

Renato Capozzi

Da Mies a Zumthor.

Un'idea di Museo: dalle Muse alla fabbrica.

Abstract

Il paper vuole indagare la concezione di museo che Mies mette a punto – a partire dal progetto per il Padiglione tedesco alla Esposizione Universale di Bruxelles del 1935, passando per un Museo per una piccola città del 1943 per finire con la Neue Nationalgalerie di Berlino del 1968 – e far vedere, anche attraverso il ridisegno critico, come tale principio tipologico-spaziale abbia determinato notevoli influenze nella concezione contemporanea di museo come libero e disponibile “spazio dell’opera | spazio del lavoro”, luogo di incontro e comunicazione assunto come “laboratorio | fabbrica del fare” esemplarizzato dalla Werkraum del 2013 di Peter Zumthor ad Andelsbuch.

Parole Chiave

Mies — Museo/Fabbrica — Zumthor

Premessa

Il saggio indagherà le singolari analogie e le differenze nella concezione dell’idea di Museo messa a punto da Mies van der Rohe e quella esperita, con evidenti debiti e ascendenze, da Peter Zumthor.

Una idea che se nel primo si reificherà in alcuni capolavori a partire dal Padiglione di Barcellona a quello non realizzato per l’Expo di Bruxelles del 1935 per poi ridefinirsi nel progetto teorico di un Museum per a Small City 1942 e concludersi –passando per il Museum of Fine Arts a Houston del 1958-74 – nel Georg Schaefer Museum a Schweinfurt del 1960-63 e nella Neue Nationalgalerie a Berlino, nel secondo autore ed insolitamente approderà nella Werkraum ad Andelsbuch nella regione di Bregenzerwald del 2008, inaugurato nel 2013.

In tal senso il saggio sarà strutturato in brevi paragrafi che a partire dalla ideazione/invenzione tematica rinvenibile nella “posizione del problema” offerta da Mies, sottesa alle soluzioni tipologiche, spaziali e agli assetti compositivi via via proposti, ne indagheranno i caratteri architettonici spaziali e costruttivi nei vari progetti presi in esame.

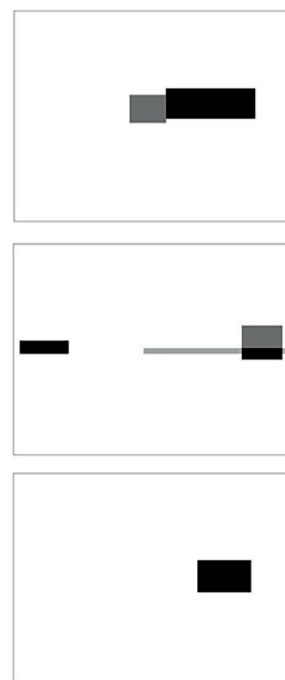
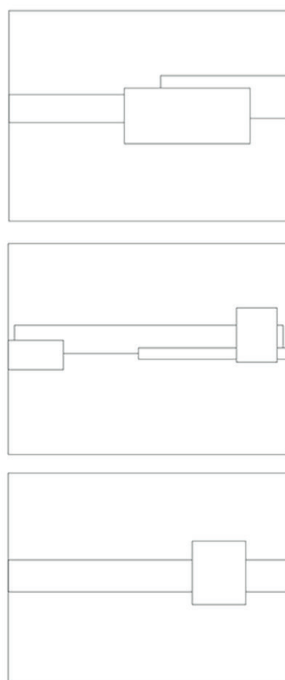
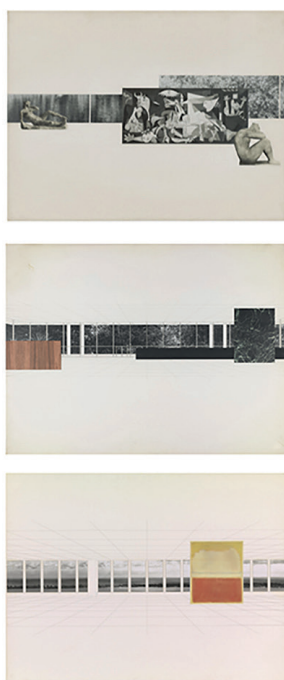
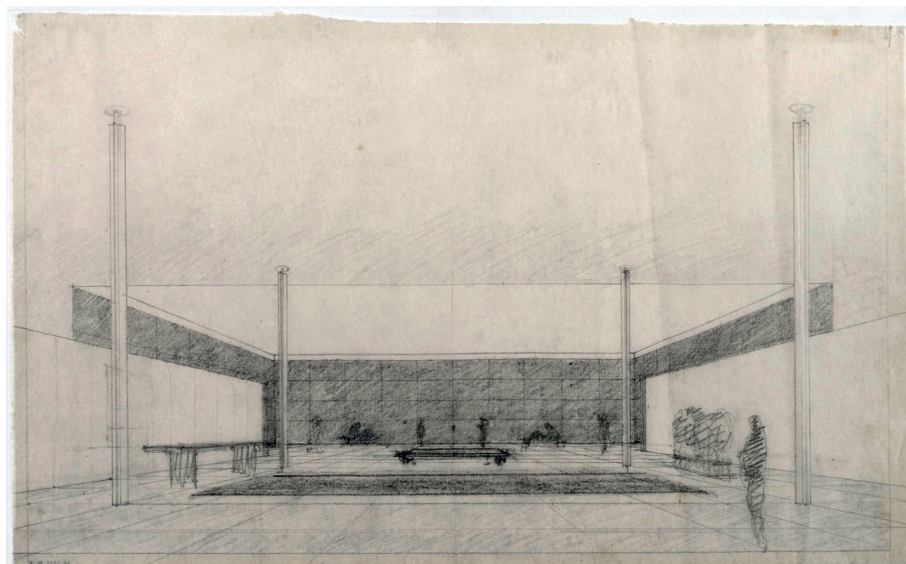
Analoga struttura descrittiva e analitica sarà utilizzata nella declinazione “variazione ammissibile” messa a punto da Peter Zumthor nella Werkraum passando per il Kolumba Museum a Colonia del 2007 e la sua costituzione ipostila e, non tralasciando, infine, alcuni etimi rinvenibili nella Kunst Haus a Bregenz del 1990-97.

La “posizione del problema”: l’idea di Museo in Mies van der Rohe

L’idea di museo messa a punto da Mies van der Rohe ha a che vedere con la progressiva liberazione dello spazio a partire da un chiaro ordo sintattico

Fig. 1

L. Mies van der Rohe, Padiglione tedesco all'Expo di Bruxelles, vista interna, 1934.

**Fig. 2**

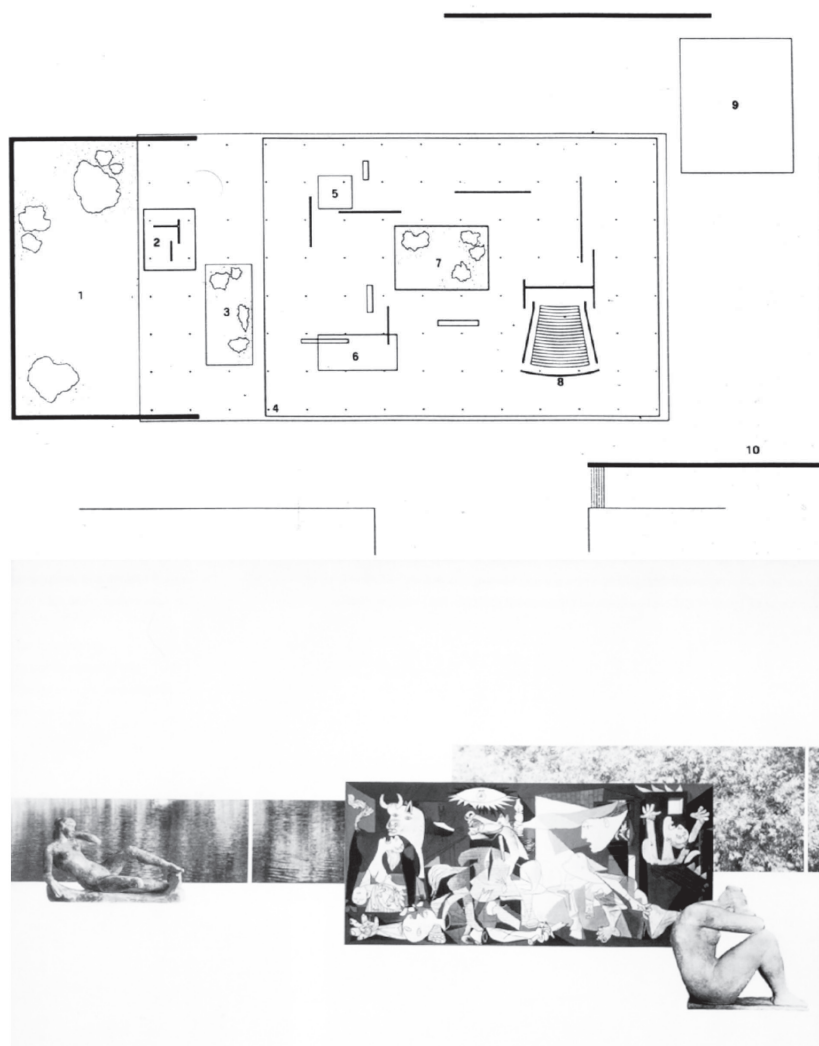
L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città 1940. Sede Bacardi 1957. Museo Schaefer 1963.

Ridisegni interpretativi della struttura dei collages di Claudia Sansò.

raccontata dalla struttura che, esibita a-tettonicamente (celino liscio) o tettonicamente (tetto nervato), definisce la condizione di possibilità (“trascendentale”) dello spazio “radurale”: un *Lichtungraum* dove far albergare le Muse. Un albergare realizzato a contatto con il suolo, il paesaggio sullo sfondo e la natura circostante progressivamente mineralizzata nella adozione combinata o esclusiva del tipo ad Ipostilo alternato da patii e recinti a radicare le propaggini esterne (Padiglione a Bruxelles e Museo per una piccola città) o distinto da quel sostrato originario e risignificato in ambito urbano mediante spazi ad Aula a loro volta radicati su più ampi crepidomi spesso celanti un assetto ipostilo (Museum of Fine Arts, Georg Schaefer Museum, Neue Nationalgalerie a Berlino). Ipostilo ed Aula, assunti come paradigmi alternativi ma spesso compresenti per organizzare lo spazio continuo, sono significativamente al centro della ricerca miesiana (Capozzi, 2011 *et* 2016). Da un lato si riscontra, quindi, uno spazio punteggiato senza verso (Capozzi, 2016) e abitato da erratiche presenze di pareti marmoree o quinte vetrate o da grandi sculture o da dipinti a tutto campo,

Fig. 3

L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città, pianta e collage, 1943.



ampiamente sperimentato a Barcellona e nei progetti teorici delle case a patio, e, dall'altro, uno spazio indiviso, continuo, senza occlusioni, e per questo disponibile ad usi e utilizzazioni diverse e cangianti. Il primo tipo spazio richiede una ferrea regola modulare e costruttiva di norma ordita su maglia quadrata nei cui nodi si innalzano le colonne sottili; il secondo reclama forme centralizzate, grandi coperture sostenute sul perimetro senza ulteriori presenze: spazi attraversabili ma ritmati i primi, spazi attraversabili e continui, indifferenziati e non orientati i secondi. Se gli ipostili (Capozzi, 2016), a partire dalla chiara struttura, rendono davvero “libera” la pianta proprio perché irreggimentata dalle colonne con le pareti e gli altri diaframmi che non le assorbono mai, le Aule rendono libero lo spazio restituendolo fluttuante, sospeso, isotropo “senza verso” e completamente penetrabile senza ostruzioni dallo sguardo sia dall'interno sia dall'esterno. Nella definizione dell'idea di Museo nell'opera di Mies si passa per così dire da una idea di una “grande casa” per l'arte e la cultura ad una idea di spazio universale non predeterminabile, una volta per tutte, uno spazio oggi diremmo di natura “evenemenziale” (o dell'evento), (Capozzi, 2020). Una “casa per le Muse” sfuggenti, una idea del tutto connettibile alle note e inarrivabili vastità di cui Boullée era stato capace. Uno spazio disponibile ad essere abitato in molti modi – “l'essere può essere detto in molti modi” diceva Aristotele –, uno spazio che attornia l'essere che però è sempre riferibile ad una *Chora* a “ciò che sta fuori”, all'esterno della natura che proprio la sussistenza dello spazio architettonico rende conoscibile



Fig. 4

L. Mies van der Rohe. Neue Nationalgalerie, Berlino, collage, 1962-68 (Capozzi, 2020).

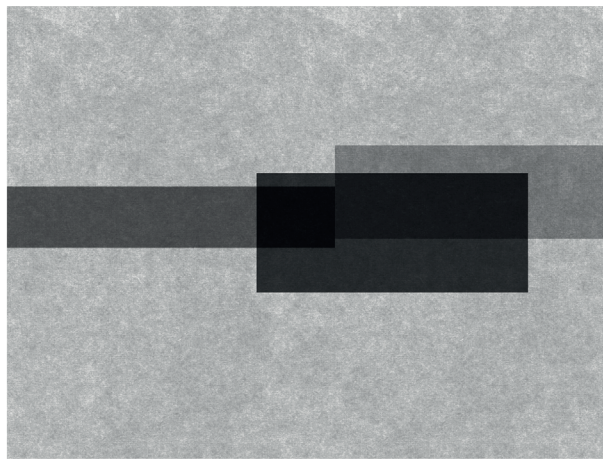
perché osservabile in libertà. Per Platone nel *Timeo* la *Chora* è un luogo, una “contrada dell’Aperto” – l’heideggeriano *Erschlossenheit* (il non chiuso del castello) cui corrisponde l’inglese *disclosedness* (la ‘dischiusezza’ rivelata) –, un ricettacolo¹, per Derrida² anzi la *Chora* è senza marca o metafora possibile, essa, pur rifuggendo ogni ermeneusi, in qualche modo “anacronizza l’essere” (Derrida, 1997). La *Chora*, in altri termini, rende possibile l’accadere di un luogo, la possibilità al tempo stesso di riceverlo e quindi di concepirlo. Senza la *Chora* lo spazio indiviso non sarebbe pensabile o costruibile. Lo spazio della pura estensione (*extensio*) delle *Chora* o *Khôra* (Rispoli, 2019) si contrappone alla Corte o *chortos* che è per sua natura spazio racchiuso, escluso, tagliato. Il recinto e il muro, come ci ha ricordato Martí Arís, sono il complemento del portico e del tetto quali epitomi costruttive e archetipiche dello spazio indiviso. Questo il senso ultimo dello spazio liberato, sgombro e non occluso, uno spazio di un *es gibt* (di ciò che ‘è dato, che ‘c’è’, che ‘esiste’) che Mies associa all’idea di Museo (Derrida, 1997).

Dal Museo per una piccola città alla Neue Nationalgalerie

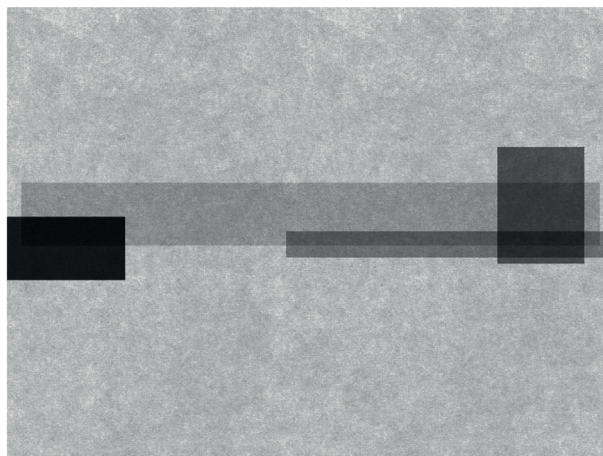
Se nel Museo per una piccola città la grammatica è ancora, ancorché amplificata, quella esperita nel Padiglione di Barcellona e in quello di Bruxelles e nelle *tranches* di isolati di case a patio, ribadendo una idea di museo come rammemorazione di una “grande casa” per l’arte; di contro a Berlino, a Schweinfurt ed in parte Museum of Fine Arts di Huston – in cui l’Aula sorretta da cavalletti si appoggia *in antis* ad un edificio esistente – l’analogia memoriale è invece con il Tempio, a rappresentare il valore dell’edificio pubblico per eccellenza. Si passa da un sistema isotropo regolato dalla campata strutturale in cui elementi chiaramente distinguibili conformano lo spazio definendone i luoghi distintivi, le sequenze aperte ma coperte, scoperte, chiuse o semi chiuse per segnalare spazi di maggior valore – come nella grande sala tetrastila scoperta del padiglione di Bruxelles più alta e distinta dal recinto – a presenze che in alcuni punti mettono in crisi l’impianto regolare per far entrare attività inedite – si pensi alla dilatazione della sala conferenze nella maglia regolare nel Museo per una piccola città che produce due travi estradossate (una anticipazione della successiva ricerca sul tipo ad Aula come è rinvenibile nel coevo collage per una sala di concerti montato su una foto dell’interno di un hangar di Albert Kahn) – o addirittura ad una spazialità indivisa e attraversabile in cui pochi e laconici elementi “archeologici” o per meglio dire, “arcaici” danno preziosa testi-

Fig. 5

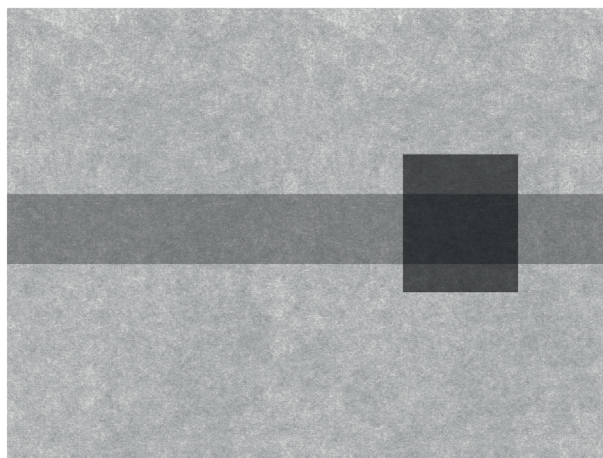
L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città, 1940. Piani sequenza (Capozzi, 2020). Collage interpretativo di Claudia Sansò.

**Fig. 6**

L. Mies van der Rohe, Sede Baccardi, 1957. Piani sequenza (Capozzi, 2020). Collage interpretativo di Claudia Sansò.

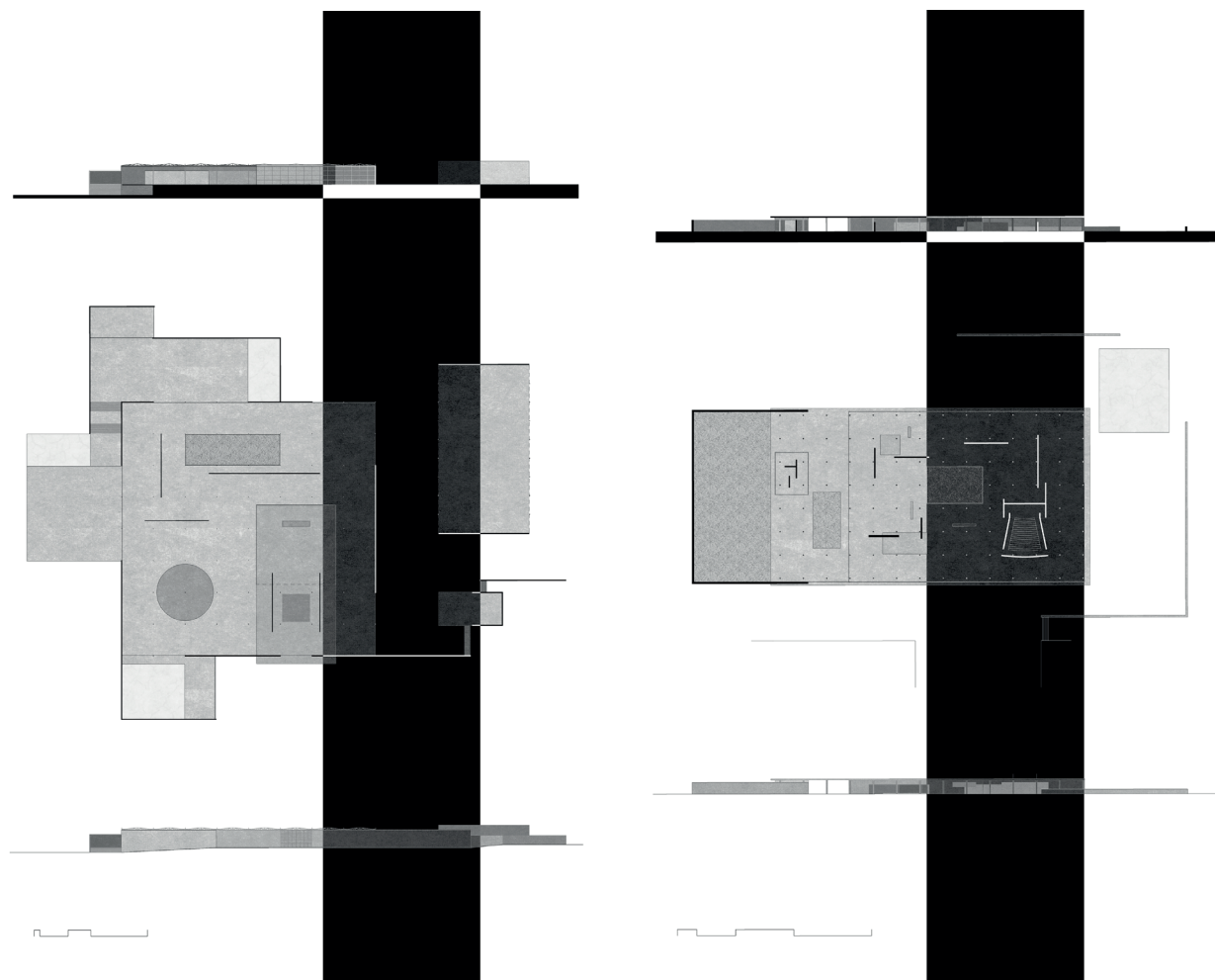
**Fig. 7**

L. Mies van der Rohe, Museo Schaefer, 1963. Piani sequenza (Capozzi, 2020). Collage interpretativo di Claudia Sansò.



monianza del valore dello spazio universale. Universale³ proprio perché continuo e fluttuante “senza verso”, denotato dalla *massima comprensione*, capace di una ricezione simultanea e generalizzata, e, al tempo stesso, della *massima estensione*, perché esito dell’impresa tecnica (*Struktur*) che ne consente la liberazione (Capozzi, 2020).

Una estensione resa possibile dalla costruzione liberata come precondizione di un accadere dell’arte non condizionato ma sempre da rinnovare. Uno spazio “disoccupato” che accoglie in modi diversi il più alto prodotto umano. Uno spazio che, se nel Museo per una piccola città era reso attraverso «[...] tre soli elementi fondamentali: il piano del pavimento (*Grund*), i pilastri e il piano di copertura (*Säulendach*)»⁴ a definire un sistema a piastra con patii, corti in rapporto al paesaggio, a Berlino, reso ormai libero da ingombri e occlusioni, si assolutizza nel tetto nero a cassettoni che fa

**Fig. 8**

L. Mies van der Rohe, Padiglione tedesco all'Expo di Bruxelles, 1954. Ridisegno interpretativo di Gennaro Di Costanzo (Capozzi, 2020).

Fig. 9

L. Mies van der Rohe, Museo per una piccola città, 1940. Ridisegno interpretativo di Gennaro Di Costanzo (Capozzi, 2020).

entrare e riflette in con-presenza l'esterno urbano della città e quello naturale del Tiergarten (Capozzi, 2010).

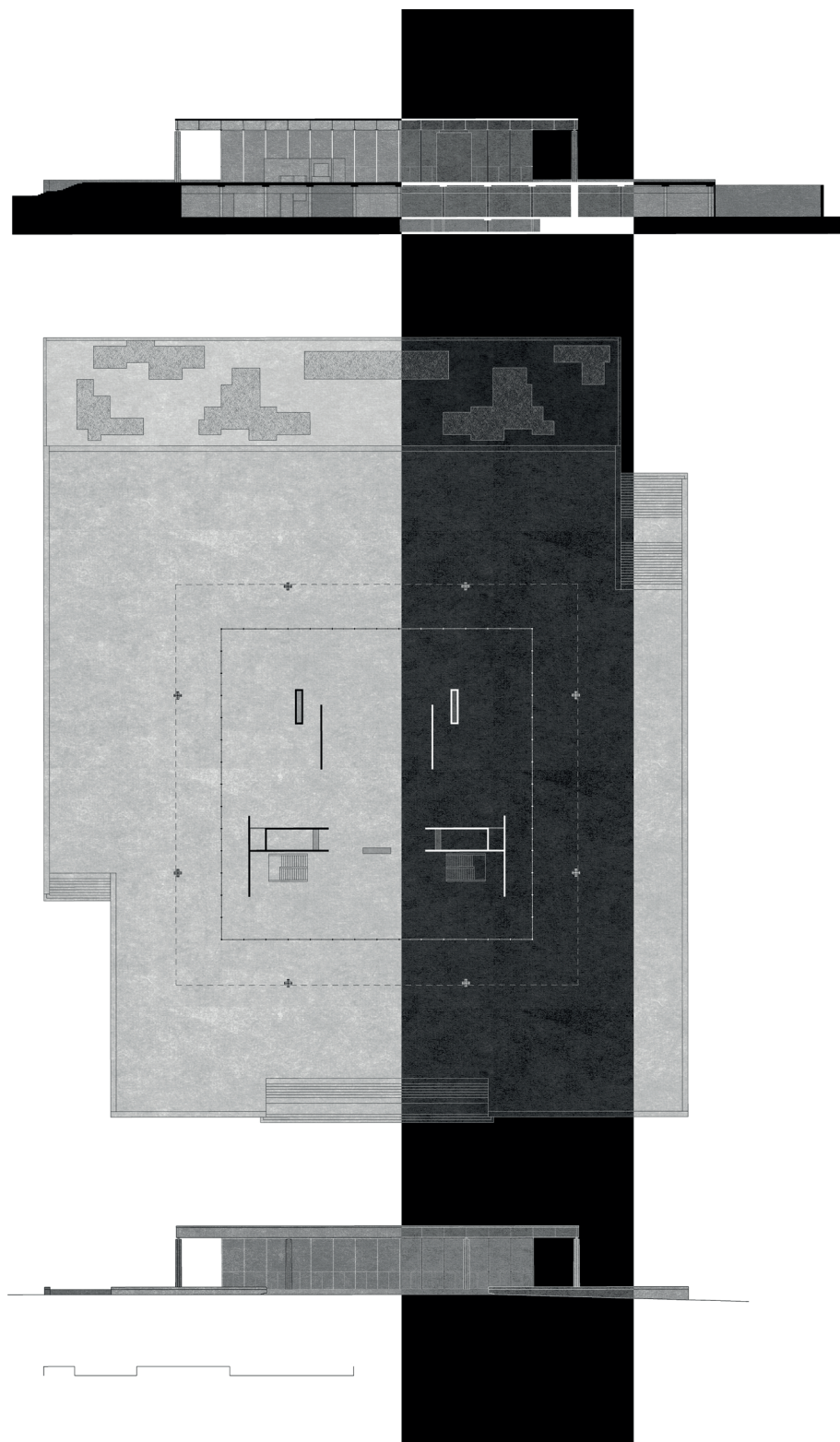
Un sistema di *strómata* quello proposto per la Neue Nationalgalerie che, semperianamente, diviene preclara rappresentazione del processo di progressiva emancipazione dello spazio che dal sistema ordinato e punteggiato dell'Ipostilo (Capozzi, 2016) si apre, come nella radura, ad uno spazio indiviso potenzialmente infinito – quello dell'Aula indivisa (Capozzi, 2011) – disposto ad accogliere una moltitudine di accadimenti non determinabili a-priori. Un museo aperto alla città attraverso la totale attraversabilità dello sguardo dell'aula vetrata delimitata e sorretta da solo otto colonne ma pur sempre poggiata su un sistema radicale murario ed ipostilo infisso nel suolo fatto di sequenze, celatezze, recinti e improvvise aperture. Un sistema tettonico diafano legittimato da un crepidoma stereotomico denso che ne racconta e reifica la condizione di possibilità, la sua condizione trascendentale. Spazi continui, quelli del sopra aperto e liberato, raggiungibili solo attraverso l'esperienza, l'archeologia o archiscrittura, e il sostrato di spazi ctoni, ipogei, via via diradantesi nel grande patio delle sculture. Per Mies, infatti, quello di Berlino «è uno spazio così immenso che comporta senza dubbi grandi difficoltà per l'esposizione d'arte. Ne sono consapevole (Pizzigoni, 2010). Ma ha una tale potenzialità che semplicemente non posso tenere conto di quelle difficoltà e le sue possibilità inesplorate non me le voglio perdere».

La “variazione ammissibile”: l’idea di Museo in Peter Zumthor

Due progetti distanti la Kunst Haus a Bregenz e il Kolumba Museum a Colonia – fissano per così dire i termini della ideazione tematica del museo esperiti da Peter Zumthor. Se nel primo il dispositivo di vassoi multipiani sorretti da pochi elementi massivi e periferici per alloggiare i differenziati sistemi di risalita e discesa involucrati da una squamosa facciata in vetro acidato tende a definire spazi diafani per accogliere le opere d’arte e le esposizioni temporanee, il secondo incastella i suoi spazi massivi e concavi (muri che divengono stanze abitate) dell’arcidiocesi e di esposizioni liturgiche sostenendo il tutto su di un grande ipostilo – abitato da un’abside policroma invetriata (la cappella per la “Madonna delle Rovine” costruita da Gottfried Böhm del 1950) – che protegge il più importante pezzo del museo: le rovine della antica chiesa gotica. Nel primo caso si inseguono sequenze di aule sovrapposte cintate da setti murari, di contro, nel secondo si compongono piccole cavità spesse e labirintiche sormontanti un grande iato punteggiato a tutt’altezza segnalato all’esterno da un lieve ricamo traforato della facciata in mattoni. A Bregenz il muro abitato si riduce a setto avvolgente spazi vuoti e sgombrati che all’esterno si rappresentano sinteticamente come un volume luccicante ma non trasparente; a Colonia, si assiste ad una archeologia che sostiene e legittima il nuovo, pensato come massa incombente di società di stanze che cela all’interno del volume massivo uno spazio numinoso di punti di luce che placano la penombra. Lo stesso Zumthor, nel descrivere il museo di Bregenz, racconta: «Il Kunsthaus si trova alla luce del Lago di Costanza. Un corpo realizzato con pannelli di vetro, acciaio e una massa pietrosa di calcestruzzo armato, che genera struttura e spazio all’interno dell’edificio. Visto dall’esterno, l’edificio ricorda un filamento. Assorbe la luce mutevole del cielo, la luce nebbiosa del lago, emana luce e colore e, a seconda dell’angolo di vista, dell’ora del giorno e del tempo, permette qualcosa di intuizione nella propria vita interiore». In altre parole, certamente meno liriche, il museo è qui inteso come un luogo per la meditazione dell’arte e per la meditazione di sé, un luogo per le opere e per le persone e il loro rapporto mutuo. Un luogo neutro *ab-solutus* (sciolto da ogni legame) impenetrabile dall’esterno, un luogo di radicale internità anche se mutevole e all’esterno cangiante sia a nella Kunst House, sia nel Kolumba. Ancora il maestro svizzero a proposito del Kolumba alla sua inaugurazione ha affermato «Essi credono nei valori interiori dell’arte, nella sua capacità di farci pensare e sentire, i suoi valori spirituali. Questo progetto è emerso da dentro e fuori». Il museo è quindi dispositivo per disvelare attraverso le forme, la luce, gli spazi i valori più ingeniati dell’arte ma anche un modo per rendere noi stessi soggetti attivi e senzienti e sensibili e partecipi di valori ineffabili. La capacità dell’architettura sta quindi nel trattenere ed esibire queste virtù spirituali a partire dalla definizione di internità, di spazi cavi, “atmosferici”, celati e da scoprire. Un sensibile e innovativa variazione, per certi versi sorprendente conoscendo i modi murari e stereotomici prediletti da Zumthor, rispetto a queste precedenti interpretazioni del tema del museo, è rappresentata, come si vedrà meglio d’appresso, dalla Werkraum ad Andelsbuch. Uno spazio per il lavoro, una fabbrica di spazio per la cultura e la diffusione della costruzione in legno, uno spazio didattico e per lo svago, la feste, che pur avendo al suo interno spazi cavi – esemplarizzati dai grandi blocchi massivi in calcestruzzo per le risalite e i servizi, amplificazioni dei setti della Kunst Haus ma non al punto di divenire stanze paratatticamente composte come nel Kolumba – si rende assoluto, come in Mies, in un unico

Fig. 10

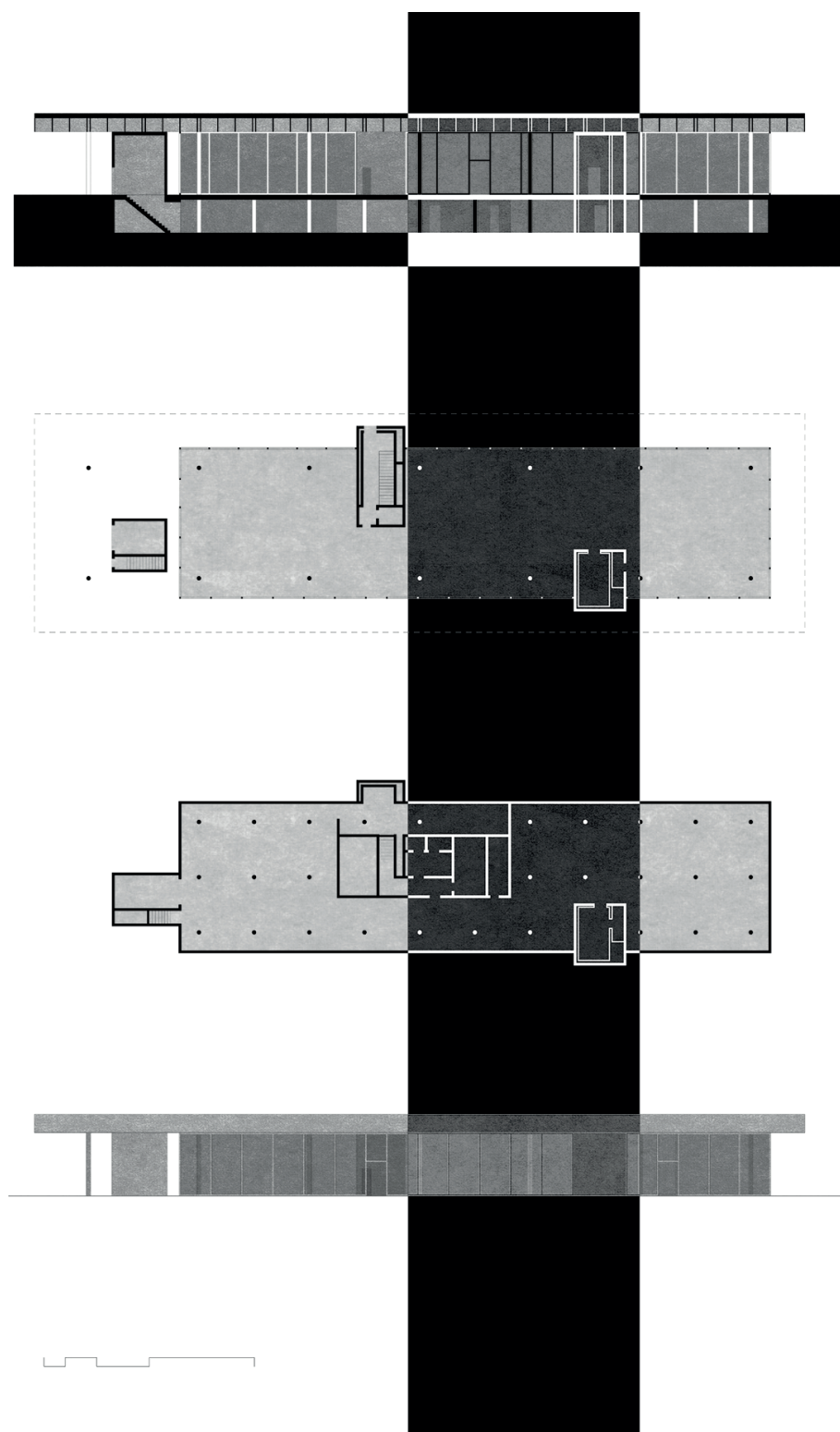
L. Mies van der Rohe, Neue Nationalgalerie. Ridisegno interpretativo.
Disegno di Gennaro Di Costanzo.



tetto sostenuto da colonne a definire uno spazio interno coperto ma, al tempo stesso, aperto seppur protetto da una vetrata continua. Una vetrata che, questa volta, al contrario di Bregenz, non è pelle opalescente ma è del tutto trasparente e valicabile in tutte le direzioni con lo sguardo. In altri termini, in questa decisa ma “ammissibile variazione”, si assiste al passaggio da una radicale internità più o meno celata con avvolgimenti murari o ‘tessili’ di pelli traslucide e semi trasparenti, da apparati massivi articolati o stereometrici all’esibizione elementarista dei piani e dei volumi che nella loro apertura elementarista ed elencativa (da *Êenkhos*: dimostrazione, prova,

Fig. 10

P. Zumthor, Werkraum,
Andelsbuch, 2013. Ridisegno
interpretativo di Gennaro Di Co-
stanzo (Capozzi, 2020).

**Fig. 11**

P. Zumthor, Werkraum,
Andelsbuch, 2013.



Fig. 12-13

P. Zumthor, Werkraum, Andelsbuch, 2013.



confutazione) riaffermano il ruolo collettivo della nuova ipotesi di museo. Un museo come luogo che consente l'incontro, uno spazio flessibile e disponibile ad una serie di possibilità non determinabili: ancora connettibile e rammemorante dello spazio universalizzante di Mies.

La Werkraum come Ipostilo abitato

Come abbiamo visto anche nei musei messi a punto da Mies vi erano alcuni elementi distinti, erratici apparati stereotomici (si pensi ai due *dolmen* marmorei della Neue Nationalgalerie ma anche agli addensamenti del Museo per una piccola città) o dispositivi tettonici per consentire l'apertura. Sistemi formali e figurati che troveranno nella Werkraum un ampio utilizzo per determinare un singolare spazio del lavoro, ma dedicato al tempo stesso alla esibizione dei prodotti dell'artigianato del legno (*Holzbau*) ma anche un luogo elettivo di incontro e di comunicazione stagliato sul paesaggio. Uno spazio che, come gli ipostili miesiani, è determinato dalla esatta maglia costruttiva delle colonne che in questo caso non stabiliscono

Fig. 15

P. Zumthor, Werkraum,
Andelsbuch, modello, 2013.



con il tetto, come a Barcellona e a Bruxelles, un rapporto a-tettonico ma denunciano, come a Berlino, con grande evidenza il sistema costruttivo del tetto a campi cassettonati. Campi neri, finite piastre intrecciate di travi di legno sorrette, ogni quattro, da esili colonne disposte secondo una esatta maglia ortotropa. Un tetto ampio che determina un luogo parzialmente protetto dalla vetrata che contempla anche presenze volumetriche per i servizi e le risalite. Una sintesi, se si vuole, dei molti modi di “edificazione dello spazio”⁵ del museo esperiti da Mies ma anche dallo stesso Zumthor: le colonne di Colonia, i volumi sotto allo stesso tetto, ma questa volta centrifugati, sia di Colonia sia di Bregenz. Uno spazio immerso nel reale, reso razionale, in cui l’opera (*Werk*) da esibire non è solo opera d’arte (*Kunstwerk*) ma è esito del lavoro artigianale e della sua condivisione partecipata che vengono resi pubblici in una comunicazione immersiva che dà però anche spazio, in alcune configurazioni rese possibili dalla amplificazione della campata, al raccoglimento. Un grande rettangolo nella proporzione di 2 a 7 definito dalla ampia copertura cassettonata a sua volta suddivisa in 42 lacunari di cui 28 perimetrali quadrati e divisi in nove moduli e 14 centrali doppi (due quadrati) di diciotto moduli. A sorreggere questo assito nervato si allineano lungo l’asse maggiore sei campate tetrastile accostate di 10m x10m per complessive 14 colonne. Un tetto aggettante sorretto da due sole file di colonne su maglia quadrata come nel Padiglione Barcellona. Nel piano ipogeo la maglia si raddoppia facendo corrispondere a cinque delle sei campate superiori dieci maglie di cinque metri di luce. La aggettante copertura è delimitata dalla vetrata che lascia una coppia di colonne libere all’esterno da interdersi come un tettonico contrappunto al volume del montacarichi e della scala di servizio. Oltre a questo volume esterno altri due ospitanti le scale interne e i servizi traforano la vetrata e si rivolgono, definendone i *loci*, allo spazio interno. Il resto della composizione per elementi esibiti e masse volumiche è affidato alle giuste proporzioni dell’altezza dello spazio coperto dal tetto, al ritmo dei montanti delle vetrate differente ma centrato rispetto ai moduli di copertura, alla qualità dei materiali, ai differenti ambiti determinati dai volumi: a sinistra il luogo dell’incontro e del dibattito, al centro l’accoglienza il ristoro col bar e l’esposizione dei prodotti. Sotto il grande archivio, i servizi e i locali tecnici. Un grande tetto sostenuto da colonne confinato da una vetrata, poggiato sul

suolo che sottende (come a Berlino) uno spazio ipogeo ipostilo per l'archivio come contrappunto alla amplificazione costruttiva e leggera della struttura lignea che fa albergare, senza toccarli mai, tre *dolmen* cementizi abitabili. Un ritorno alla *téchne* come tecnica e arte, intesa quale “abilità del fare con le mani”, qui esaltata e magnificata in un'enorme e preziosa teca trasparente che non “vetrinizza” (*à la* Nietzsche) il lavoro e la sua opera (Werk) ma lo sublima quale impresa collettiva e condivisa.

Conclusioni

Come si è provato a mostrare Mies e Zumthor nell'ideazione del museo utilizzano entrambi alcuni analoghi e confrontabili assetti tipologici via via combinati e ridefiniti. Quello punteggiato e ordinato dalla campata o dal sistema bidirezionale ipostilo di colonne (Capozzi, 2016) secondo una traiettoria che nel maestro di Aquisgrana da principio a-tettonico si fa via via tettonico nella esibizione delle membrature e nella conquista dello spazio universale dell'Aula (Capozzi, 2011, et 2020) ma pur sempre messo a contrasto con la costruzione massiva, muraria e celata, che lo presuppone. Similarmente il principio murario stereotomico di stanze e volumi scavati nel maestro svizzero tende ad erodersi e a “elementarizzarsi” per ritrovare nella dialettica *in presentia*, non più su piani sovrapposti ma compresente tra volumi e *stiloï*, il senso di uno spazio disponibile a molti usi. Uno spazio universale in Mies per le Muse ma in definitiva ad esse sottratto per ri-donarlo alla vita, per osservare e per essere *Chora* e, per converso in Zumthor, uno spazio del lavoro della fabbricazione, della carpenteria lignea e della condivisione che si rende aulico nel magnificare l'esattezza e la precisione della *Baukunst*.

Note

¹ Ricettacolo (dal latino *receptaculum*, der. di *receptāre* da *recipere* [*re* + *capi*]: ricettare, accogliere) inteso come “ciò che raccoglie” e “ciò che riceve” ma anche come un ambiente (dal latino *ambiens* participio presente di *ambire*: andare intorno, circondare) naturale o artificiale in cui si riuniscono persone o cose ed estensivamente: luogo di raccolta, ricetto, rifugio. (Nocentini, Parenti, 2010).

² In tal senso viene descritta la *Xώρα* da Platone nel Timeo: essa, posta tra il sensibile e l'intelligibile, non è né essere né non-essere ma è appunto un “intervallo tra le cose” cui le “forme” sono state originariamente trattenute. *Khora* “dà spazio” e ha la latenza materna di grembo, e di matrice. Per Heidegger la *Khora* si riferisce ad una radura in cui l'essere accade o ha luogo, allo stesso modo, per Derrida, essa è quella radicale alterità che “dà luogo” all'essere. Derrida inoltre sostiene che il *subjectile* (il substrato, la substantia, il soggetto e l'oggetto assieme) è, come nella *Khora* di Platone e nella concezione dello spazio greca, un ricettacolo (*dechomenon*) e un luogo che sfida quei tentativi di nomi o di logica che tenta di “decostruire”. (Derrida, 1997).

³ Universale agg. [sec. XIV ‘corrispondente all'idea di massima comprensione ed estensione’; sec. XVI ‘relativo all'universo come entità geografico-astronomica’], dal lat. *universālis* -e, der. di *universus*.

> univèrso s.m. [sec. XIV] ~ la totalità delle cose esistenti e lo spazio indefinito in cui si trovano. Prestito latino: dal lat. *universum* ‘il mondo intero’, n. sost. di *universus* ‘tutto quanto, tutto intero’. Il der. *universālis* fu introdotto da Quintiliano come calco di traduz. del gr. *katholikós* e utilizzato dalla Scolastica al n. pl. *universālīa* per indicare le categorie generali astratte. (Nocentini, Parenti, 2010).

⁴ MIES VAN DER ROHE L. (1943) – “Museum for a Small City”. Architectural Forum, 5.

⁵ Espressione utilizzata da Uwe Schröder in: SCHRÖDER U. (2009) – *Die Zwei Elemente*

der Raumgestaltung, Wasmuth Verlag, Tübingen-Berlin, tr. it., ID. (2015) – *I due elementi dell'edificazione dello spazio*, intr. di C. Moccia, Aión, Firenze.

Bibliografia

- BILL M. (1955) – *Ludwig Mies van der Rohe*, Il Balcone, Milano.
- BLASER W. (1977) – *Mies van der Rohe. Die Kunst der Struktur. L'art de la structure* [1965], ed. it., ID., *Mies van der Rohe*, Zanichelli, Bologna.
- CAPOZZI R. (2010) – “L'architettura dell'esattezza. La Neue Nationalgalerie di Berlino di Mies van der Rohe”. Bloom, 7.
- CAPOZZI R. (2011) – *Le Architetture ad Aula. Il paradigma Mies van der Rohe*, Clean, Napoli.
- CAPOZZI R. (2016) – *L'architettura dell'Ipostilo*, Aión, Firenze.
- CAPOZZI R. (2020) – *Lo spazio universale di Mies*, Lettera Ventidue, Siracusa.
- CARTER P. (1999) – *Mies van der Rohe at work*, Phaidon, London.
- DERRIDA J. (1997) – *Il segreto del nome*, Jaca Book Milano, pp. 50-54.
- DREXLER A. (1969) – *Ludwig Mies van der Rohe*, Il Saggiatore, Milano.
- DUQUE F. (2007) – *Abitare la terra*, Moretti&Vitali, Bergamo.
- HILBERSEIMER L. (1984) – *Mies van der Rohe* [1956], ed. it., a cura di A. Monestiroli, Clup, Milano.
- LAMBERT P. (a cura di) (2003) – *Mies in America*, Canadian Centre for Architecture and Whitney Museum of American Art, Harry N. Abrams, New York.
- MIES VAN DER ROHE L. (1943) – “Museum for a Small City”. *Architectural Forum*, 5.
- NEUMEYER F. (1996) – *Mies van der Rohe. Das kunstlose Wort. Gedanken zur Baukunst* [1986], ed. it., a cura di M. Caja e M. De Benedetti, *Ludwig Mies van der Rohe: Le architetture, gli scritti*, Skira, Milano.
- NOCENTINI A., PARENTI A. (2010) – *L'Etimologico*, Le Monnier, Firenze.
- PIZZIGONI V. (a cura di) (2010) – *Ausgesählte Schriften*, ed. it., *Ludwig Mies van der Rohe. Gli scritti e le parole*, Einaudi, Torino.
- RISPOLI F. (2019), “Per ritornare. Una paradossale originalità” in CAPOZZI R. (a cura di) – *Il contributo e l'eredità di Salvatore Bisogni*. FAM Quaderni, 1, pp. 71-74.
- SCHULZE F. (2012) – *Mies van der Rohe: a Critical Biography*, The University of Chicago Press, Chicago-Londra 2012
- SEVILLA L.L., FAYOS J.S., LUJÁN N.S. (2016) – “Mies en Bruselas 1934. Síntesis de una arquitectura expositiva no construida”. *VLC Arquitectura Research Journal*, 3, 1.
- SIMON A. (2014) – “Schärmendach und Handwerkskönnen”. *Hochparterre. Zeitschrift für Architektur und Design*, 27.
- ZUMTHOR P. (2007) – *Atmosphäre. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano.
- ZUMTHOR P. (2014) – *Building and Project 1985-2014*, Sheidegger und Speiss Ag Verlag, Zürich.

Renato Capozzi (Napoli, 1971), architetto, si laurea con lode alla Facoltà di Architettura di Napoli con Alberto Ferlenga, assistente e allievo di Salvatore Bisogni. È Dottore di Ricerca in Composizione architettonica e urbana presso lo IUAV di Venezia conseguendo il titolo nel 2004. Nel 2005 si specializza in Progettazione Architettonica e Urbana presso la Facoltà di Architettura di Napoli. Attualmente è Professore Associato in Composizione architettonica e urbana presso il Dipartimento di Architettura dell'Università di Napoli “Federico II” ove è stato membro del collegio dei docenti del Dottorato di Ricerca in Architettura. Attualmente fa parte del collegio dei docenti del Dottorato di ricerca in Architettura e costruzione de “La Sapienza” Università di Roma. Fa parte di numerosi comitati scientifici e editoriali di collane, è membro della redazione di FAMagazine e del Comitato Scientifico di EdA_Esempi di Architettura International Journal of Architecture and Engineering e del comitato scientifico e del centro studi della rivista internazionale di architettura AION.