

JACOPO GRESLERI

L'ARCHITETTURA DI MIES VAN DER ROHE,  
FRA KANDINSKIJ E EJZENŠTEJN.  
UNA POSSIBILE RILETTURA  
DEL PADIGLIONE DI BARCELLONA

**Abstract.** Following the principle of contamination of the arts, this text explores the artistic affinity between the work of Mies van der Rohe and that of Kandinskij and Ejzenštejn. The three masters, in their respective fields of expression, have investigated the different conceptions of space, coming to surprisingly similar conclusions. In support of this thesis, a universally recognized masterpiece of the Miesian production is analyzed here: the German Pavilion created for the International Exhibition in Barcelona (1929). The two volumes *Punto, linea e superficie* and *Lezioni di regia*, constitute the framework through which the reasoning is here developed.

**Keywords.** Mies van der Rohe, Kandinskij, Ejzenštejn, German Pavillon, Cinematographic architecture.

Fra gli archivi dei grandi Maestri dell'Architettura, ce n'è uno che risulta poco agevole consultare: quello di Ludwig Mies van der Rohe, andato parzialmente perduto durante i bombardamenti su Berlino nella Seconda Guerra mondiale. Ciò che ne rimane (disegni, carteggi di lavoro, progetti e la sua raccolta di volumi) è stato inoltre disperso in differenti collezioni, per lo più negli Stati Uniti e in Canada, il che rende

complessa l'individuazione e la consultazione dei documenti. Alla Ryerson & Burnham Library dell'Art Institute of Chicago è depositata la biblioteca personale dell'architetto tedesco, nella quale si trova il testo che costituisce la chiave interpretativa della mia analisi: la versione in inglese del 1947 di un'opera letteraria caposaldo dell'avanguardia artistica del XX secolo<sup>1</sup>, spartiacque nella cultura dell'astrattismo e dei movimenti architettonici del Novecento a cui (sorprendentemente) rimanda l'opera miesiana. È possibile, infatti, che il libro in questione, donatogli con dedica dall'allievo e collaboratore Howard Dearstyne<sup>2</sup>, abbia lasciato un segno profondo nel linguaggio progettuale di Mies van der Rohe. Mi riferisco alla celeberrima opera del 1926 *Punkt und Linie zu Fläche* di Vasilij Kandinskij (fig. 1), nona delle undici pubblicazioni editate dal Bauhaus a cura di Walter Gropius e László Moholy-Nagy, nella quale il pittore moscovita rivela molto più del suo personale linguaggio espressivo, rendendo manifesta – con la potenza visionaria propria di un profeta – una lettura tanto diromponente da indirizzare verso nuove prospettive il pensiero artistico (ma anche architettonico) per tutto il corso del XX secolo.

---

1 La Mies van der Rohe Collection dell'Art Institute of Chicago è in gran parte frutto di donazioni private e raccoglie un'ampia documentazione del lavoro del Maestro, divisa in cinque sezioni: fotografie, corrispondenza, disegni di architettura, materiale stampato e relativo alla sua carriera professionale. C'è anche una significativa quantità di materiale risalente al periodo trascorso all'Illinois Institute of Technology di Chicago: fotocopie, disegni, fotografie, una litografia a colori, alcuni discorsi e svariati documenti manoscritti e dattiloscritti. Una delle cose più interessanti qui conservate è proprio la biblioteca personale di Mies, catalogata da Richard Seidel, bibliotecario alla University of Illinois at Chicago dal 1966 al 1971. Al n. 445 della preziosa lista, Seidel annota il volume autografato in questione.

2 Dearstyne (1903-1979) fu, con Hilla von Rebay (1890-1967), il traduttore dell'originale in lingua tedesca. Egli fu allievo di Mies al Bauhaus, poi suo collaboratore per un anno dopo la chiusura della scuola. Nel 1941 intraprese la carriera accademica, grazie anche alla presentazione del Maestro, giungendo nel 1957 – ancora una volta grazie all'invito ricevuto da Mies – all'IIT, dove rimase fino a pochi anni prima della morte. Hilla von Rebay fu artista espressionista, fondatrice del gruppo artistico Der Sturm. Nel 1929 conobbe Solomon R. Guggenheim, per il quale lavorò per il resto della vita come curatrice della sua collezione. Fu la fautrice della realizzazione dell'omonimo museo realizzato da Frank Lloyd Wright.

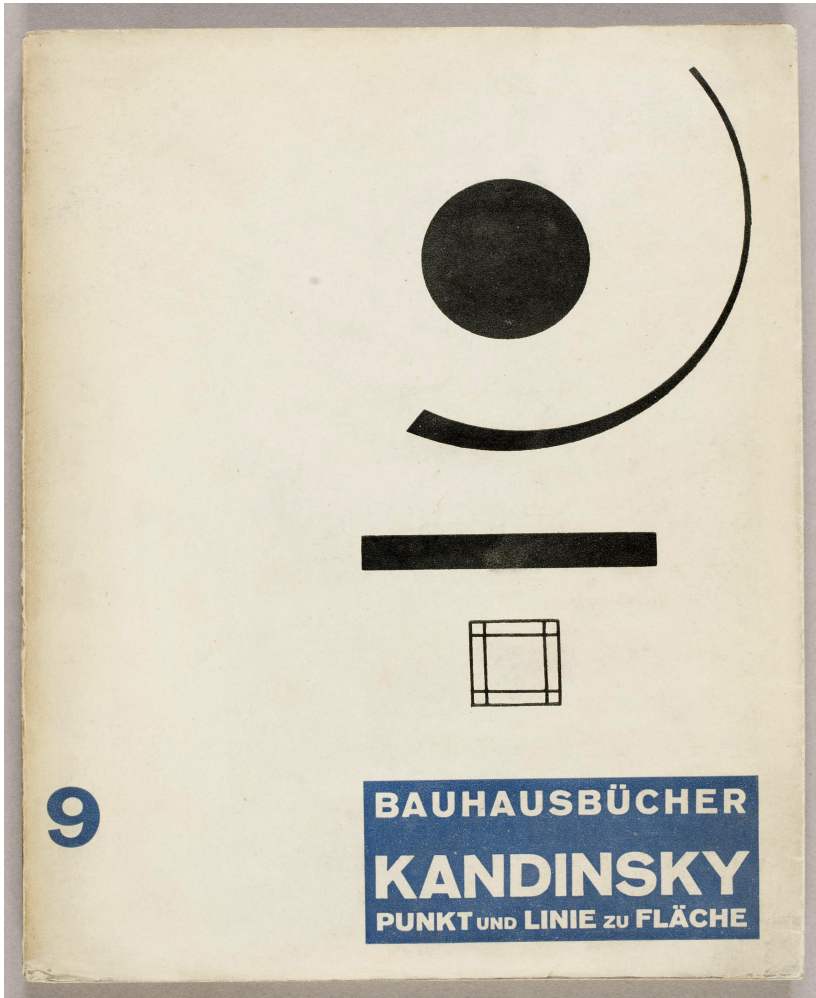


Fig. 1 – La copertina di “Punto linea superficie” (1926), penultima delle dieci pubblicazioni della collana edita dal Bauhaus e diretta da Walter Gropius e Laszlo Moholy-Nagy.

La ragione di tale successo va ricercata nel contesto culturale in cui il libro è stato scritto, ma anche nella fase di transizione storica nella quale si collocano le differenti espressioni delle avanguardie. Un percorso che parte da lontano e affonda le radici nella perdita del metodo progettuale che aveva costituito la base conoscitiva e operativa dell'epoca classica, dall'arte greca fino al XVIII secolo. Come sottolineano Leonardo Benevolo, Henry-Russel Hitchcock, Manfredo Tafuri e Francesco Dal Co, la Rivoluzione industriale ha introdotto nuove tipologie architettoniche, differenti spazi urbani, materiali e tecniche costruttive innovativi. L'impiego dell'acciaio nell'edilizia ha consentito di raggiungere altezze prima inconcepibili, luci strutturali impensabili, influenzando anche il mondo dell'arte e proiettando la visione della vita delle persone in un contesto nel quale le "regole" artistiche e architettoniche mutano di forma e di significato.

Dissoltasi ormai da secoli la relazione Dio-uomo che aveva permeato tutto il corso dell'antichità generando precise forme architettoniche<sup>3</sup>, le avanguardie si pongono in contrasto con la "fede" costruttiva che aveva animato la manualistica illuminista e quella promossa fino alla fine del XIX secolo dall'istituzione di stampo napoleonico della École Nationale des Ponts et Chaussées. La I Guerra mondiale fornisce il contesto e la spinta ideologica utile alla revisione concettuale, contenutistica e di metodo, spinta che si dimostra capace di dare vita a correnti artistiche riformiste grazie anche al clima rivoluzionario originato dall'affermazione dei grandi movimenti politici che caratterizzano la prima metà del XX secolo.

In questa (indiscutibilmente semplificata) lettura storica si colloca l'opera letteraria di Kandinskij, nata dall'esperienza maturata alla Scuola di Architettura e Arti applicate del Bauhaus tra il 1922 e il 1933, anni durante i quali il pittore russo – per incarico conferitogli da Walter Gropius – è docente di Pittura (assieme a Paul Klee) alla

---

<sup>3</sup> Se questa relazione spirituale è sublimata nell'impiego della proporzione aurea, costantemente utilizzata per concepire e dimensionare edifici e monumenti, essa viene superata dalla rassicurante certezza infusa dagli ordini classici e dalle intrinseche regole proporzionali contenute nei trattati di Vitruvio, Alberti, Vignola e Palladio, ed è sostituita dalla forza dirompente e precisa della matematica nella costruzione della città, che ha segnato per tutto il Rinascimento l'ambito artistico e quello architettonico.





Fig. 2 – Lyonel Feininger, *Cattedrale*, 1919. Litografia per la copertina espressionista del programma del Bauhaus. Le tre stelle rappresentate sulla guglia del campanile sintetizzano le altrettante arti insegnate nella scuola di Weimar (immagine tratta dal catalogo *Bauhaus 1919-1928*, MOMA 1938).

scuola di Weimar, incarico che manterrà anche dopo il trasferimento della sede a Dessau. Sono anni di grande fermento culturale e artistico, nel quale sorgono diverse scuole caratterizzate dallo specifico orientamento pratico, in particolare in Germania<sup>4</sup>.

In concomitanza con questi eventi, l'intuizione di Gropius di raccogliere le menti artistiche di primo piano del "nuovo secolo", ha favorito il contesto ideale nel quale pensieri e saperi diversi potessero incontrarsi e amalgamarsi. Un luogo, il Bauhaus, costituì un riferimento per tutta la cultura delle avanguardie artistiche e delle nuove correnti architettoniche, non ultimo il Movimento moderno. Un ambiente in cui le tre arti (pittura, scultura e architettura) convivevano e prosperavano, come ben sintetizzato in *Cattedrale* (fig. 2), la xilografia di Lyonel Feininger posta sulla copertina del Manifesto-programma della scuola di Weimar<sup>5</sup>. Quando Mies ne assunse la direzione, nel 1930, fino alla chiusura definitiva due anni più tardi, egli poté lavorare a stretto contatto con architetti già noti, ma soprattutto con artisti di fama mondiale come Kandinskij, la cui didattica era incentrata sulla lettura dello spazio inteso come entità astratta, ma regolata da precisione matematica, nella quale poche e determinate figure sono in grado di generare nell'osservatore specifici fenomeni percettivi. Kandinskij osserva e modella il "peso" visivo delle forme disposte sulla tela<sup>6</sup>, il rapporto bilanciato dalla composizione e il ruolo degli elementi geometrici essenziali, che egli riconduce fondamentalmente a tre, cioè il punto, la linea e la superficie (fig. 3): le medesime entità geometriche che caratterizzano l'intera opera miesiana.

---

4 Tali scuole nascono sulla scia della spinta culturale del movimento di Arts and Crafts di William Morris, antesignano del pensiero delle arti applicate all'industria. Il suo pensiero verrà ripreso dalle accademie legate al Deutscher Werkbund, fra cui quelle guidate da Peter Behrens, Hans Poelzig e Henry van de Velde.

5 Al Bauhaus insegnarono Johannes Itten, Josef Albers, László Moholy-Nagy, Paul Klee, Wassilij Kandinskij, Oskar e Carl Schlemmer, Gerhard Marcks, Max Krehan, Heinrich Bebernis, Hinnerk Scheper, Alfred Arndt, Lilly Reich, Alfred Kopka, Christian Dell, Marcel Breuer, Walter Gropius, Georg Muche, Helene Börner, Wanke, Gunta Stözl, Josef Hartwig, Joost Schmidt, Lyonel Feininger, Otto Darfner, Carl Zaubitzer, Herbert Bayer, Walter Peterhans, Adolf Meyer, Ernst Schumann, Emil Lange, Hans Wittwer, Ludwig Hilberseimer e, per l'appunto, Ludwig Mies van der Rohe.

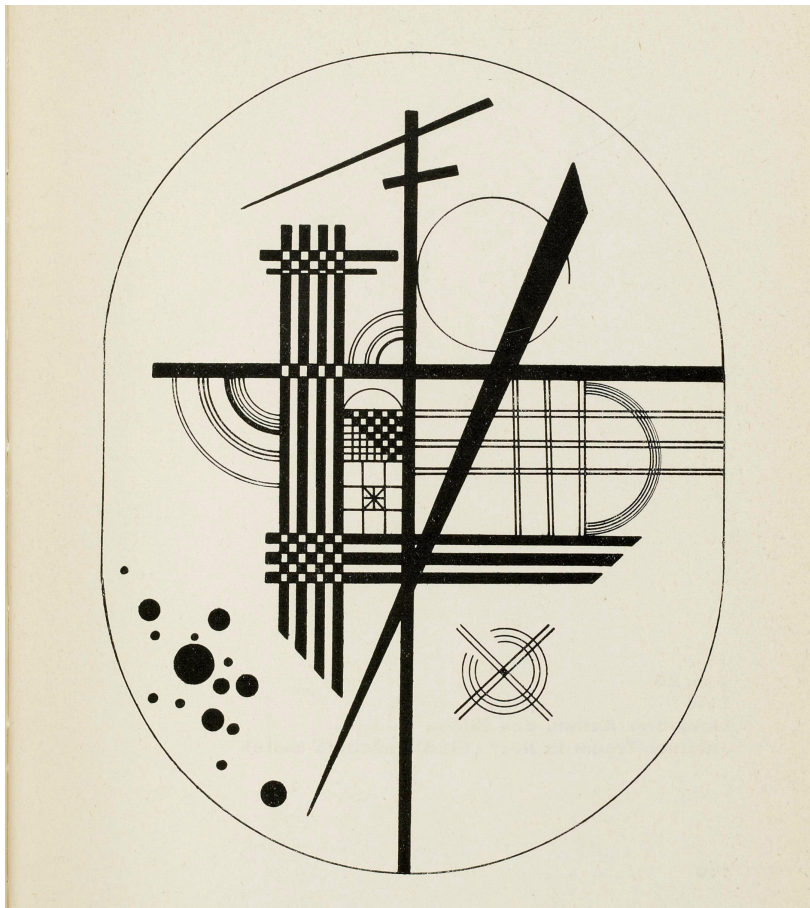


Fig. 3 – Wassilij Kandinskij, *Kleiner Traum in Rot*, 1925 (da *Punkt und Linie zu Fläche*).

---

6 Per Kandinskij la forma è tensione di forze e può essere compresa solo in relazione allo sfondo su cui si manifesta. «Le sue (di Kandinskij, N.d.A.) affermazioni più essenziali, specialmente, per esempio, quelle sulle distribuzioni del peso all'interno delle superfici, non sono mai state elaborate e spiegate in modo così convincente», sostiene Max Bill (Kandinskij 2007, p. 214) nella postfazione al libro nelle edizioni del 1955, '59 e '64, prima di rinviare il lettore a ulteriori approfondimenti nei testi di Wilhelm Ostwald, Paul Klee e Hans Kayser.

Non si conosce nei dettagli quale sia stata la relazione professionale fra i due docenti del Bauhaus, né se abbiano avuto ufficialmente scambi di pensieri e di vedute artistiche; certo è che non ne sono mancate le occasioni. Di sicuro, le lezioni e le teorie artistiche di Kandinskij sulla fenomenologia della percezione delle figure, la loro composizione nello spazio, la distribuzione bilanciata dei “pesi visivi” e la sintesi di ogni elemento geometrico riconducibile ai tre suddetti “archetipi”, erano già state ampiamente diffuse ed erano largamente note, e la coincidenza di tali insegnamenti con il linguaggio miesiano – a quei tempi già definito – non può apparire casuale. Asserire che Mies abbia imparato a comporre architettonicamente secondo il pensiero di Kandinskij è certo una forzatura e appare un’assurdità dal punto di vista cronologico, ma che i due protagonisti della scuola di Dessau avessero ben più di una assonanza intellettuale è altrettanto indiscutibile.

Al momento della sua nomina a direttore del Bauhaus, Mies aveva già eseguito diversi progetti, quasi tutti incarichi per case private (le cui dimensioni ben si prestano a una manipolazione delle forme secondo le regole di Kandinskij). Fra questi, quello che più sorprende è un’opera emblematica del suo modo di concepire lo spazio, un’opera che sembra capace di cristallizzare in una soluzione concreta e tangibile il contenuto del pensiero del pittore moscovita. Si tratta del Padiglione tedesco per l’Esposizione Internazionale di Barcellona (fig. 4), costruito nel 1929 per incarico del governo (e smantellato al termine dell’evento fieristico), l’incarico più prestigioso

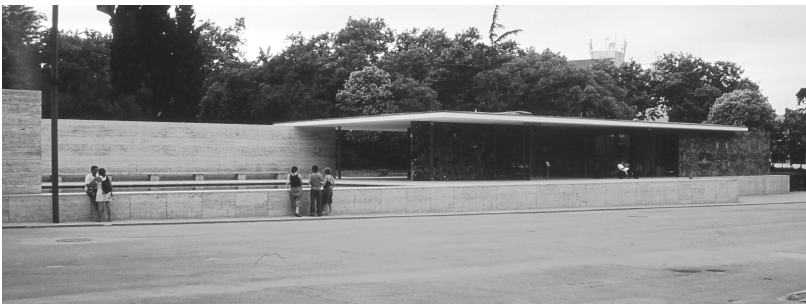


Fig. 4 – Ludwig Mies van der Rohe, Padiglione tedesco di Barcellona. (Foto dell'autore)

ottenuto da Mies prima delle grandi commesse americane<sup>7</sup>. L'edificio si inserisce in un ambiente ad esso del tutto estraneo (il Parco delle esposizioni di Montjuic, opera di Josep Puig i Cadafalch) caratterizzato da costruzioni che seguivano i dettami del Modernismo catalano, diffuso a Barcellona all'epoca della realizzazione del complesso fieristico: grandi viali, simmetria compositiva, incroci viari monumentali, fontane e sculture arricchivano il sontuoso contesto di un giardino "romantico" all'inglese, puntellato da maestosi edifici riccamente decorati.

La scelta di Mies van der Rohe di abbandonare l'area assegnatagli per l'edificazione del Padiglione, preferendone una più appartata, gli consente di mettere in atto una ingegnosa macchina scenica che fa di quest'opera una "architettura cinematografica". Mies, infatti, sembra aver già assimilato – e qui ben sintetizzato – le specificità del linguaggio della Settima arte, che in quegli anni faceva della forza dell'immagine e della sua modalità di presentazione il veicolo principale per la divulgazione di pensieri artistici e sociali.

L'assenza del sonoro, infatti, costringeva i registi a realizzare sequenze filmiche di grande forza espressiva mediante la sintesi narrativa, il montaggio, lo studio dell'inquadratura e l'uso della luce per enfatizzare contrasti e dare forza ai contenuti esposti, mentre gli

---

7 Quando Mies progetta il Padiglione della Germania a Barcellona, ricopre già la carica di vicepresidente del Deutscher Werkbund. Il suo rapporto con la Pubblica amministrazione e con i grandi imprenditori è giunto al massimo. Uscito da protagonista dalla direzione dell'Esposizione del Weissenhof di Stoccarda, dove sperimentò la logica degli alloggi a basso costo e l'impiego di acciaio, vetro e cemento armato nella realizzazione degli edifici, Mies si accinge alla progettazione di un padiglione con il quale evocare lo spirito indomito della Germania nonostante la sconfitta della Grande guerra. Di qui il fatto di impiegare materiali "innovativi" e antichi di grande ricercatezza, mettendo in risalto «the vigour of their geometry, the exactness of their cutting and shaping and the clarity of their assembly» (Solà-Morales 1993, p. 13) suggerendo così, anche fisicamente, il significato di una saldatura fra modernità e spirito classico. Nel discorso tenuto dal commissario generale tedesco per l'Esposizione, Georg von Schnitzler, si rimarca il concetto di rigore estetico e di chiarezza formale come metafora del nuovo spirito tedesco: «[...] We have wanted to show here what we can do, what we are and how we feel today. We do not want anything more than clarity, simplicity and integrity» (Bonta 1975, p. 60). Propositi bruscamente interrotti, soltanto pochi anni più tardi, dall'irrompere del Nazismo al governo.

attori, costretti a una mimica eloquente, comunicavano direttamente con lo spettatore mediante l'immagine, proprio come avviene in fotografia. In fondo, il silenzio rendeva il genere cinematografico più prossimo a quello fotografico di quanto non sia oggi, integrando la traccia sonora in sincrono con l'azione filmica. La sequenza delle immagini sulla pellicola, infatti, appariva quasi come il risultato del montaggio di singoli fotogrammi ravvicinati, istanti ricomposti in un racconto più fluido e coinvolgente del singolo, statico, scatto fotografico.

Fra i grandi maestri del cinema muto di quegli anni<sup>8</sup> c'è il regista Sergej Ejzenštejn, passato alla storia del cinema non solo per la potenza espressiva delle sue riprese, ma anche per le lezioni (pubblicate postume nel 1958) da lui tenute all'Istituto Statale di Cinematografia di Mosca fra l'autunno del 1932 e quello del 1933. Sono questi all'incirca gli stessi anni in cui Mies dirige la scuola del Bauhaus a Dessau. Ejzenštejn, formatosi nell'ambito delle rappresentazioni teatrali cosiddette "di agitazione", vicino alla corrente artistica del Futurismo russo di Vladimir Majakovskij, ben presto passò alla produzione cinematografica, con la quale poteva esprimere più compiutamente le esigenze sociali scaturite dal contesto storico-politico della Rivoluzione russa.

La lotta di classe, la condizione operaia, la conquista dei diritti civili, il lavoro, sono solo alcuni dei temi trattati nei film del grande regista lettone nei primi decenni del XX secolo. *Sciopero!* (1924), *La Corazzata Potëmkin* (1925), *Ottobre* (1928) e l'incompiuta trilogia di *Ivan il Terribile* (1944-'47) costituiscono la sua più nota e insuperata produzione, in cui egli mette in pratica le tecniche di ripresa e montaggio oggetto delle sue ricerche, successivamente raccolte in *Lezioni di regia*. La cifra distintiva del lavoro di Ejzenštejn consiste proprio nella capacità di manipolare le emozioni (e il pensiero politico-ideologico) dello spettatore mediante il cosiddetto «montaggio delle attrazioni», un linguaggio antinaturalistico di brevi fotogrammi assemblati secondo una sequenza rapida, capace di trasmettere particolari significati oltre che emozioni, pathos o forte tensione.

---

<sup>8</sup> Ricordiamo fra gli altri Buster Keaton, Charlie Chaplin, Robert Wiene, Paul Wegener, Friedrich W. Murnau, Carl Th. Dreyer e Fritz Lang.

L'impiego di diversi piani di ripresa in una sequenza serrata, molto ravvicinati, di dettagli, di eloquenti espressioni (di evidente derivazione teatrale) degli attori e di azioni rapide, disgiunte visivamente ma ricomposte tramite il montaggio nella sequenza filmica, costituiscono un tratto caratteristico della sua opera, dal punto di vista tecnico. Si pensi, ad esempio, alla celeberrima scena della scalinata nella *Corazzata Potëmkin* (fig. 5): il primo piano, interrotto e ripreso più volte, sul volto della madre dapprima atterrita, poi ferita e agonizzante, mentre la carrozzina che contiene il bambino le sfugge dalle mani precipitando lungo la scala, l'inquadratura degli occhi sofferenti di lei e della sgomenta figura femminile che compare a più riprese, inframmezzata da quella delle baionette dei soldati che avanzano, degli spari e della gente che cade sotto i colpi di fucile. Caos, suspense, tensione narrativa, silenziosa ma efficacissima.



Fig. 5 – Alcuni fotogrammi tratti da *La corazzata Potëmkin*, Sergej Ejzenštejn, 1925.

Fig. 6 – Pagina seguente. Il Padiglione visto secondo la progressione di avvicinamento ortogonale dell'osservatore. (© Pepo Segura – Fundació Mies van der Rohe)



## I castelli di Yale

Mies non ha certamente seguito le lezioni di Ejzenštejn, ed è alquanto improbabile che possa averne letto la raccolta prima della loro pubblicazione, ma nella realizzazione del Padiglione di Barcellona è sorprendente l'effetto della cosiddetta contaminazione delle arti, della quale l'architetto potrebbe aver subito il fascino a seguito della visione delle pellicole avanguardiste. La modalità secondo la quale è stato concepito il Padiglione ben corrisponde al montaggio delle attrazioni di Ejzenštejn e, rimarcando con convinzione la distanza dal linguaggio Art Nouveau in parte ancora in voga in quegli anni, inserisce l'opera a pieno titolo nella corrente del Movimento moderno.

Sul rapporto fra cinema, immagine e architettura è stato senz'altro già scritto molto, ma non in maniera sistematica e ad ogni modo sempre in termini di assonanze contenutistiche, di modalità di veicolare un messaggio più o meno palese. All'osservazione del singolo oggetto architettonico manca ancora la rilettura dello spazio da esso generato mediante gli *strumenti e le tecniche* tipiche della cinematografia, ed è proprio questo che ritengo essere la chiave di interpretazione dell'opera spagnola di Mies. Con questa premessa, proviamo allora a leggere la soluzione architettonica del padiglione catalano secondo una possibile sequenza filmica, immaginando l'avanzare di un visitatore il quale, percorrendo l'asse compositivo dell'impianto, scorge, appartato di lato, il candore dell'edificio di Mies.





Il progetto originale<sup>9</sup> prevedeva un progressivo avvicinamento laterale lungo un viale che, distaccandosi in direzione sud-ovest dall'asse principale dell'impianto fieristico all'altezza della Font Màgica del Montjuic, conduceva al Padiglione ortogonalmente ad esso (fig. 6). Una rotazione di 90° verso nord-ovest lasciava il padiglione alla sinistra del visitatore, nascosto dal muro perimetrale che cinge parzialmente il piano d'accesso. Il viale, lungo il quale una fila di otto colonne ioniche disposte da Cadafalch delimita l'area dell'Esposizione, è stato sostituito da un più ampio piazzale che fa perdere la sorpresa della scoperta dell'opera, come invece l'aveva immaginata Mies.

Il primo nodo del montaggio mantiene comunque l'inquadratura della scena approssimandosi all'edificio: una carrellata in avanti riduce le distanze fra l'osservatore e l'oggetto, rivelandone progressivamente i dettagli materici e costruttivi. Durante l'azione, passando gradatamente da un campo lungo a uno più ristretto, il manufatto – realizzato secondo una composizione asimmetrica rispetto al sito (il volume principale è tutto spostato sulla destra

---

<sup>9</sup> La questione dell'originalità del progetto solleva molti quesiti, analogamente a quanto accaduto in occasione della ricostruzione del Padiglione de L'Esprit Nouveau di Le Corbusier a Bologna nel 1977. In questo caso, però, gran parte del materiale d'archivio del Maestro tedesco è irreperibile, dal momento che è andato perduto durante la Seconda Guerra mondiale, come sostiene Mario Ciammitti, che curò per conto del Centro Studi dell'abitare OIKOS la raccolta della documentazione del padiglione per una sua eventuale ricostruzione a Bologna nelle vicinanze del Padiglione de L'Esprit Nouveau. Oriol Bohigas che, nel 1959, ottenne da Mies van der Rohe l'autorizzazione per la realizzazione del nuovo padiglione a Barcellona e gli autori della ricerca documentale condotta per conto del governo spagnolo, Ignasi de Solà-Morales, Cristian Cirici e Fernando Ramos, sostengono che l'assenza di disegni è in gran parte da attribuirsi alla fretta con cui Mies dovette progettare e realizzare il padiglione, costretto, a causa dei brevi tempi di consegna dell'opera, a barcamenarsi fra problemi economici, tecnico-costruttivi e di rilievo del terreno, di approvvigionamento di materiali e – non da ultimo – di natura politica. Questa condizione lavorativa pose l'architetto in una posizione estremamente difficile, obbligandolo a continue revisioni e adattamenti del progetto e a improvvisazioni in cantiere, tali da impedire il raggiungimento di un esecutivo "ufficiale". Per una storia della costruzione e ricostruzione del padiglione si rimanda a Ciammitti (1982) e Solà-Morales (1993).



Fig. 7 – Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona. Dettaglio dell'ingresso al volume dei servizi e della sottile lastra di copertura, apparentemente appoggiata alla parete perimetrale in travertino. (© Pepo Segura – Fundació Mies van der Rohe)

dell'osservatore, esprimendo così l'anticlassicismo della soluzione<sup>10</sup> – esce parzialmente dall'inquadratura, delimitata dal ristretto cono ottico dell'essere umano: 60° nella visione monoculare, appena 30° per la distinzione dei colori, all'incirca equivalente a un obiettivo fotografico di 50 mm.

Per mantenere l'attenzione sul soggetto, il campo ristretto della visione richiede quindi una rotazione della testa intorno all'asse verticale, corrispondente a una panoramica orizzontale cinematografica. Rientra, allora, nell'inquadratura il piccolo volume dei servizi, ricavato dalla cesura d'angolo in corrispondenza della congiunzione dei muri perimetrali (come un recinto sacro di atavica memoria), che a loro volta sostengono una sottile lastra di copertura aggettante (fig. 7).

---

10 La composizione dei volumi ricorda anche quanto sostiene Kandinskij (2007, p. 159) a proposito della tensione delle forme in rapporto alla loro collocazione sul piano: «... nell'avvicinarsi al margine della SF (superficie di fondo, N.d.A.), una forma guadagna in tensione [...]. E quanto più lontana dal margine della SF si trova una forma, tanto più diminuisce la tensione».



Fig. 8 – Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona. In primo piano, in marmo verde di Tino sul bianco crepidoma in travertino, la parete del sacello che racchiude la vasca interna e la statua di Georg Kolbe. (© Pepo Segura – Fundació Mies van der Rohe)

Ma la visione d'insieme si è persa, volutamente, grazie anche a un espediente costruttivo dalla forte valenza scenica: l'impiego di un basamento sul quale si erge il Padiglione, come il crepidoma di un tempio greco (fig. 8). Sopraelevandolo di 130 cm rispetto al piano stradale, Mies conferisce all'edificio un'aura di classicità, ma lo spoglia totalmente degli elementi riconducibili a tale linguaggio, se non per l'impiego della pietra calcarea di travertino a poro aperto, di tradizione latina. Così come si resta colpiti nell'osservare la magnificenza del Partenone sull'Acropoli di Atene, di cui si coglie l'insieme nella sua maestosità, anche qui l'occhio si sforza istintivamente di abbracciare l'intera opera, esaltata dalla collocazione sopraelevata. Nel parlare il linguaggio della modernità, Mies impiega gli elementi della tradizione, reinterpretandone la semantica. Anche nell'impianto dell'Altes Museum di Friedrich Schinkel a Berlino, l'edificio – che richiama la forma del tempio, in questo caso un tempio del sapere laico – si erge su un basamento, metafora dell'innalzamento spirituale dell'uomo colto e raffinato, e del valore sociale dell'arte e della conoscenza in generale.

L'edificio-tempio di Berlino si connota per diversi elementi che caratterizzano i luoghi sacri dell'antichità: il podio, la scalinata di accesso (che sottolinea il percorso di ascesi), il colonnato di ordine ionico, i riquadri decorativi sotto il portico, in rosso pompeiano, la scritta in latino a caratteri romani sulla trabeazione, gli elementi decorativi (le aquile, allegoria di quelle prussiane) come gli acroteri dei templi greci e, infine, il grande vuoto della sala circolare, evidente richiamo al Pantheon di Roma. Tutti elementi architettonici che il giovane Mies studia nel corso della sua formazione, senza rimanere intrappolato nel linguaggio che aveva imparato a rileggere in chiave moderna quando, nel 1909, lavorava come apprendista nello studio di Peter Behrens, impegnato nel progetto della AEG Turbinenfabrik. Per osservare da vicino il padiglione è necessario risalirne il podio, percorrendo nove gradini di accesso (fig. 9). L'azione modifica il punto di vista dell'osservatore, lo espone a nuove sensazioni spaziali, è la scoperta di ciò che solitamente appare irraggiungibile. Cambiare il punto di vista consente di acquisire consapevolezza, aprendosi a nuove prospettive conoscitive. La soluzione adottata da Mies, ponendo l'edificio su un piano differente da quello in cui si trova l'osservatore, richiama anche la maestria del regista lettone, nel modo in cui l'architetto riesce a sospingere il visitatore verso un percorso di scoperta, ricco di soluzioni tipiche dell'arte cinematografica. Innanzitutto l'accesso al crepidoma avviene attraverso una scala, che non è disposta frontalmente rispetto a chi si avvicina – come invece avviene nell'Altes Museum di Schinkel – ma è inglobata nel basamento, ed è disposta secondo la direzione principale di sviluppo del complesso, con il verso di risalita contrario rispetto alla provenienza del visitatore, imponendo così una netta rotazione, un controcampo in accordo con la regola cinematografica dei 180°. Percorrendola, Mies impone un allontanamento dal padiglione, che rimane pertanto alle spalle del visitatore (generando la perdita temporanea di riferimento del protagonista della scena), allontanamento che permette all'architetto di lavorare sulla tecnica del "campo-controcampo". Nell'azione della risalita, infatti, lo sguardo della persona-macchina da presa rimane indirizzato verso il volume d'angolo e viene progressivamente catalizzato dalla scoperta della







Fig. 9 – Pagina precedente. Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona. La scalinata del basamento consente di superare il dislivello creato dalla differenza fra la quota di ingresso e quella del terreno. (© Rafa Vargas – Fundació Mies van der Rohe)

Fig. 10 – Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona. I semplici piani che caratterizzano il Padiglione (muri, pavimenti, copertura) definiscono il volume; la moltiplicazione degli scorci genera lo spazio fluido e astratto dell'ambiente espositivo. (© Pepo Segura – Fundació Mies van der Rohe)

grande vasca d'acqua, contenuta verso sud-ovest dal muro di cinta che agisce come una quinta teatrale, e si disvela mediante lo spostamento della linea dell'orizzonte dell'osservatore, più in alto rispetto al piano stradale.

Mies costringe la macchina da presa, una seconda volta, a compiere una rotazione di 180°. Campo: mediante una breve panoramica verso destra viene inquadrato il volume accessorio all'estremità del podio, in rapida alternanza con una soggettiva che mostra progressivamente la vasca d'acqua mentre si percorre la scala di accesso al piano del crepidoma. Controcampo: una rotazione fisica

dell'osservatore lo pone a debita distanza rispetto all'ingresso del padiglione, consentendogli di abbracciarlo visivamente nella sua interezza (fig. 10). Come insegna Ejzenštejn (p. 89), «... bisogna cambiare di colpo il punto di ripresa [...], dobbiamo presentare la cosa con una certa forza, metterla in risalto. Come fare? ... Con un reciso voltafaccia della macchina da presa, di 180 gradi».

A questo punto una "carrellata" in avanti conduce il visitatore direttamente all'interno del padiglione, scoprendo lo spazio metafisico plasmato dalla luce diafana e uniforme di una parete-lampada opalina (fig. 11).



Fig. 11 – Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona. La parete-lampada traslucida, controcampo sull'ingresso. La luce, naturale e artificiale, viene usata come materia architettonica, contribuendo a generare uno spazio indefinito e non confinabile. (Foto dell'autore)

Fig. 12 – Pagina seguente. Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona. Il sacello recintato racchiude l'opera in bronzo "Der Morgen", di Georg Kolbe. La disposizione speculare e simmetrica delle lastre di marmo verde di Tino posate "a libro" contrasta visivamente con la collocazione asimmetrica e la plasticità moderna della scultura, protagonista assieme alla luce, dello spazio per essa generato. I piani architettonici, come quelli filmici, si susseguono in sequenza fra interni ed esterni. (© Maciej Jezyk)







I muri, rivestiti con lastre di onice dorato proveniente dall'Algeria e marmo verde di Tino della regione di Larissa, posate "a macchia aperta" per far risaltare il disegno delle venature della pietra, le trasparenze della parete-vetrata, le colonne cruciformi rivestite di acciaio cromato, gli arredi appositamente disegnati, non riescono a distogliere lo sguardo – un'altra panoramica – dalla luce riflessa dall'acqua di una seconda vasca, più piccola, contenuta dalle pareti di marmo verde delle Alpi della Valle d'Aosta, che la cingono come il sacello di un tempio. Emergendo come una ninfa dall'acqua, la statua in bronzo di Georg Kolbe si staglia plasticamente nella luce cristallina del "sacello" a cielo aperto (fig. 12), all'ombra diagonale dello sporto della lastra di copertura che, proiettata sulla parete di fondo, fortemente illuminata da sud, crea un meraviglioso contrasto chiaroscurale.

La scansione filmica (*razkadrovka*, come la chiamava Ejzenštejn) si completa attraversando gli ambienti interni per ritrovarsi nuovamente all'esterno, costeggiando una lunga panca di travertino addossata alla parete sud-ovest. La macchina da presa, inondata dalla luce, riprende la sontuosità dei materiali, il gioco dei progressivi disvelamenti di uno spazio interno pressoché inesistente (fig. 13), impalpabile, fluido e incontenibile, sebbene potentissimo nella sua fisica espressività degli elementi geometrici che lo generano e lo contengono al tempo stesso.

È proprio l'assoluta semplificazione formale del noto aforisma miesiano che rinvigorisce ed esalta la sintesi strutturale con cui egli mette in scena quest'opera. La riduzione degli elementi costruttivi all'essenza geometrica di Kandinskij è perfettamente leggibile in pianta: il piano del crepidoma, come la tela per il pittore, costituisce la superficie su cui i punti (i pilastri cruciformi) scandiscono lo spazio delimitato da linee (le pareti), bilanciandosi compositivamente. Come in un quadro di Kandinskij, il "peso" del volume dei servizi ristabilisce l'equilibrio con la grande massa del padiglione, grazie alla sua collocazione perimetrale che, rispetto al baricentro, ne controlla la spinta di rotazione, per mezzo dell'allungamento del braccio della forza. Niente è palese nell'opera di Mies, anche ciò che apparentemente sconcerca per la sua semplicità, ogni riferimento culturale è sempre celato, riletto, nella interpretazione della forma,



Mies van der Rohe, Padiglione di Barcellona. (© Rafa Vargas – Fundació Mies van der Rohe)

dello spazio, delle tecniche costruttive. Così per la copertura del padiglione: una semplice lastra, sorretta dai celebri pilastri di acciaio, suggerisce la tripartizione in “basamento-corpo-coronamento” secondo un criterio “consueto” dall'epoca antica fino all'età moderna. Niente appare soltanto per quello che è, ma sollecita un continuo rimando a qualcos'altro, un perenne gioco di metafore formali e semantiche grazie al quale l'architetto dialoga a distanza con il fruitore delle sue opere. Così, punto, linea e superficie trascendono la rappresentazione geometrica degli elementi necessari alla definizione dello spazio architettonico miesiano. Essi costituiscono i suoi *strumenti* di lavoro, sono la sintesi fisica della semplificazione concettuale del «Less is more». È proprio mediante questo radicale processo di “composizione semplificata” e di accostamento bilanciato di “volumi bidimensionali” che Mies van der Rohe riesce a mettere in atto gli insegnamenti al tempo non ancora codificati (ma a lui già congeniali) delle soluzioni ejzenštejniane delle “attrazioni”. Anche qui, i nodi di montaggio (*montažnyj uzel*, come li chiamava il regista) si ricompongono in rapide sequenze di immagini, piani, materiali costruttivi, prospettive, chiaroscuri e inquadrature distinte, proposte allo “spettatore” in una descrizione visiva della drammaticità teatrale dell'opera architettonica. L'insegnamento che lascia Mies con questo edificio travalica la magia dello spazio architettonico a cui si è soliti prestare attenzione, anzi, sembra andare oltre, in una evoluzione di significati che coinvolge l'osservatore in un raro esperimento di commistione artistica di tecniche pittoriche, rappresentazioni cinematografiche, composizione architettonica e plasticità scultorea<sup>11</sup>, secondo gli intenti olistici già prefigurati da Gropius al Bauhaus, una unione che contribuisce ad annoverare l'architetto berlinese fra i Maestri dell'architettura moderna, nella veste a lui congeniale di “avanguardista della classicità”.

11 In tal senso è interessante l'affinità con quanto sostiene Eric Rohmer (1991, p. 19) a proposito dello spazio nel cinema, che egli definisce pittorico (la percezione più o meno fedele della realtà raffigurata), architettonico (l'esistenza obiettiva della rappresentazione) o filmico (lo spazio illusorio ricostruito nella mente dello spettatore).

## BIBLIOGRAFIA

*Bauhaus 1919-1928*, ed. by H. Bayer, I. Gropius, W. Gropius, New York, The Museum of Modern Art, 1938 ([https://assets.moma.org/documents/moma\\_catalogue\\_2735\\_300190238.pdf](https://assets.moma.org/documents/moma_catalogue_2735_300190238.pdf)).

L. BENEVOLO, *Storia della città*, Bari, Laterza, 1976.

J.P. BONTA, *Mies van der Rohe*, Barcelona, Gustavo Gili, 1975.

M. CIAMMITTI, G. DI GIOVINE, *Studi e ricerche sul padiglione «Barcelona» (1929) di Ludwig Mies van der Rohe*, Bologna, OIKOS, 1983.

A. COSTA, *Il cinema e le arti visive*, Torino, Einaudi, 2002.

I. DE SOLÀ-MORALES, C. CIRICI, F. RAMOS, *Mies van der Rohe Barcelona Pavilion*, Barcelona, Gustavo Gili, 1993.

S.M. EJZENŠTEJN, P. GOBETTI, *Lezioni di regia (1958)*, trad. it. di L. Longo, Torino, Einaudi, 2000.

H.-R. HITCHCOCK, *Architecture in the nineteenth and twentieth centuries*, Baltimore, Penguin, 1958.

W. KANDINSKY, *Punto, linea, superficie: contributo all'analisi degli elementi pittorici (1968)*, trad. it. di M. Calasso, Milano, Adelphi, 2007.

L. MUMFORD, *La città nella storia (1966)*, trad. it. di E. Capriolo, Milano, Etas Kompass, 1967. *L'organizzazione dello spazio nel «Faust» di Murnau (1977)*, a c. di E. Rohmer, A. Costa, trad. it. di M. Canossa e M. P. Toscano, Venezia, Marsilio, 1991.

F. SCHULZE, *Mies van der Rohe. Leben und Werk*, Berlin, Ernst & Sohn, 1986.

M. TAFURI, F. DAL CO, *Architettura contemporanea*, Milano, Electa, 1976.

H.M. WINGLER, *Il Bauhaus. Weimar Dessau Berlino 1919-1933*, Milano, Feltrinelli, 1972.

K.-J. WINKLER, *Die Architektur am Bauhaus in Weimar*, Berlin, Verlag für Bauwesen, 1993.