

Questa raccolta ha per tema una breve esplorazione su cosa intendere ancora oggi per «espressionismo» nell'ambito della composizione architettonica, quasi come se questo concetto possa persistere anche sotto forma di una possibile riserva mentale.

Questa funzione deviante dell'architettura, oltre alla sua attribuzione storica nelle avanguardie artistiche del Novecento, appartiene a una tradizione compositiva in parte latente e in parte necessaria, protrattasi anche nel secondo dopoguerra nella Germania della ricostruzione, ma anche in modi e luoghi inattesi.

L'ipotesi è che una tale linea compositiva possa ancora fungere da chiave interpretativa dell'attuale condizione di sospensione di giudizio — nei ruoli e nell'espressione — che l'architettura oggi riveste. Un tema importante da affrontare in un dottorato di ricerca con esperienze comuni tra i quattro dottorati italiani in composizione architettonica (Venezia-IUAV, Bari-Politecnico, Napoli-Federico II, Roma-La Sapienza). Se da una parte vengono rivendicate tradizioni di ricerca consolidate e fondative, per altri versi ruoli nuovi e istanze della società e della storia si affacciano. Sono «nuovi temi dominanti» ai quali l'architettura è chiamata, ben al di là delle parole d'ordine oggi correnti.

euro 15,00

Costruiamo una città. Architettura espressionista tedesca nel secondo dopoguerra

## Costruiamo una città. Architettura espressionista tedesca nel secondo dopoguerra

Con scritti di: Thorsten Bürklin, Giacomo Calandra di Roccolino, Guido Canella, Renato Capozzi, Vincenzo d'Abramo, Armando Dal Fabbro, Agostino De Rosa, Gregor Harbusch, Ludwig Heimbach, Thomas Kaup, Gino Malacarne, Giovanni Marras, Maurizio Meriggi, Pasquale Miano, Luca Monica, Dina Nencini, Raffaella Neri, Gundula Rakowitz, Christoph Rauhut.

A cura di Giacomo Calandra di Roccolino, Luca Monica, Gundula Rakowitz

Taccuini di lavoro del Dottorato di ricerca in Composizione architettonica



Costruiamo una città.

Architettura espressionista tedesca nel secondo dopoguerra

Con scritti di: Thorsten Bürklin, Giacomo Calandra di Roccolino, Guido Canella, Renato Capozzi, Vincenzo d'Abramo, Armando Dal Fabbro, Agostino De Rosa, Gregor Harbusch, Ludwig Heimbach, Thomas Kaup, Gino Malacarne, Giovanni Marras, Maurizio Meriggi, Pasquale Miano, Luca Monica, Dina Nencini, Raffaella Neri, Gundula Rakowitz.

A cura di Giacomo Calandra di Roccolino, Luca Monica, Gundula Rakowitz



**BDA** **BUND  
DEUTSCHER  
ARCHITEKTINNEN  
UND ARCHITEKTEN**



Collana Taccuini di lavoro del Dottorato di ricerca in  
Composizione architettonica

Dottorati coinvolti:

Scuola di Dottorato dell'Università Luav di Venezia, Dottorato di  
ricerca in Culture del progetto, ambito di ricerca «Composizione  
architettonica».

Dottorato di ricerca in Architettura e Costruzione dell'Università  
degli studi di Roma «La Sapienza».

Dottorato di ricerca in Architettura dell'Università degli studi di  
Napoli «Federico II», area tematica «Il progetto di architettura  
per la città, il paesaggio e l'ambiente».

Dottorato di ricerca in Conoscenza e Innovazione nel Progetto  
per il Patrimonio del Politecnico di Bari.

Direzione: Armando Dal Fabbro

Comitato scientifico

Venezia: Benno Albrecht, Viola Bertini, Riccarda Cantarelli  
Armando Dal Fabbro, Agostino De Rosa, Antonella Gallo,  
Andrea Iorio, Giovanni Marras, Mauro Marzo, Maurizio Meriggi,  
Bruno Messina, Luca Monica, Patrizia Montini Zimolo, Raffaella  
Neri, Claudia Pirina, Gundula Rakowitz.

Roma: Giulio Barazzetta, Alessandra Capanna, Renato  
Capozzi, Paolo Carlotti, Domenico Chizzoniti, Anna Irene Del  
Monaco, Luisa Ferro, Luca Lanini, Vincenzo Latina, Marco  
Maretto, Antonello Monaco, Tomaso Monestiroli, Dina Nencini,  
Pisana Posocco, Manuela Raitano, Federica Visconti.

Napoli: Roberta Amirante, Angela D'Agostino, Ferruccio Izzo,  
Pasquale Miano, Giovanni Multari, Lilia Pagano, Adelina Picone,  
Carmine Piscopo, Maria Rosaria Santangelo, Paola Scala,  
Francesco Viola.

Bari: Francesco De Filippis, Giuseppe Fallacara, Loredana  
Ficarelli, Anna Bruna Menghini, Carlo Moccia.

Copyright © 2023 Clean

via Diodato Liroy 19, 80134 Napoli  
tel. 0815524419

www.Cleanedizioni.it info@Cleanedizioni.it  
Tutti i diritti riservati. È vietata ogni riproduzione  
ISBN 978-88-8497-876-9

Grafica e copertina Luca Monica

Sommario

Presentazione.

*Thomas Kaup, 6*

Nota dei curatori.

*G.C.dR., L.M., G.R., 8*

Note per una critica dell'Espressionismo.

*Guido Canella, 10*

SPAZI TEMPI ARCHITETTURE

Esiste una città dell'espressionismo?

*Armando Dal Fabbro, 22*

L'eredità espressionista nell'architettura  
tedesca del dopoguerra.

*Giacomo Calandra di Roccolino, 26*

Gottfried Böhm. L'architettura espressionista  
del teatro oltre la maschera del Barocco.

*Luca Monica, 40*

Roland Rainer. Anatomia espressiva  
delle *Hallenbauten*.

*Gundula Rakowitz, 50*

From Scharoun via Ruegenberg to Leo.

*Gregor Harbusch, 64*

Some thoughts on expressive forms and organic  
conceptions in Ludwig Leo's Architecture.

The Ensemble of Soloists. Mäusebunker  
and Hygieneinstitut.

*Ludwig Heimbach, 76*

Espressione e ragione in Oswald Mathias  
Ungers.

*Vincenzo d'Abramo, 88*

ANGOLI DI OSSERVAZIONE

Espressionismo come categoria operativa.

*Giovanni Marras, 100*

Espressionismo e città.

*Gino Malacarne, 106*

Tradizione e innovazione nell'architettura  
dell'espressionismo tedesco del secondo  
dopoguerra.

*Pasquale Miano, 111*

È mai esistita una città espressionista?

*Thorsten Bürklin, 117*

Espressività «sul confine».

*Renato Capozzi, 123*

Espressività *versus* espressionismo.

*Raffaella Neri, 131*

Espressionismo e resistenza del classico.

*Dina Nencini, 134*

Lo sguardo della Gorgone: sul disegno  
dell'architettura espressionista.

*Agostino De Rosa, 137*

Espressionismo come idioma.

*Maurizio Meriggi, 143*

Bibliografia generale

*a cura di Claretta Mazzonetto, 150*

Indice dei nomi

155

Torino 2006.

5. M. Fisher, *The Weird and the Eerie. Lo strano e l'inquietante nel mondo contemporaneo*, Roma 2018.

6. M. Fisher, *The Weird and the Eerie...*, cit., p. 62.

7. W. Pehnt, *Expressionist Architecture in Drawings*, Stoccarda 1985.

8. Ivi, p. 7.

9. H. Poelzig, *Festspielhaus in Salzburg*, in «Das Kunstblatt», vol. 5/3, Marzo 1921. p. 77.+

10. W. Pehnt, *Expressionist Architecture...*, cit., p. 7.

11. Ibidem

12. B. Taut, *Idealisten*, in «Freiheit. Berliner Organ der Unabhängigen Sozialdemokratie Deutschlands», 2, 149, 28 Marzo 1919.

Espressionismo come idioma

Maurizio Meriggi, *Politecnico di Milano*

La domanda è: in che misura l'Espressionismo si è diffuso come idioma architettonico al di fuori della Germania e oltre i confini temporali e culturali della Berlino dell'Espressionismo.

Un laboratorio di elaborazione dell'idioma espressionista è la Cina degli anni Trenta — luogo di confronto e di commistione di altri idiomi architettonici della prima metà del Novecento nel processo di modernizzazione della Cina attraverso il «colonialismo informale» (esercitato dall'Impero britannico, dalla Francia, dalla Germania, dalla Russia, dagli Stati Uniti, dal Giappone e in piccola misura anche dall'Italia) con il controllo dei centri dell'economia del paese — industria, trasporti, finanza, istruzione superiore. In diverse province sorsero così vere e proprie *company towns* e quartieri stranieri che con le loro architetture dichiaravano le diverse identità nazionali dei colonizzatori. Gli idiomi del «colonialismo informale» in uso in Cina nella prima metà del secolo si svilupparono secondo un processo articolato così riassumibile: «*Architekturtransfer*» — adottando la dizione degli studiosi tedeschi che descrivono i prodotti del colonialismo tedesco in Cina<sup>1</sup> — che consiste nella realizzazione per i coloni di insediamenti a immagine e somiglianza di quelli della madrepatria; «modernizzazione» — cioè realizzazione di questi insediamenti coloniali assumendo i simboli ed elementi idiomatici espressione di una modernità internazionale riconosciuta, dei modelli architettonici più aggiornati del momento nelle città di spicco delle nazioni colonizzatrici.

In questo processo Shanghai, per esempio, si costruisce importando i simboli dell'architettura di Manhattan — i grattacieli, mentre Dalian nella Manciuria giapponese dello stato del Manciukuo<sup>2</sup>, importando i simboli della Berlino e della Germania degli anni '20 — i fronti plastici e curvi e la composizione a fasce alternate vetro e intonaco degli edifici di rappresentanza, dei club di associazione e dei teatri, la matrice industriale dell'architettura degli edifici della stazione ferroviaria e del porto passeggeri.

Il risultato di questo trasferimento di modelli e immagini sul piano

linguistico è l'insorgere di un repertorio *altro*, autonomo rispetto a quello dei luoghi d'origine dove i linguaggi *art déco*, espressionisti, *modern* (cioè Mosca e San Pietroburgo), e vittoriano si sono sviluppati nell'ambito di un complesso fenomeno culturale che investì contemporaneamente diversi ambiti artistici. Ma soprattutto ne risultò una sorta di *slang* architettonico che combinava liberamente frammenti dei diversi idiomi. Infatti, gli architetti che lavorarono in questo contesto ebbero una formazione geograficamente e culturalmente distante, dai luoghi e nel tempo da dove e quando gli idiomi originari si formarono. Non c'è spazio qui per seguire la biografia degli architetti di Shanghai, Dalian, Pechino e altre città porto franco degli anni Trenta. Mi limito a ricordare i tratti salienti rispetto alla questione dell'idioma architettonico da loro utilizzato solo di alcuni di loro.

Yang Tingbao (1901-1982) e Liang Sicheng (1901-1972), cinesi, che si formarono alla scuola di impianto *beaux-arts* di Philadelphia di Paul Philippe Cret (architetto francese, che praticò un *art déco* pseudo classicista negli Stati Uniti) negli stessi anni di corso frequentati da Louis Kahn; il secondo frequentò anche quella di Tokyo. I diversi architetti giapponesi si formarono in madrepatria dove l'espressionismo cominciò a suscitare interesse già negli anni Dieci con un crescendo alla fine degli anni Venti e durante gli anni Trenta — con la presenza di Bruno Taut in Giappone dal 1930 al 1933. László Hudec (ungherese, 1893-1958), laureatosi a Budapest arrivò giovanissimo a Shanghai scappando dai campi di prigionia in Siberia come soldato dell'esercito austroungarico, senza partecipare così all'epopea dello sviluppo dell'arte delle avanguardie europee. Ma come altri architetti di origine europea attivi nelle città dei porti franchi cinesi, questi videro la Berlino degli anni Venti — che nell'immaginario dell'epoca era l'incarnazione della modernità insieme a Manhattan — in viaggi di aggiornamento professionali nella seconda metà del decennio. Nessuno di loro era in sostanza madrelingua degli idiomi che praticarono — che consentì loro un uso libero del linguaggio, adattandolo al clima delle città globali dei porti franchi cinesi. La committenza in queste città era ibrida — di occidentali definitivamente trapiantati e di cinesi che, come Sun Yat-Sen leader del Kuomintang e primo presidente della Repubblica di Cina, ambivano a



Ufficio Tecnico SMR, Uffici della South Manchuria Railways, Dalian, 1934.  
László Hudec, Grand Theatre, Shanghai, 1933.

modernizzare il paese seguendo l'esempio dell'Occidente. In questo quadro l'idioma espressionista fu trasversale agli altri — riconosciuto come quello che più efficacemente, con i suoi profili aerodinamici e macchinisti, rappresentava l'idea di modernità nell'immaginario della committenza sia coloniale che cinese. Ma sorge una domanda: perché proprio l'idioma espressionista risultò più apprezzato in questo teatro globale della modernizzazione? In parte ho già risposto, dicendo che la Berlino degli anni Venti incarnava allora agli occhi dei committenti globali delle città dei porti franchi l'idea di modernità per eccellenza. Aggiungo un altro dato significativo in merito al processo del «*Architekturtransfer*». Come spesso segnalato dai testimoni stranieri dell'epoca, il trasferimento di brani dei paesaggi nazionali delle potenze colonizzatrici produceva paesaggi dal carattere esagerato. Per esempio, il paesaggio di Tsingtao, porto franco tedesco nella penisola dello Shandong, risultava più tedesco di quello di un'autentica città tedesca sul Mar Baltico. In sostanza ogni carattere architettonico era come esasperato, quasi fino alla caricatura, per rendere credibile la improbabile contestualizzazione geografica. Louis Sullivan si esprime con parole lapidarie sulla caricaturizzazione della città americana a Shanghai, definendola una moderna Gomorra.

Ma questo fenomeno si manifesta in realtà un po' in tutti gli idiomi dell'architettura dei porti franchi in Cina: nell'eclittismo e nell'espressionismo interpretato da giapponesi, nell'*art déco* (ma anche nell'espressionismo) interpretato da cinesi e nell'eclittismo e *art déco* interpretati da europei e statunitensi trapiantati. Per esempio, ai nostri occhi, effettivamente l'idioma espressionista degli architetti giapponesi di Dalian apparirà un po' troppo accentuato, come con un difetto di pronuncia da straniero, nello sforzo di ricalcare con estrema precisione regole compositive diligentemente apprese, ma altre rispetto a quelle della propria cultura d'origine<sup>3</sup>.

Ma tornando alle caratteristiche dell'idioma espressionista ricordo una lezione tenuta da Mario De Micheli alla Facoltà di Architettura del Politecnico di Milano nel 1992, che faceva parte di un ciclo sulla Berlino dell'Espressionismo organizzato da Guido Canella in occasione

del concorso per lo Spreebogen (che era il tema del suo corso di quell'anno). De Micheli diede una definizione di espressionismo con una metafora. Vado a memoria: «Quando prendete un tubetto di dentifricio (allora erano ancora in alluminio, tipo Pasta del Capitano) e lo comprimete per farne uscire la pasta, il tubetto si deforma registrando la pressione della vostra mano. Questo è un gesto espressionista. I pittori espressionisti facevano questo con le immagini come voi fate con il tubetto e la pasta dentifricia: le deformano con un gesto e ne fissano il risultato nel disegno, come il tubetto registra la pressione che avete esercitato su di esso». Se ben ricordo De Micheli proiettò poi immagini di opere di Käthe Kollwitz, la xilografia del «Foglio commemorativo di Karl Liebknecht» e sculture della stessa, mostrando gli effetti della deformazione del corpo umano per assecondare pose puramente compositive. Seguirono poi, mi sembra di ricordare, quadri e disegni di Ernst Ludwig Kirchner, di Max Beckmann e di Georg Grosz. Di fatto anche De Micheli parlava di esasperazione delle forme.

L'idioma espressionista dei pittori citati ha forse la qualità di registrare la deformazione del tipo umano per fini puramente compositivi, non senza un effetto leggermente caricaturale. Questa è una qualità intrinseca all'idioma espressionista che consente nell'architettura la deformazione dei cliché spaziali lasciando riconoscibile la traccia del tipo/forma originario — come il tubetto del dentifricio dopo la pressione. Ma l'altro elemento su cui insisteva De Micheli era la questione della pastosità delle forme — cioè la consistenza della stessa pasta dentifricia.

A questo punto dovrei presentare delle immagini e proporre dei confronti diretti tra edifici di Mendelsohn e Taut e quelli di László Hudec, Yang Tingbao, Liang Sicheng e degli architetti giapponesi di Dalian, come esempi di trascrizione dei tipi e modelli architettonici berlinesi e commentarne la «pastosità delle forme» e l'accento da straniero della loro interpretazione. Ma questa non è la sede, quindi rimando alla letteratura<sup>4</sup>, anche se forse non esiste un testo specifico che abbia indagato il tema dell'espressionismo fuori contesto — cioè come idioma.

## Note

1. Cfr. T. Warner, *Deutsche Architektur in China: Architekturtransfer*, Berlin 1994.
2. La colonizzazione giapponese della Manciuria era iniziata in forma «informale» dopo la vittoria del Giappone sulla Russia nel 1905. L'architettura ufficiale adottata dal Giappone in questo contesto, soprattutto nella costruzione della South Manchuria Railway e nelle *company town* che qui eresse, prese inizialmente le forme dell'architettura eclettica vittoriana introdotta da Josiah Conder (1852-1920), che fondò la prima scuola di architettura in Giappone ed è ritenuto il padre dell'architettura moderna giapponese. Con l'invasione militare della Manciuria nel 1932 e la fondazione del Manciukuò la veste ufficiale dell'architettura coloniale divenne il modernismo europeo nella versione espressionista.
3. Edward Denison e Guang Yu Ren, nel loro *Modernism in China. Architectural Visions and Revolutions*, New York 2008, rilevano come gli architetti giapponesi a differenza dei cinesi con i quali condividevano una comune matrice culturale, fossero riusciti più efficacemente ad acquisire nel proprio sentimento artistico la cultura dell'avanguardia europea integrandola con la propria matrice d'origine.
4. Cfr. E. Denison, G.Y. Ren, *Ultra-Modernism: Architecture and Modernity in Manchuria*, Hong Kong 2017. Sull'aspetto specifico delle company town ferroviarie in Cina Cfr. Z. Chen, *La stazione ferroviaria tra architettura e città. Il caso cinese e i modelli occidentali: tipo, composizione, carattere*. Tesi di dottorato. Dottorato in Composizione architettonica del Politecnico di Milano, 2012. Relatore M. Meriggi. Su László Hudec. Cfr. L. Poncellini, J. Csejdy, *László Hudec*, Budapest 2010; X. Hua, M. Qiao (e altri), *Shanghai Hudec Architecture*, Shanghai 2013.

BIBLIOGRAFIA GENERALE

INDICE DEI NOMI