

La Philharmonie di Hans Scharoun, tra espressionismo e dodecafonia di Francesco Fiotti

La Berliner Philharmonie di Hans Scharoun rappresenta una tappa fondamentale all'interno del percorso evolutivo dei luoghi d'ascolto.

A partire dalla costruzione del primo teatro lo spazio musicale aveva assunto ben presto una propria definizione formale rimasta pressoché invariata fino a tutto l'Ottocento. Con la nascita dello spettacolo moderno cambiava il rapporto tra l'individuo e l'oggetto musicale che, non rappresentando più un momento di intrattenimento o gradevole accompagnamento ad una festa, diveniva il centro dell'attenzione con una precisa distinzione dei ruoli: da un lato chi ascolta, dall'altro chi esegue. Il modello unidirezionale di fruizione fu ben presto sostenuto da un'ideologia spaziale che aveva sempre cercato di individuare rapporti geometrici utilizzando forme che ricalcassero la dinamica del suono.

Le osservazioni di Christopher Wren sulla distribuzione delle voci e il successo dei teatri greci e romani, che sembrano costruiti secondo *la forma del suono*, avevano infatti spinto gli architetti molti secoli più tardi ad adottare l'impianto semicircolare nei loro teatri adattandoli al profilo di udibilità minima.

La forma a ferro di cavallo risultante ha avuto però effetti negativi sulla visibilità, in quanto un numero elevato di spettatori, pur potendo ascoltare normalmente, trovandosi agli estremi del cerchio finiva per perdere una rilevante porzione della superficie del palcoscenico.

La svolta affiora a cavallo tra Ottocento e Novecento racchiusa in una semplice relazione matematica. La formula di Sabine, che definisce il tempo di riverberazione di un ambiente, non contiene alcun elemento geometrico, ma fissa l'attenzione solo sul volume, le superfici interne e i vari coefficienti di assorbimento.

Le conseguenze storiche della violenta semplificazione di Sabine sono rintracciabili soprattutto nella liberazione delle forme architettoniche dalle costrizioni di tipo tradizionale e "armonico" che avevano imposto all'edificio per musica una precisa ideologia spaziale. Questa libertà, resa possibile dall'uso del cemento armato, ha permesso la straordinaria fioritura di forme architettoniche legate allo spettacolo musicale nell'ultimo secolo. L'adozione del cemento armato ha permesso quasi ogni audacia strutturale, oltre alla possibilità di portare all'esterno la forma interiore.

E' il caso straordinario della Berliner Philharmonie che, inaugurata nel 1963, presenta una serie di importanti innovazioni.

Fin dall'inizio il tema del progetto era quello della costruzione di manufatti architettonici che definissero una nuova dimensione urbana. La proposta di Scharoun mirava all'integrazione della Philharmonie con il tessuto della città, anche attraverso la realizzazione di una serie di attrezzature che avrebbero consentito la creazione di uno spazio sociale, un luogo per la creatività.

Questa idea di edificio collettivo ha origine dal ciclo dei *Disegni della Resistenza* i cui spunti sono molteplici, come quello della grande tenda che copre l'attività dell'uomo, oppure gli ingressi sotto la pensilina a sbalzo.

La Philharmonie rappresenta, quindi, il concretizzarsi di idee lungamente meditate che maturano attraverso altre due esperienze progettuali di Kassel e di Mannheim; esperienze rimaste sulla carta ma che si pongono in netto contrasto con la concezione classica di assialità, di simmetria e di netta separazione tra artisti e pubblico.

La *sala*, perno di tutta la composizione, appare in pianta come un eptagono, la cui apparente simmetria è più volte negata da elementi che sottolineano la continuità dell'invaso. E' la sezione a permettere una significativa lettura della sua articolazione spaziale: la platea si compone come una conchiglia o meglio una valle, mentre il soffitto presenta un profilo decisamente convesso verso l'interno, come una tenda. Un'ulteriore novità è la posizione quasi centrale dell'orchestra che si trova ad essere pressoché circondata dal pubblico.

“La sala è concepita a forma di valle, sul cui fondo si trova l'orchestra circondata da vigneti (vineyards) risalenti a gradoni. La volta, a questo paesaggio risponde di rimando come un firmamento; essa ha l'aspetto esteriore di una tenda”¹

E' lo stesso Scharoun ad aver suggerito la metafora delle valli renane che lo avevano particolarmente colpito con la loro serie degradante di terrazze coperte da viti.

Il concetto fondamentale che ha dominato tutta la progettazione era che la musica fosse il vero punto focale di tutta la composizione, e questo pensiero di 'musica al centro' si rispecchia nella posizione del podio, il 'luogo musicale'. Attorno il fluire degli spazi è organizzato dai vigneti, che avvolgono completamente l'orchestra, benché quest'ultima non sia circoscritta all'ambito del podio, dal momento che i tre palchi posti in alto lateralmente permettono un'esecuzione più articolata.

Questa idea di osmosi tra esecuzione e fruizione musicale è racchiusa in un disegno collocato su una parete a sinistra del direttore d'orchestra: il pentagono triplo che rappresenta la nuova relazione SPAZIO–MUSICA–UOMO. Questo simbolo sintetizza tutto il programma progettuale, la volontà scharouniana di avvolgere l'ascoltatore in una sensazione emotiva completa.

A fianco di questa parete si trovano quattro sale per la regia che si protendono con un volume drammaticamente scomposto. In fondo lo sperone interrompe al centro il piano di fondo, separando due vigneti simmetrici, mentre una cavità interna permette le riprese televisive.

Gli elementi della sala ci rivelano la presenza di un linguaggio espressionista attraverso il rifiuto di una architettura del modulo.

Nell'auditorium, dei 2218 posti, 270 sono alle spalle dell'orchestra, circa 1300 di fronte, oltre 300 su ciascun lato. Si può immaginare la quantità di problemi acustici derivati da scelte così innovative.

Per quest'ordine di problemi Scharoun ebbe la stretta collaborazione di Lothar Cremer, professore di fisica; fin dal primo momento egli capì che la realizzazione della Philharmonie in questi termini avrebbe presentato notevoli rischi dal punto di vista acustico, dal momento che venivano stravolti i sistemi tradizionali a cui i tecnici erano abituati.

“I parapetti di fronte al podio, sono disposti secondo inclinazioni studiate in modo tale da permettere una diffusione uniforme del suono. La 'tenda' il cui vertice raggiunge l'altezza di 22 metri sul podio, è altamente riflettente, mentre la curvatura di questa volta composta da tre superfici convesse e di traslazione smorza i bassi, in una sala di 26000 metri cubi, dove i tempi di riverberazione sono di 2,2 secondi, essenziali per l'esecuzione di musica sinfonica. (la sua forma suggerisce una tenda e questo carattere di tenda è suggerito dalla musica. Le superfici convesse devono aiutare a diffondere il suono in ogni punto della sala). A questa superficie sono fissate 136 piramidi a base triangolare che assorbono i bassi, mentre le 'nuvole', elementi curvi di poliestere sospesi sul podio e regolabili in altezza, impediscono la dispersione del suono, rimandandolo all'orchestra in 70 millesimi di secondo e consentendo così ai musicisti di ascoltarsi a vicenda. La loro influenza sonora comunque non è limitata al podio, ma consente ad una quantità notevole di ascoltatori un'acustica chiara e forte”².

Furono montati 10 altoparlanti sul podio per una migliore diffusione; il legno di kambala, usato per gli schienali delle poltrone, riveste anche le pareti, inclinate per assorbire i bassi.

¹ A. Sassu, *La Philharmonie di Hans Scharoun*, Dedalo libri, Bari 1980.

² A. Sassu, *La Philharmonie di Hans Scharoun*, op. cit.

L'impossibilità di avere superfici riflettenti intorno ai musicisti portò i progettisti a rialzare le platee ai lati e dietro l'orchestra. La flessibilità del podio, mobile sia in orizzontale che in verticale, nasce dall'esigenza di rendere il centro della sala il più versatile possibile.

Per la grande mole di problemi insiti nell'esecuzione di quest'opera si rese indispensabile un'enorme quantità di disegni esecutivi, comprendenti addirittura una sezione ogni 60 centimetri. Alcune misure furono comunque prese direttamente in cantiere e fu anche realizzato un modello in scala 1/9; lo schema strutturale di partenza venne rivisto più volte adattandolo a esigenze sia architettoniche che acustiche.

La chiglia, partendo dal centro, si proietta verso l'esterno poggiandosi su un doppio pilastro a V. Questo elemento strutturale con la sua apertura determina un notevole effetto plastico, incrementando la tensione presente nella complessa scenografia del foyer. Elementi architettonici e strutturali rimandano gli uni a gli altri, nulla è mai chiuso in se stesso, inizia o chiude un discorso, ma ogni componente costituisce un 'momento' rispetto a tutto l'organismo. La sala fa sentire la sua forma oltre i limiti fisici delle pareti invadendo il foyer.

Il foyer non è mai delimitato da pareti, ma da un susseguirsi di elementi architettonici, che creano un'immagine di straordinaria forza espressiva, in una sequenza 'non-finita' di spazi. La luce naturale che, filtrando da aperture sempre diverse fascia gli oggetti, muta momento dopo momento, cambiando costantemente chiave di lettura. La sensazione è quella di vivere in un ambiente di cui è impossibile cogliere la globalità. L'impressione iniziale è di disorientamento, ma ogni elemento si colloca entro un preciso schema distributivo.

Uno sfalsamento separa la parte centrale dall'angolo a sinistra sotto il ballatoio verso il bar-ristorante, dove la luce arriva dai lucernari circolari creando uno spazio più intimo. Una scultura funge da cerniera tra le due quote. Superato questo tenue dislivello troviamo le scale che conducono dalla parte della regia. Spostandosi dal centro verso l'ingresso una scala elicoidale dall'aspetto fortemente plastico ci conduce al primo piano. Da questa quota partono diversi percorsi obliqui che si intersecano in un vortice di segni variati fino all'esasperazione.

Sotto l'apparente disordine formale questa sequenza di spazi nasconde una solida struttura, frutto di una ricerca paziente quanto abile, dettata da un imperativo categorico: *evitare sempre ogni ripetitività*, ogni embrione di ritmo.

Lo spazio 'aritmico' della Philharmonie, in continuità con il linguaggio espressionista, può essere relazionato alla musica atonale di Schönberg, anche se bisogna segnalare che l'espressionismo in architettura si è sviluppato con un certo ritardo rispetto alla pittura e alla musica.

Possiamo affrontare la questione in termini di tensione.

In Schönberg e nella musica dodecafonica essa è rappresentata da un metodo compositivo che nega ogni ripetitività, ogni attesa prevista; ogni nota ha un proprio peso musicale, un suo significato espressivo.

La dodecafonia si opponeva al linguaggio tonale e alla gerarchia dei suoni che gli era proprio. Il sistema tonale infatti si basava sulla gravitazione degli accordi intorno ad alcuni gradi che fungevano da poli d'attrazione: in particolare la tonica e la dominante.

Per Schönberg le dissonanze vanno considerate alla stregua delle consonanze e nessuna nota è sottoposta a leggi d'attrazione, per questo impone di non ripetere un suono finché non siano esauriti tutti i dodici suoni della scala cromatica.

Analogamente Scharoun si impone di non ripetere una cellula spaziale finché non abbia esaurito tutte le possibilità espressive. Ma nell'architettura le cellule base sono più di dodici, per questo una prima lettura ci comunica un senso di disordine, di angoscia; per questo la Philharmonie è sempre diversa.