

Rossana Novello

Il destino della materia

sulla scena espressionista

Introduzione di Alberto Cuomo



Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

I lettori che desiderano informarsi sui libri e le riviste da noi pubblicati possono consultare il nostro sito Internet: www.francoangeli.it e iscriversi nella home page al servizio “Informatemi” per ricevere via e.mail le segnalazioni delle novità.

Rossana NovIELLO

**Il destino
della materia**
sulla scena espressionista

Introduzione di Alberto Cuomo

Nuova serie di architettura
FRANCOANGELI

*Traduzione del saggio Über die baustuktur des theaters (in appendice)
di Marzia Giuliana Nigro*

In copertina: R. Steiner, Luce, forza e gravità, 1923.

Copyright © Hermann Finsterlin, by SIAE 2011
Copyright © Hans Scharoun, by SIAE 2011
Copyright © 2011 by FrancoAngeli s.r.l., Milano, Italy.

L'opera, comprese tutte le sue parti, è tutelata dalla legge sul diritto d'autore. L'Utente nel momento in cui effettua il download dell'opera accetta tutte le condizioni della licenza d'uso dell'opera previste e comunicate sul sito www.francoangeli.it.

Indice

Introduzione , di <i>Alberto Cuomo</i>	pag.	9
1. Materia e vita da Gottfried Semper a Hermann Finsterlin	»	15
1. Il principio dinamico della costruzione nell'Ottocento	»	15
2. Gottfried Semper e le radici dell'ineffabile	»	20
3. La tecnica espressionista	»	27
4. Hermann Finsterlin. I confini della tettonica	»	35
2. Il fondamento dello spirito	»	47
1. Il cristallo e la caverna. Azione polare della creazione	»	47
2. L'architettura espressionista come disseminazione del centro. La monade e il frammento	»	53
3. La <i>Philharmonie</i> di Hans Scharoun	»	62
Conclusioni	»	81
Appendice. Della struttura del teatro , di <i>Margot Aschenbrenner</i>	»	87

Alla mia famiglia

Introduzione

di Alberto Cuomo

L'Espressionismo ha visto nel tempo una doppia lettura che lo ha interpretato, da un lato, movimento determinato storicamente e geograficamente, impegnato socialmente nella critica della condizione umana promossa dalla tecnica e dalla struttura di classe della società tedesca, e, dall'altro, quale più generale luogo della ribellione dell'anima alle statiche regole che ingabbiano il rapporto dell'io col mondo, corrente fondata sull'istinto eversivo della creatività. Tale doppia lettura è stata, forse, indotta sia dalle propensioni ideologiche degli esegeti, tra Benevolo e Banham, che hanno individuato un suo impegno sociale con l'inclinazione all'urbanistica, o tra Konrad e Posener, che ne hanno letto il lato «fantastico», sia dalle contingenze storiche in cui le analisi si sono calate. È probabile, cioè, che l'attenzione al sociale in cui appare coinvolta negli anni settanta la storiografia, abbia condotto le indagini a proiettare sul movimento l'aspirazione all'impegno propria del tempo, scoprendo nell'Espressionismo un acceso attivismo politico tradotto per l'architettura in una disposizione all'urbanistica, mentre, all'inverso, rivelando nelle sue utopie la separazione dalla vita secolare, in età postmoderna, maggiormente disposta alle forme che non ai contenuti, sono stati messi in luce il singolarismo degli autori e la concezione di una forma assolutamente libera, ovvero la vena compositiva ispirata alle forme del mondo naturale in sintonia con l'*Art Nouveau* e, in un decadente tardoromanticismo, incline alle molli e delicate flessuosità Jugend. Non solo, ma forse può ritenersi che le due letture del movimento, impegnato nel sociale e nell'urbanistica, o, al contrario, visionario propositore di sogni urbani ed architetture fantastiche, possa riferirsi anche a due

diverse linee culturali, quella americana e della Germania ovest, che dal volume *Phantastische Architektur*, di Conrads e Sperlich, è apparsa maggiormente propensa ad esaltare il lato immaginativo, e quella di ispirazione marxista e della Germania est, che, con Jungmanns, Heinisch, Peschken, ha valorizzato l'ideale sociale.

Alla storiografia italiana si deve il primo interesse per l'Espressionismo, manifesto nel convegno fiorentino del 1958 e nel saggio del 1967 di Borsi e König. In polemica con Gregotti, il quale ne aveva individuato l'«ambiguità» tra opposizione alla società e compromesso professionale rivolta persino all'apertura al nazionalismo, o con il primo Zevi, che aveva affermato come «l'espressionismo architettonico non ha saputo elaborare una proposta urbanistica», Borsi e König, giustificando la possibile equivocità data dall'incontro tra l'impostazione utopica e la realtà della pratica edilizia, pur valorizzando gli aspetti compositivi nei diversi autori, ne enfatizzano il versante urbanistico-sociale, sino ad affermare che la loro vocazione architettonica è destinata a risolversi nell'urbanistica. Più lucidamente, nel distacco dell'analisi fenomenologica, Giulio Carlo Argan, all'inizio degli anni sessanta, collegando l'opera degli architetti espressionisti interni al *Werkbund* all'esperienza della *Brücke*, mette in luce come il frantumarsi della forma negli artisti dell'Espressionismo consegua dagli stessi modi della metropoli e dell'industria, costituendosi per essi la fabbrica quale «luogo in cui tutti gli uomini operano una trasformazione della materia liberando la propria spiritualità nella creazione di una nuova e diversa natura», luogo cioè di una comunità del lavoro collettivo, vero «Prometeo», che riscatta e sublima la materia conducendola, con una moderna alchimia, «ad un grado di perfezione soprannaturale, alla tersità e alla chiarezza strutturale del cristallo».

Di qui il carattere utopico dell'architettura espressionista, il sovrapporsi della prospettiva sociale manifesta nella visione di nuove configurazioni urbane con il versante fantastico reso nell'immagine architettonica la quale, in quanto tale, si ritrae dallo spazio per estendersi all'infinito ed «eliminare ogni relazione tra cosa e ambiente, coinvolgere ogni possibile ambiente nello sviluppo della propria ritmica...espressione, non più del singolo individuo, ma dell'*ethos* popolare dell'ideale collettivo della società» cui conformare, più che l'edificio, «*in toto* la nuova città e la nuova natura», ridotte, solo nella successiva sistematizzazione, al rapporto architettura-urbanistica.

Una utopia che, in architettura, mostra, oltre il senso politico, il suo porsi ricerca di una nuova spiritualità contro l'indursi della macchina e della società industriale borghese all'utile, invogliando, più che una società del futuro, una umanità ideale protesa a divinizzare se stessa e, nel doppio movimento della degradazione del divino in materia e dell'ascesa della materia in spirito, anche la polemica sociale, il conflitto con la borghesia individuata responsabile dell'inautenticità dell'esistenza e, secondo la lettura di Nietzsche, esponente della negatività della storia.

A proposito della relazione con la città, Tafuri e Dal Cò mettono in luce come l'incontro con il problema urbano negli architetti tedeschi del Werkbund sia interno alla più ampia tematica del rapporto intellettuale-metropoli. Se la nuova realtà metropolitana, secondo le analisi tra Baudelaire, Benjamin, Simmel, è la sede della società di massa, della folla in cui si perde ogni soggetto, ogni interiorità ed ogni storia, non più il luogo della memoria ma quello dell'esperienza di *chocs* continui, per l'intellettuale, che scopre in essa il venir meno della propria unicità, il confronto con il suo morbo non può intraprendersi se non dalla assunzione e dalla introiezione della stessa malattia, da cui deriva non tanto l'impegno alla costruzione urbana, quanto la visione mitica, ideologica, della città, tenebrosa e luminosa insieme, dove il mito, la favola, più che rivelare l'inclinazione immaginativa manifesta la tendenza all'ascesi, la nostalgica regressione verso trascorse centralità dell'umano, nel tentativo di promuovere il dolore dell'esistenza alla felicità.

Da tale antefatto proviene l'analisi dell'espressionismo architettonico affrontata in questo saggio che Rossana Novello, pur nel rigore storiografico, rivolge piuttosto alla lettura degli aspetti compositivi. Si potrebbe anzi dire che la scrittura del saggio quasi segua l'oggetto di cui narra, unendo in sé "urlo" e "geometria", i due fattori propri dell'Espressionismo, l'*einfihlung* emotivo e la freddezza logica che, attribuiti separatamente al movimento dalla storiografia corrente, sono stati intesi dall'Argan e dal Mittner entrambi suoi motori, assunti quindi nella stessa elaborazione del testo presente, articolato tra rigorosi riferimenti storiografici e partecipazione operativa, ricostruzione documentaria ed intenzione a leggere i dispositivi propri al progetto architettonico.

Probabilmente una tale lettura è mossa, come è accaduto a quelle

passate, ancora una volta dalla condizione dei tempi, dal tanto fiorire attuale di forme architettoniche libere le quali appaiono del tutto immemori dei sensi e delle tensioni costruttive che animavano l'analogia produzione formale dell'Espressionismo. Rispetto alle odierne avventure della forma architettonica, non solo libera, ma spesso gratuita, il rivolgersi di questo saggio alle forme dell'architettura espressionista, fondate sulle "polarità" cosmiche quali componenti la struttura del mondo riflessa nella stessa struttura della materia e, quindi, nel costruire, tende a mettere in luce come non vi sia architettura senza una interpretazione dell'abitare cui fa riscontro lo stesso ordine costruttivo. Non a caso il testo della Novello inizia con il riferimento a Gottfried Semper ed alla tettonica, a voler mostrare come l'inclinazione al libero gioco formale, quello stesso che oggi appare tradotto nella cosiddetta "modellazione computerizzata", si ponga, nell'Espressionismo, piuttosto come luogo della costruzione innervato su una decisa visione del mondo, e non solo pura avventura spaziale. È noto come dallo Schelling, citato nel testo, l'architettura sia intesa nei suoi valori plastici, e come, in Heidegger, lo spazio, quello proprio all'uso funzionale e, quindi, all'abitare, meglio si manifesti nella scultura, colà dove, assente ogni "utilizzabilità" si fa luce l'Aperto, il luogo cioè in cui si rende possibile la stessa impiegabilità degli spazi quotidiani. Con i suoi riferimenti alla "materia", attraverso cui legge l'opera di alcuni architetti espressionisti, Rossana Novello tende quindi a rilevare come, per quanto prossima alla scultura, la formatività architettonica, almeno nell'Espressionismo sia sostenuta da una lucida matrice costruttiva, anche in autori apparentemente del tutto visionari come Finsterlin, di cui è sottolineata la formazione scientifica ed il senso della "energia tettonica" di cui parla il medesimo architetto.

Il testo si conclude, e non poteva essere altrimenti, con la lettura critica della Philharmonie di Berlino, l'opera in cui si manifesta il tradursi della tettonica costruttiva in "tettonica dello spirito, come musica" e dove probabilmente emerge il non detto del libro, quella vocazione all'urbano dell'espressionismo architettonico rilevata da alcuni studiosi che, esaltata nell'auditorium di Scharoun mostra per contro, proprio in tale edificio, isolato rispetto al contesto dopo le dimissioni dell'architetto dall'ufficio urbanistico della città, il suo fallimento. Un fallimento che, secondo quanto emerge in appendice,

nella traduzione di alcune lettere di Margot Aschenbrenner a Scharoun, proprio nel teatro progettato, lascia ancora vivere uno sguardo rivolto al conoscere e, se si vuole, alla costruzione del mondo.

1. Materia e vita da Gottfried Semper a Hermann Finsterlin

1. Il principio dinamico della costruzione nell'Ottocento

«La forma intrinseca di un monumento di qualsiasi periodo deve conservare un carattere semplice, le cui radici affondano nelle condizioni primordiali della cultura umana, mentre al suo culmine prende forma un fiore sublime» (K. F. Schinkel).

La lettura dell'opera nelle sue componenti strutturale e rappresentativa viene in questa sede assunta come dilemma di una questione più generale che la investe di un qualche senso di necessità. Se il novecento ha radicalizzato il dibattito risolvendolo secondo una scelta ideologica, durante l'Ottocento la frattura è ancora ibrida, i termini della questione non ancora contrapposti. La trasformazione di Berlino nel 1870 da città militare a capitale dell'Impero Prussiano concorre a creare le condizioni per cui il repertorio stilistico francese, preponderante fino alla metà del secolo, viene sentito con tutti i limiti di un'arte importata. Le elaborazioni teoriche, specialmente quelle tedesche, in cui la coscienza di una crisi dello stile si palesa in termini più pressanti, volgono alla ricerca di una propria identità artistica; la conoscenza di esperienze artistiche di popoli preellenici e i rilievi eseguiti sulle opere dell'antichità¹ conducono a un rinnovato approccio critico nei confronti dell'architettura antica cui contribuisce una più moderna interpretazione antropologico-evolutiva della stessa.

¹Ricordiamo gli studi compiuti già dalla fine del settecento: N. Revett, *The Antiquities of Athens*, 1761; J. D. Le Roy, *Les ruines des plus beaux monuments de la Grece*, 1758; J. I. Hittorff, *De l'architecture polychrome chez les Grecs, ou restitution complète du temple d'Empedocle dans l'Acropolis de Sélinunte*, 1830.

L'estetica ottocentesca tedesca si dedica in maniera sistematica al tentativo di riformulare il rapporto tra struttura e decorazione come rapporto tra materiale e simbolico e gli stessi elementi simbolici, intrattenendo legami con la natura divengono, attraverso l'elemento discriminante della storia, segno del rapporto tra soggetto e oggetto, vita e materia. Il contenuto tettonico dell'opera è così intimamente connesso alla ricerca del principio organico: gravità e leggerezza, costruzione e simbolo, vita e materia, abitano l'organico quale luogo dell'incontro. Schelling assumendo l'istinto artistico degli animali come modalità in cui l'organico ritorna all'inorganico, come le api che producono le masse delle loro celle, o il ragno e il baco da seta che traggono da se stessi le fila del loro tessuto, afferma:

«Diventa inequivocabile la legge secondo cui l'organico produce ovunque l'inorganico soltanto nell'identità o nella relazione con se stesso. E se noi applichiamo tale legge al grado superiore – la produzione dell'inorganico per mezzo dell'arte umana – ci accorgiamo che l'inorganico, poiché in sé e per sé non può avere alcun significato simbolico, deve riceverlo attraverso il rapporto con l'uomo e l'identità con lui»².

Solo assumendo l'organismo come “essenza dell'inorganico” l'oggetto approda a un contenuto artistico, che abbia un legame con la ragione umana con la quale non ha un rapporto diretto ma solo mediato dall'organico. Se in Schelling la vitalità organica dell'arte testimonia la vicinanza o affinità nell'arte dell'uomo con dio, anche quando tale convinzione nell'identità dell'assoluto con il divino verrà meno rimarrà il valore dinamico, come valore supremo, a infondere vita alla produzione artistica:

«Quindi anche la gravità deve essere superata attraverso la parvenza del movimento che compenetra il tutto come ritmo delle proporzioni. Questa ideale dovizia del bello avviene per la struttura, ma soprattutto nello sviluppo di un momento che non abbia una funzione strutturale...e si esaurisca in un ornamento puramente accessorio. La linea orizzontale esprime la forza fissata alla terra, la verticale, la forza mobile protesa verso l'alto, l'angolo e il quadrato permettono alla forza orizzontale un movimento opposto e concentrazione»³.

² F. W. J. Schelling, “Philosophie der Kunst” (1856-1861), in *L'arte senza muse, l'architettura nell'estetica contemporanea tedesca*, a cura di R. Masiero G. Pigafetta, Clup, Milano, 1988, p. 119.

³ F. T. Vischer, “Aestetik oder wissenschaft des Schönen” (1846-57), *ibidem*, p. 205.

Il principio estetico della lotta della massa contro la gravità trova la formulazione più chiara in Schopenhauer che rintraccia nell'architettura le elementari forze della natura, le prime idee, che egli chiama "infimi gradi dell'oggettività della volontà"⁴. L'estetica tedesca scopre la dimensione del corpo e ipotizza un principio vivo interno alla materia che conduce a una istanza vitalistica dell'architettura, una tensione a superare i gradi più bassi della volontà quali gravità, coesione, solidità e gravità per tendere al loro annullamento⁵.

«In particolare l'arte tedesca è sprofondata in questo atteggiamento, altre nazioni se ne sono maggiormente guardate, considerano cose di questo genere come non appartenenti al dominio dell'arte. La nostra arte tedesca però è entrata nel cerchio della realtà immediata. Alla base di questo mutamento c'è l'esigenza che la materia per l'arte sia qualcosa di immanente»⁶.

A questo tema si lega quello preminente della questione ontologica dell'opera; l'oggettivarsi hegeliano del contenuto nella forma attraverso l'Ideale aveva ricomposto le ansie di assoluto del Romanticismo, l'idea che le cose si muovessero all'interno di una totalità, lo Spirito Hegeliano essendo in grado di includere in sé la tradizione della *naturphilosophie* goethiana. Anche in Schelling è rinvenibile la questione ontologica dell'arte nell'idea di uni-fondazione – *einsbildung* – nell'opera dell'ideale con il reale intendendo l'arte espressione immediata della condizione cooriginaria di natura e spirito: come allegoria dell'organico la base – il corrispondente piede organico – libera la colonna del tempio greco dalla terra e la strappa alla natura vegetale. Il frontone, come il capo, dimora del pensiero, è riccamente decorato. La cupola è la totalità che si realizza come immagine della volta celeste.

«Queste spirali – dell'ordine ionico – designano la preformazione dell'organico

⁴A. Vigliani, *Arthur Schopenhauer il mondo come volontà e rappresentazione*, Mondadori, Milano, 1989.

⁵A. Cuomo, *Nichilismo e utopia nell'architettura tedesca contemporanea*, FrancoAngeli, Milano, 2009, ascrive a questo vitalismo ogni manifestazione del fine secolo tedesco. L'impulso alla vita "senza scopo e senza termine si rivolge a un vuoto fine, in un'ansia nientificatrice in cui si svela la tensione alla morte".

⁶F. Hegel in *Lezioni di estetica*, a cura di Paolo D'angelo, Laterza editori, Bari, 2000, p. 193.

nell'inorganico: così la massa inorganica della colonna si divide in forme presaghe del vivente, soltanto nel punto in cui tocca il limite di una creazione superiore»⁷.

Intorno a questo cardine teorico ruota la dibattuta *quaestio* sulla derivazione del tempio greco in pietra da quello ligneo a esso precedente e la questione greco-gotica⁸: quale stile, il classico o il gotico, ha in sé il principio organico, ragione ontologica dell'arte? Hegel distinguendo tre fasi storiche dell'arte – la forma simbolica, quella classica e quella romantica – invero nel processo dell'esistenza storica dei generi l'evoluzione del rapporto tra oggetto e soggetto e in tale evoluzione indica nel classicismo il luogo dell'identità di spirito e materia, lo stile il cui contenuto è lo Spirito nella figura a lui adeguata, la figura umana, organica, in cui divino e naturale non sono distinti. Nelle forme simbolica e romantica, invece, materia e spirito sono slegati, liberi l'una dall'altro: la materia, slegata dallo spirito, nell'architettura simbolica si risolve nel simbolo, ovvero nel segno che non è materialmente adeguato al suo significato, e in quella romantica, in cui lo spirito porta in sé un'opposizione contro l'esistenza esteriore, si fa realtà immediata.

«Il duomo è severo, chiuso in sé...l'immediato è frantumato, elaborato fino alle minuzie, all'albero gigantesco si attaccano le decorazioni, come piante parassite. L'architettura in quanto essa è solo quel che racchiude lo spirito e in ciò autonoma per sé, è il negativo di se stessa; lo spirituale d'altra parte, in quanto è soltanto quel che è racchiuso mentre è determinato come essente per sé, contraddice egualmente se stesso. L'involucro e il contenuto spirituale, mediandosi in sé, sono, come immediata scaturente unità, la scultura»⁹.

Nel rapporto tra il sé dell'architettura e il suo possibile contenuto Hegel rintraccia le ragioni ontologiche della tettonica dell'opera, evidenziate nell'interazione delle componenti del sostenere e dell'essere sostenuto.

⁷ F. W. J. Schelling, *op.cit.*, p. 132

⁸ I due temi sono strettamente interconnessi e legati ad un dibattito di interesse più generale che partendo dalle trattazioni neogreche di Hirt e attraverso l'opposizione goethiana mossa al purismo dell'abate Laugier, colora il sentire tedesco della grecità delle trame oscure del medioevo. Il tema è affrontato da A. Cuomo, *op. cit.*

⁹ *Ibidem*, pp. 216-221.

Nella casa classica¹⁰ la ragione meccanica, l'angolo retto rimangono una determinazione fondamentale, è chiaramente intelligibile quel che sostiene – colonna, parete, trave – e quel che è sostenuto. Con il gotico la casa diventa autonoma per sé, il tendere verso l'alto per se stessa e l'esistere al di là dello scopo di servire agli uomini ne è il carattere principale; i momenti astratti dell'architettura classica si uniscono: quel che sostiene e quel che è sostenuto s'incontrano in un'unica cosa, si mediano nell'arco acuto. Il rapporto del rettilineo, l'angolarità retta, che ha lo scopo del sostenere e dell'essere sostenuto, è superato.

In questo dibattito gli architetti si schierano a favore dell'architettura gotica o di quella classica senza una condotta univoca. I due maestri riconosciuti del tempo, Schinkel e Semper, chiamati a farsi interpreti della loro epoca e del destino dello Stato Prussiano, ne sono un esempio; Schinkel cercherà di giungere a una loro sintesi in una romantica sovrapposizione degli stili (*Fig. 1*) o proponendo in taluni casi una duplice versione, classica e gotica, dello stesso tema progettuale¹¹ (*Fig. 2*). In Semper le argomentazioni “organiche” a favore dell'architettura gotica diverranno da un certo periodo in poi le stesse a sostegno di quella classica.

¹⁰ Come l'architettura conforme ad un fine per elevarsi al bello deve procedere all'organico, all'inverso l'architettura autonoma dalle forme organiche deve abbassarsi a quelle intellettuali per trovare posto nell'architettura. L'architettura simbolica è autonoma, non ha il contenuto in sé, pone il contenuto al di fuori di sé e sé come quel che racchiude il contenuto; non vi è separazione tra un'opera che racchiude e una figura soggettiva. Essa è mescolanza di scultura e architettura, «scultura inorganica...all'architettura simbolica che sta astrattamente per sé si contrappone ciò che astrattamente è solo conforme ad un fine. Quel che serve, che racchiude solamente: la casa. Quest'ultima è da intendere come la casa in legno: pareti che sostengono un tetto...ma la casa che l'architettura classica si costruisce è delimitazione dello spazio per qualcosa di divino, che essa vuole racchiudere e proteggere ospitando». F. Hegel, *op. cit.*, pp. 211 e ss.

¹¹ Per il Mausoleo di Luisa egli predispose nel 1810 un progetto gotico ma la realizzazione del 1810-12 è classica. Nel progetto per un monumento alle guerre di Liberazione (1815-16) classico e gotico sono fusi in un inedito stile. Per l'analisi dell'architettura di Schinkel si sono consultati i seguenti testi: P. O.Rave, *Karl Friedrich Schinkel*, Electa, Milano, 1989; G. Semino, *Schinkel*, Zanichelli, Bologna, 1993; S. Muratori, *Da Schinkel ad Asplund, lezioni di architettura moderna*, Alinea, 1990. Sui suoi rapporti con l'architettura francese si è soffermato W. Szambien, *Schinkel*, Hazan, Parigi, 1989.