. Questo aspetto del suo carattere era evidente nel modo in cui si confrontava con i suoi dipendenti, ma anche con la moglie e i bambini. Gropius stava dalla parte della moglie, ma questo avveniva nel periodo in cui stava pensando di andarsene dall'atelier. La proposta da parte di Gropius di assumersi maggiori responsabilità nello sviluppo dei progetti dell'atelier non era stata accolta favorevolmente da Behrens, così Gropius se ne andò portando con sé Adolf Meyer. [Jean] Krämer fu indicato da Gropius, anche se non ricordava che fine avesse fatto, come un altro braccio destro dello studio, uno che disegnava abbastanza bene ma che seguiva le indicazioni di Behrens, e persino di Gropius [e questa è un'altra indicazione che Mies e Gropius avevano un certo coinvolgimento nei progetti].

Mies fornì altri dettagli circa l'esperienza nell'atelier, come la capacità di Behrens di farsi valere, il fatto che non aveva amici veri, o che non dimostrava alcuna riconoscenza nei confronti dei suoi collaboratori – “non un uomo caloroso” –.

Malgrado queste valutazioni negative sulla persona, Mies osservò: “Ho imparato molto da lui.” Gropius fu ancora più elogiativo. Andando da Behrens nel 1907:

Gropius desiderava “ricevere una educazione solida”; lavorò a lungo e duramente per Behrens e fu riconoscente di aver potuto collaborare con lui e di aver imparato tanto. Gropius considerò Behrens il suo Maestro. Fu Behrens che gli aveva insegnato a pensare per principi.

Circa quest'ultimo argomento, avevo annotato nei miei appunti:

Dal contesto è chiaro che “pensare per principi” ha significato per Gropius che, mentre le scuole insegnavano gli stili, Behrens provava a capire i principi che stavano alla base degli stili, per riapplicarli ancora. Gropius intese questo e forse anche più di questo.

### Conclusione

Una riflessione finale, non proveniente dalle mie interviste.

La fine del diciannovesimo secolo ha testimoniato un grande sviluppo delle pubblicazioni dedicate all'arte, all'*arts and craft* e all'architettura. Stimolato parzialmente dagli avanzamenti nella tecnica della stampa, questo sviluppo ha favorito anche il com-

mento critico. I rapporti tra artisti e critici non erano nuovi; basti pensare soltanto alla scena impressionista a Parigi. In queste nuove circostanze, tuttavia, il rapporto simbiotico fra gli artisti ed i critici si intensifica ed estende geograficamente.

Malgrado la sua limitata produzione negli anni passati a Monaco di Baviera, Peter Behrens ottenne i favori della critica. Il celebre critico Julius Meier-Graefe, che risiedeva a Parigi, referente per pubblicazioni francesi e tedesche, sostenne fin da subito Behrens. Fra il 1898 e il 1900, pubblicò quattro articoli su Behrens in “*Dekorative Kunst*”, seguiti poco dopo da due articoli in “*Die Zukunft*” sull'attività di Behrens alla colonia degli artisti di Darmstadt.

Meier-Graefe espresse la sua posizione-opinione sull'arte moderna e le sue fonti (facendole risalire all'antichità; nello specifico a David), nello scritto *Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst*. In questo lavoro generosamente illustrato, Meier-Graefe indicò Behrens come “esempio per lo sviluppo degli anni recenti”<sup>14</sup>. Tuttavia, soltanto un'immagine del lavoro di Behrens è presente: un'illustrazione piuttosto brutta del tavolo del salone della musica della sua casa di Darmstadt – decorata, come l'intera stanza, con i motivi del cristallo simbolo della fusione di vita e arte –.

A questa immagine è stato dato un peso enorme, infatti, nell'edizione originale, la tavola di Behrens è stata proposta come lavoro esemplare e introduce la sezione finale: *Deutsche Ästhetik von Goethe zu Nietzsche!*

Nell'edizione inglese, a conclusione di questo lungo studio sull'arte moderna, le sue fonti e la relativa nuova estetica, compaiono due immagini: la tavola di Behrens e quello che sembra essere proposto come il suo corrispettivo pittorico, *La route* di Cezanne<sup>15</sup>. [12]



[12] J. Meier-Graefe 1908, pp. 326-327

<sup>14</sup> Meier-Graefe 1904, II, pp. 725.

<sup>15</sup> Meier-Graefe 1904, ed. inglese 1908, II, pp. 326-27. “La route” oggi parte della collezione Julian and Josie Robertson, New York.





finito di stampare  
nel mese di dicembre 2011  
presso BA.IA srl  
Usmate (MI)

