

Alma Mater Studiorum - Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Architettura
Scuola di Dottorato in Ingegneria Civile ed Architettura
XXVI Ciclo di Dottorato

LA CONSERVAZIONE VIVA DELL'ESISTENTE

Storia, progetto e restauro nell'opera di Josef Wiedemann

Presentata da: dott. arch. Leila Signorelli

Coordinatore Dottorato: prof. Annalisa Trentin

Relatore: prof. Giovanni Leoni

Correlatori: prof. Marco Pretelli, prof. Winfried Nerdinger

Settore Concorsuale: 08/E2 – Restauro e Storia dell'Architettura

Settore Scientifico Disciplinare di afferenza: ICAR/19

Esame finale anno 2014

A Gian Luca

INDICE

INTRODUZIONE

7

L'opera di Josef Wiedemann: una risposta possibile al dibattito contemporaneo sul restauro in un confronto tra Italia e Germania. 7

RINGRAZIAMENTI

15

CAPITOLO I- JOSEF WIEDEMANN: FORMAZIONE, INSEGNAMENTO, OPERA

20

1.1_ LA FORMAZIONE DI WIEDEMANN E IL RAPPORTO CON LA CULTURA DEL RESTAURO IN GERMANIA TRA XIX E XX SECOLO 20

1.1.1_ La cultura del restauro in Germania tra XIX e XX secolo 21

1.1.2_ L'opera architettonica e l'attività come libero professionista 28

1.1.3_ L'insegnamento alla Technische Hochschule di Monaco: la cattedra Denkmalpflege und Sakralbauten 41

1.2_ HANS DÖLLGAST E JOSEF WIEDEMANN: IL RAPPORTO CON IL MAESTRO 51

1.2.1_ Hans Döllgast e un nuovo modo di intervenire sull'antico 53

1.2.2_ Il progetto di ricostruzione di St. Bonifaz (1965-1968/70): l'incontro tra Maestro e Allievo 65

CAPITOLO II- WIEDERAUFBAU PER MONACO

73

2.1_ LA RICOSTRUZIONE POSTBELLICA: ROTTURA/CONTINUITA' 73

2.1.1_ Il quadro legislativo e l'azione degli uffici di tutela bavaresi 75

2.1.2_ Danni di guerra: Monaco Stunde Null 85

2.1.3_ I protagonisti della ricostruzione 89

2.2_ JOSEF WIEDEMANN: LA CONSERVAZIONE "VIVA" DELL'ESISTENTE 97

2.2.1_ Wiederaufbau: genesi e significato 97

2.2.2_ Wiedemann e la Wiederaufbau: teoria e metodo 101

2.3_ QUATTRO CASI STUDIO A MONACO 111

2.3.1_ Odeon (1951-1952) 111

2.3.2_ Alte Akademie (1951-1955) 117

2.3.3_ Siegestor (1956-1958) 125

2.3.4_ Glyptothek (1961-1972) 133

2.4_ Antologia di scritti scelti di Josef Wiedemann 145

2.4.1 Discorso “Goldener Saal” (inedito) 145

2.4.2 A proposito di alcune delle mie opere nel campo del restauro dei monumenti e dell'architettura sacra 161

CONCLUSIONI 171

CAPITOLO III- APPARATI 180

3.1_ PROFILO BIOGRAFICO 180

3.2_ CRONOLOGIA DELLE OPERE 182

3.3_ REGESTO DEGLI SCRITTI 197

3.4_ REGESTO DOCUMENTARIO 199

BIBLIOGRAFIA RAGIONATA 201

INTRODUZIONE

L'opera di Josef Wiedemann: una risposta possibile al dibattito contemporaneo sul restauro in un confronto tra Italia e Germania.

Josef Wiedemann (1910-2001) è un architetto nato ed attivo a Monaco di Baviera, tra i più brillanti allievi di Hans Döllgast (1891-1974); è stato tra i protagonisti della ricostruzione postbellica della città, devastata dai pesanti bombardamenti durante le incursioni aeree alleate. La sua attività di architetto è particolarmente prolifica: sono 193 i progetti di cui Wiedemann è autore tra opere realizzate e concorsi per nuovi edifici – civili, residenziali, religiosi – oltre a numerose ricostruzioni. È soprattutto nell'architettura religiosa e nei progetti di ricostruzione che la sua produzione è particolarmente significativa: tanto che dall'anno 1955, diventa titolare della cattedra di “Denkmalpflege und Sakralbauten”¹ (Protezione dei monumenti ed architettura dello spazio sacro) presso la Technische Hochschule di Monaco, ruolo che ricoprirà per quasi un ventennio.

Il lavoro di questo architetto, finora ancora poco studiato e approfondito, è caratterizzato dalla costante ricerca di una sintesi tra interesse per la conservazione dell'antico e apertura al nuovo: ispirandosi all'insegnamento del maestro Hans Döllgast, Wiedemann traccia un'originale strada per l'intervento sull'antico, grazie a una profonda capacità tecnico-progettuale e insieme all'attenzione alle esigenze dell'architettura contemporanea.

La ricerca qui presentata si è concentrata, per indagare ed evidenziare il metodo progettuale e l'originalità di Wiedemann, su quattro casi studio scelti tra le opere di ricostruzione nel secondo dopoguerra a Monaco di Baviera: Odeon (1951-1952), Alte Akademie (1951-1955), Siegestor (1956-1958) e Glyptothek (1961-1972). L'architetto si occupa di opere-simbolo della città tedesca, affrontando la loro ricostruzione come un te-

¹ *Denkmalpflege*, che si traduce letteralmente come “cura dei monumenti”, indica la disciplina che in Germania si occupa della conservazione del patrimonio storico-artistico; si può paragonare con l'azione italiana della tutela dei monumenti e, per estensione, ai termini “conservazione” e “restauro”.

ma fondante per la storia e l'identità del popolo bavarese, ma soprattutto come un'occasione per definire un metodo d'intervento sulle rovine della guerra.

La critica si è divisa nel giudizio sulle opere e sul pensiero progettuale di Wiedemann – e del suo maestro Döllgast – da un lato esprimendo convinti consensi, dall'altro sollevando aspre critiche: e, ancora oggi, le opere di entrambi questi architetti tedeschi sono oggetto di discussione. Certamente il dibattito sull'attendibilità metodologica di questi interventi è influenzato dal fatto oggettivo, che nella Germania del secondo dopoguerra si riscontra un'evidente distanza, una sorta di incomunicabilità tra la teoria della conservazione – a cui è deputato lo storico dell'arte – e chi invece agisce nella prassi, ovvero l'architetto.

Wiedemann e il rapporto tra Italia e Germania nel dibattito sul restauro nel Novecento

Negli interventi operati in Germania nel corpo vivo dei monumenti feriti dalla guerra, è chiaramente percepibile il peso e l'influenza del dibattito italiano sul restauro nel secondo dopoguerra, che ritroviamo anche nell'opera di Wiedemann: particolarmente significativa in tal senso è la ricostruzione della Siegestor – certamente una tra le più celebri e significative nell'evoluzione del suo metodo d'intervento sulle rovine della guerra – dove lascia trasparire chiaramente l'influenza dei principi enunciati dalla Carta di Atene del 1931 e, l'anno successivo, dalla Carta Italiana del Restauro. Nel suo progetto, infatti, egli lascia inalterato quanto resta della struttura del piano attico ad archi e vi si sovrappone ricomponendo il volume mediante una struttura mista di laterizi per la parte verticale, conclusa con una chiusura orizzontale in calcestruzzo armato. All'esterno Wiedemann riveste la struttura con lo stesso materiale della porta antica, lavorando sotto squadro con lastre della medesima pietra calcarea (*Donaukalkarstein*) per rendere distinguibile il vecchio dal nuovo; anche i bassorilievi, dove danneggiati, vengono risarciti con la stessa tecnica. Il limite esatto tra ciò che c'era e ciò che rimane viene messo

in evidenza, in perfetto allineamento con i dettami della Carta di Atene² e della Carta Italiana del Restauro del 1932³.

Così come per il suo maestro Döllgast, per Wiedemann la scuola e la tradizione italiana del restauro sono evidentemente dei riferimenti imprescindibili. Nei suoi scritti – risalenti per lo più alla fine del suo percorso di crescita progettuale, quando già molti sono i riconoscimenti alla sua opera provenienti dal mondo accademico europeo – si trova conferma di questo suo orientamento verso l'Italia, ritenuta – a torto o a ragione – nel XX secolo il paese-guida nella conservazione del patrimonio storico. Oltre ai numerosi ed espliciti riferimenti alla già citata Carta Italiana del Restauro e alla Carta di Venezia (1964), a testimonianza del chiaro legame con l'Italia rimangono i diversi viaggi che Wiedemann intraprende nella penisola, che legano indissolubilmente il suo “fare” ai padri fondatori del restauro italiano, condividendo lo sforzo di Cesare Brandi, di Ambrogio Annoni, di Roberto Pane, di Piero Gazzola, di Renato Bonelli e molti altri nella messa a punto di un metodo operativo.

Le opere bavaresi di Döllgast e Wiedemann forniscono l'evidenza dell'esistenza di un costante riferimento all'Italia e a quei protagonisti, impegnati ad elaborare principi condivisi e coerenti con la disciplina del restauro, utili a guidare poi l'azione. L'attenzione all'Italia dei due architetti tedeschi è confermata, inoltre, dal grande interesse manifestato per l'opera di Carlo Scarpa, l'architetto veneto che ha lasciato un segno inconfondibile nell'Italia del secondo dopoguerra, contribuendo significativamente a far conoscere le

2All'art. II della stessa si legge: «Nel caso in cui un restauro appaia indispensabile in seguito a degradazioni o distruzioni, raccomanda di rispettare l'opera storica ed artistica del passato, senza proscrivere lo stile di alcuna epoca»; e segue all'art. IV «La Conferenza constatata con soddisfazione che i principi e le tecniche esposte nelle differenti comunicazioni particolari si ispirano ad una comune tendenza, cioè: quando si tratta di rovine, una conservazione scrupolosa si impone, e, quando le condizioni lo permettono, è opera felice il rimettere in posto gli elementi originali ritrovati (anastilosi); e i materiali nuovi necessari a questo scopo dovranno sempre essere riconoscibili».

3 Si recita all'art. 7: «che nelle aggiunte che si dimostrassero necessarie, o per ottenere il consolidamento, o per raggiungere lo scopo di una reintegrazione totale o parziale, o per la pratica utilizzazione del monumento, il criterio essenziale da seguirsi debba essere, oltre a quello di limitare tali elementi nuovi al minimo possibile, anche quello di dare ad essi un carattere di nuda semplicità e di rispondenza allo schema costruttivo; e che solo possa ammettersi in stile simile la continuazione di linee esistenti nei casi in cui si tratti di espressioni geometriche prive di individualità decorativa».

sue opere nei paesi di lingua tedesca. Josef Wiedemann, quando era professore di *Denkmalpflege und Sakralbauten* alla Technische Hochschule di Monaco negli anni 1955-1976, usava spesso prendere a riferimento l'opera del maestro italiano: l'influenza delle opere di Scarpa emerge non solo nelle sue lezioni – come sappiamo dalla testimonianza degli ex studenti – ma è evidente persino nelle opere, dove risulta chiara anche all'occhio meno esperto.

La Carta di Atene e la Carta di Venezia individuano un riferimento temporale importante per lo sviluppo dei rapporti culturali tra Italia e Germania nel dibattito sul restauro. Nell'opera di Wiedemann, in particolare, possiamo trovare l'influenza della prima soprattutto in maniera indiretta, nelle scelte di progetto; mentre la seconda viene esplicitamente citata nelle sue lezioni e nei suoi scritti. Dall'Odeon (1951-1952) alla ricostruzione della Glyptothek (1961-1972), l'analisi dei casi-studio selezionati nell'opera dell'architetto tedesco porta a individuare l'evoluzione di un metodo operativo riconoscibile considerato dalla critica tra i più significativi esempi di conservazione postbellica dei monumenti in Europa.

Attraverso l'analisi dell'opera di Wiedemann come caso esemplare, emerge chiaramente come i rapporti tra Italia e Germania nel dibattito sul restauro nel Novecento si intreccino e si sviluppino ancor prima della tragedia della Seconda Guerra Mondiale: uno sguardo reciproco che riconosciamo attraverso le opere, gli scritti e i contatti tra i protagonisti.

Pur nelle analogie innescate da questo “scambio virtuoso”, troviamo nei due paesi diverse articolazioni della disciplina del restauro: questo è particolarmente evidente osservando gli interventi più recenti. Per l'Italia si possono menzionare come esempi rap-

presentativi a tale proposito l'intervento sulla Basilica Palladiana a Vicenza⁴ e quello sulla chiesa dei Filippini a Bologna⁵. Entrambi i casi riescono a far convivere magistralmente l'antico accanto al nuovo intervento, che diventa sostegno necessario alla vita della *fabbrica*. Gli esiti formali e metodologici decretano come questi interventi appartengano "all'architettura del nostro tempo": ci si è avvalsi infatti della nuove tecnologie per garantire la trasmissione al futuro delle architetture, senza alterarne tuttavia l'equilibrio storico e spaziale.

La convivenza di antico e nuovo, che è uno degli elementi cardine dell'opera di Döllgast prima e soprattutto di Wiedemann poi, ritorna anche in alcuni degli interventi più recenti sulle rovine della Seconda Guerra Mondiale in Germania, che prendono esplicitamente come riferimento le esperienze dei due architetti bavaresi.

L'eredità di Wiedemann e Döllgast nel restauro contemporaneo in Germania

Tra gli esempi più significativi degli interventi di restauro in Germania, in cui ritroviamo i temi che intersecano il dibattito tedesco con quello italiano evidenziando il loro scambio reciproco, possiamo citare l'intervento di David Chipperfield nella *Wiede-*

⁴ La Basilica Palladiana, riaperta alla fine del 2011, è stata restaurata su progetto del prof. Eugenio Vassallo, del prof. Paolo Marconi e del prof. Salvador Perez Arroyo. È un caso particolare di un'architettura ricostruita nel dopoguerra, sulla quale si è dovuti intervenire anche "a causa" di quella ricostruzione. Il recente restauro, basato su una profonda conoscenza dell'oggetto, è stato infatti l'occasione per sostituire il peso eccessivo della copertura in calcestruzzo con una lignea, più leggera e compatibile con l'antica fabbrica. Oltre al consolidamento, anche l'adeguamento delle dotazioni impiantistiche della grande aula è stato calibrato in base a un pensiero complessivo, teso a mantenere "in equilibrio" l'architettura storica. A proposito dell'intervento, non è stata ancora edita alcuna letteratura.

⁵ L'intervento alla chiesa dei Filippini è stato progettato dall'arch. Pier Luigi Cervellati e realizzato tra il 1998 e il 1999. La rovina della chiesa viene accostata al nuovo, che si fa carico di ricostruire una spazialità interna, utilizzando in materiale diverso (il legno) che si giustappone per completare il volume. Nell'intervento sono stati integrati anche i segni del restauro del dopoguerra, mai portato a conclusione. A proposito si veda Serafini L., *Auditorium nell'ex Oratorio di S. Filippo Neri a Bologna*, in "L'industria delle Costruzioni", rivista tecnica dell'Ance, n. 368, novembre-dicembre 2002.

raufbau del Neues Museum (2003-2009) e quello degli architetti Diener & Diener per il Naturkundemuseum (2007-2010), entrambi a Berlino⁶.

Ovviamente troviamo anche molti altri interventi di ricostruzione nella Germania contemporanea che invece contestano questo metodo e ne propongono di alternativi: un esempio significativo è quello della ricostruzione *à l'identique* della Frauenkirche di Dresda conclusa nel 2006. Il progetto è stato elaborato sulla base dei più sofisticati software 3D di cui oggi disponiamo e di ricerche storiche approfondite, ma il metodo e i principi sottesi ad essa sembrano rimandare alla ricostruzione del ponte di Castelvecchio a Verona (inaugurato il 2 aprile del 1951) e più in generale ai restauri italiani postbellici degli anni Cinquanta⁷: all'intervento fondato sull'uso delle più moderne tecnologie da un lato, sembra – paradossalmente – non corrispondere un altrettanto avanzato metodo scientifico-culturale dall'altro. La decisione di proporre la copia “esatta” nella ricostruzione di un monumento celebre oltre mezzo secolo dopo la sua scomparsa, si ritrova altri casi tedeschi, tanto da configurare una vera e propria altra “scuola operativa”: ad esempio, possiamo menzionare gli esiti del dibattito degli ultimi vent'anni del Novecento riguardo la Goldener Saal del municipio di Ausburg, il ripristino del Nikolaiviertel a Berlino oppure la Residenz di Monaco. In tutti questi casi si riconoscono i segni di una sorta di “inversione di tendenza” nella quale, ad un certo punto, sembrano essere messi da parte decenni di dibattiti e proposte nel restauro per scegliere di ritornare alle risposte operative dell'immediato secondo dopoguerra.

⁶ Riguardo all'intervento al Neues, A. von Buttlar ha significativamente scritto: «I tratti fondamentali della loro etica di tutela risalgono da una parte a John Ruskin (...). Dall'altra parte essi sono radicati nella tradizione, affermatasi nel dopoguerra nella Germania Occidentale, di riparare i monumenti in modo minimalista, adattandoli alle nuove esigenze e lasciando visibili gli interventi compiuti, per esempio alla maniera di Hans Döllgast. Per il coraggio di introdurre accenti creativi nella sostanza storica si può fare riferimento anche all'integrazione di edifici storici praticate da Carlo Scarpa in alcuni musei italiani negli anni '50 e '60. (...) Secondo le norme della Carta di Venezia del 1964 “le parti mancanti devono integrarsi armoniosamente nell'insieme, distinguendosi tuttavia dalle parti originali”. La rinuncia a ridipingere completamente le superfici ha fatto sì che in alcuni casi siano rimaste visibili le pareti grezze, il che permette di scoprire le qualità costruttive dell'edificio». von Buttlar A., Neues Museum Berlino. *Guida all'architettura*, Deutscher Kunstverlag, 2010, Berlino, pp. 32-33.

⁷ In riferimento ai risultati dei restauri italiani del dopoguerra si fa riferimento a Lavagnino E., *Cinquanta monumenti italiani danneggiati dalla guerra*, Roma, 1947 e al testo della Direzione generale delle antichità e belle arti (Ministero della Pubblica Istruzione) *La ricostruzione del patrimonio artistico italiano*, Roma, 1950

Partendo da queste considerazioni sulla ricostruzione postbellica e gli interventi di restauro in Germania – caratterizzati da un lato dallo sforzo di dare con il restauro una risposta che appartenga al proprio tempo, dall’altro invece una scelta conservativa e “a-storica” – si propone qui l’analisi di alcune ricostruzioni di Josef Wiedemann nel centro di Monaco di Baviera come una possibile chiave di lettura per ricostruire lo sviluppo di queste opposte tendenze e del mutato rapporto di scambio con il dibattito italiano.

Wiedemann, attraverso le sue opere, definisce nel corso del secondo dopoguerra un metodo operativo inedito che emerge nel panorama della *Wiederaufbau* tedesca, avendo sempre ben chiaro l’obiettivo di restituire gli edifici alla città come architetture “narranti”, che portano impressi i segni inferti dal tempo. Questa chiave interpretativa lo porta a mettere a punto un metodo progettuale che intende lasciare visibili e riconoscibili le diverse “vite” dell’edificio: il monumento prima della guerra; la condizione di rovina dopo i bombardamenti; l’opera restaurata, che rinasce come architettura del proprio tempo. Una capacità unica e dirompente, quella di Wiedemann, di ricostruire l’architettura, ripristinandone la funzionalità e al tempo stesso conservandone la memoria storica e la carica simbolica: una conservazione “viva” dell’esistente.

RINGRAZIAMENTI

Quando nei giorni scorsi Paolo Sorrentino ha vinto l'Oscar, era una delle tante notti in cui faticavo a prendere sonno dopo giornate intense di lavoro per chiudere la tesi. Lungi da me paragonare l'opera del grande regista alla mia ricerca, ma nell'euforia generale dell'Italia che riconquistava la statuetta, mi frullava nella testa un pensiero: lui, con magistrale capacità di sintesi, aveva ringraziato davanti al mondo intero Fellini, Scorsese, Maradona e i Talking Heads. Si contavano su una mano: quattro riferimenti, due maestri cinematografici, un fuoriclasse del calcio e un pezzo di storia della musica. Ma io, quante persone dovevo ringraziare nel percorso di questi tre anni? Ho escluso di poter usare la stessa sintesi, *ça va sans dire*. Quindi ecco i miei ringraziamenti, in due parti, ma prima di iniziare metto le mani avanti e chiedo venia per le dimenticanze.

PARTE I_Vita pubblica

In primis ringrazio tutti i membri del Collegio dei Docenti del XXVI ciclo del dottorato in Architettura, che hanno seguito la genesi e gli sviluppi della tesi, guidandomi nella formulazione con i loro preziosi consigli. Tra loro, ringrazio i miei lettori, il prof. Matteo Agnoletto e la prof. Annarita Ferrante, per l'impegno profuso nella revisione del lavoro di ricerca.

Ringrazio in modo particolare il mio relatore prof. Giovanni Leoni, perché – un po' come Sorrentino – con poche parole sagge è sempre riuscito ad indirizzare la ricerca sulla strada giusta, a cogliere con un colpo d'occhio il senso di quello che presentavo e a darmi lo spunto per rielaborarlo nella forma migliore.

Ringrazio il mio correlatore prof. Marco Pretelli per il confronto costante, per avermi aiutato a sciogliere i nodi nei momenti di *impasse* investigativa nel complicato mondo del restauro e per essere una guida fondamentale nella maturazione delle mie capacità critiche.

All'instancabile prof. Micaela Antonucci va un ringraziamento speciale, per la professionalità con cui ha seguito la stesura di questo elaborato finale, per la pazienza con cui

ha esercitato l'arte della maieutica, per avermi incoraggiato ad esplicitare le riflessioni che ancora stavano solo nella mia mente e per avermi aiutato a formare delle salde basi metodologiche.

Per la Germania ringrazio in modo particolare il prof. Winfried Nerdinger della Technische Universität di Monaco, per aver seguito il divenire di questo lavoro con la sua autorevole competenza e per avermi permesso di lavorare nell'archivio dell'Architekturmuseum della T.U.M.; a questo proposito ringrazio la dott.ssa Anja Schmidt, archivista dell'Architekturmuseum, per la sua bravura e la sua eccezionale gentilezza.

Ringrazio infinitamente Brigitta Michail, che mi ha aperto le porte della casa-archivio di Wiedemann, permettendomi di visionare molti documenti inediti (le lettere ai giornali, gli appunti, le riflessioni personali), oltre a farmi conoscere un lato nuovo di questo architetto attraverso i suoi occhi di figlia. La devo ringraziare anche per le deliziose merende che ha preparato ad ogni nostro incontro, curate in ogni dettaglio proprio come le architetture del padre.

Un ringraziamento va al prof. Wolfgang Wolters, per aver più volte dimostrato la sua disponibilità a condividere la sua prestigiosa esperienza nel campo della tutela dei monumenti – praticata tanto in Italia, quanto in Germania, le sue due terre – e avermi dedicato il tempo per l'intervista berlinese, grazie alla quale ho impostato i contenuti della prima parte del secondo capitolo.

PARTE II _Vita privata

Ora la parte degli affetti. La famiglia, il mio punto fermo dell'esistenza, ormai è talmente grande che si fatica a comprimerla tra le righe di una pagina. Ringrazio i miei genitori, Camilla e Ennio, perché hanno capito e appoggiato la mia scelta "scomoda" di "andare lontano", spero di ricambiare un giorno tutto quello che fanno; ringrazio le mie sorelle, Denise e Giada, perché sono parte necessaria di me, un riferimento essenziale; con loro devo ringraziare i miei cari Federico e Francesco e la cinquina di maschiacci che mi hanno donato – Iacopo, Nicolò, Enea, Mattia e Marco Leone – perché i nipoti, i bambini, sono la parte leggera della vita, sono una gioia immensa e hanno sempre la

cosa giusta da dirti: «Zia, mi dai l'I-Phone?». Grazie alla nonna Giannina, che si preoccupa sempre per nipoti e nipoti-bis e nell'anno dei 90 avrà molto da festeggiare.

Ringrazio Gian Luca, a cui dedico questa tesi, perché il dottorato è stata una prova certe volte difficile per ritrovare un equilibrio, ma penso che ne siamo arrivati in fondo “nel migliore dei modi possibili”; un grazie speciale per l'ultimo periodo, in cui ha dovuto alzare l'asticella della sopportazione. Un grazie va a Bruno, Nadia, Pier Paolo e Lucia, per essere di fatto la mia seconda famiglia, per l'affetto che mi dimostrano e a Claudia, per il suo sorriso.

Ai miei amici di vecchia data e ai più recenti, che non si sono stancati di me in questi anni, va un grazie di cuore. Ne cito solo alcuni: le mie amiche quasi-veneziane, Giulia, Rita, Valentina ed Elisa; i miei amici “orsi” Andrea, Nicola, Paolo e Matteo; le “liceali” Lisa, Carlotta e Martina; i miei compaesani Chiara, Nicola, Annina, Anna e Massimo; gli amici sparsi per l'Italia e per il mondo, che mi sono sempre vicino, Sarah, Marta, Martina, Alessandro e la cara Elisabetta. Ringrazio i miei colleghi dottorandi del XXVI ciclo, oltre ai colleghi “più anziani” Elisa, Benedetta e Matteo. Ringrazio per il supporto anche la grande squadra del LRA, Andrea, Alessia B., Alessia Z., Chiara, Elena, Emilio, Marco, Sara e Carla Di Francesco.

Ringrazio i miei cari colleghi dello studio di architettura (che definire così è limitante, sono un po' amici e un po' compagni di studi) per la loro comprensione e per avermi lasciato libera di seguire le strade accademiche: Andrea, Federico, Giada, Gianni, Isabella, Matteo, Nicola, Paolo DB, Paolo R. e Zivago, sono onorata di poter collaborare con voi.

Un caro amico un giorno mi ha detto: «Dovremmo stare all'architettura come i Radiohead stanno alla musica». Sarà un pensiero ambizioso, ma è per dire che la passione per questo meraviglioso lavoro, che è l'architetto, spinge a una ricerca costante, a migliorarsi, a conoscere, ad approfondire e non essere mai davvero sazi.

Grazie a tutti, 12.03.2014.

« Le guerre vengono proclamate sulla base di ragionamenti razionali e sono mosse univocamente da sete di potere. Le loro conseguenze, la distruzione di uomini, natura e monumenti architettonici non sono casuali, bensì intenzionali. Le tracce di guerre e violenze devono essere mantenute in quanto documenti storici (...) la distruzione è parte della vita e del pensiero, così come lo sono la costruzione e la conservazione»

Jörg Traeger

CAPITOLO I- JOSEF WIEDEMANN: FORMAZIONE, INSEGNAMENTO, OPERA

1.1_ LA FORMAZIONE DI WIEDEMANN E IL RAPPORTO CON LA CULTURA DEL RESTAURO IN GERMANIA TRA XIX E XX SECOLO

Josef Wiedemann si iscrive alla Technische Hochschule di Monaco il primo maggio del 1930 e termina gli studi come architetto nel 1935. Gli anni della sua formazione sono fortemente connotati dall'ascesa al potere del Nazismo, che, generalmente, interferiva pesantemente nella vita negli atenei tedeschi e imponeva agli studenti l'adesione e l'iscrizione al partito: anche il giovane Wiedemann dovrà adeguarsi, entrando a far parte della Schutzstaffeln (SS)⁸, con tutte le conseguenze che questa scelta comporterà alla fine del conflitto.

Nel percorso degli studi universitari di Wiedemann, non troviamo il corso di *Denkmalpflege* (Cura dei monumenti, n.d.t.), che verrà istituito ufficialmente solo qualche anno prima che giunga lui stesso a ottenere la cattedra nel 1955. L'incontro dell'architetto con questa disciplina non avviene quindi come discente, bensì attraverso l'esperienza diretta: dovendo misurarsi con uno degli eventi più tragici e distruttivi del XX secolo – la Seconda Guerra Mondiale – nella ricerca di un fondamento teorico e metodologico al suo “fare” nella ricostruzione postbellica.

Oltre alla formazione universitaria e all'esperienza “sul campo”, un altro riferimento imprescindibile per il metodo che egli elabora è il dibattito italiano sul restauro, che segue con vivo interesse, certamente anche per la contemporaneità con cui le due nazioni si trovano a far fronte al pesante “lascito” degli eventi bellici.

⁸ Wiedemann entra a far parte della SS il 3 novembre del 1933, all'inizio del primo semestre dell'A.A. 1933/34, dopo un anno di tirocinio presso l'aera tecnica degli uffici amministrativi delle Poste (Oberpostdirektion-OPD). Dal 1937 diviene anche membro del Partito Nazionalsocialista NSDAP. Quando sarà processato, al ritorno dalla guerra, dichiarerà di aver aderito per ragioni meramente opportunistiche, dettate dalle congiunture storiche del momento: l'adesione era finalizzata all'ottenimento di una borsa di studio, senza la quale non avrebbe potuto terminare gli studi. Si veda Backmeister-Collacott I., *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchner Architekten. 1910–2001*, Ed. Altavilla, Tübingen, 2006, pp. 11-67.

1.1.1 _La cultura del restauro in Germania tra XIX e XX secolo

Lo sviluppo della cultura del restauro in Germania nel corso del Novecento ha i suoi prodromi nella seconda metà del XVIII secolo, grazie a personaggi come Johann Wolfgang Goethe (1749-1832), Johann Joachim Winkelmann (1717-1768), Friedrich Gilly (1772-1800) e Friedrich Schinkel (1781-1841): i quali, attraverso il loro impegno, imprimono una forte spinta alla sensibilizzazione verso l'architettura storica tedesca evidenziandone la rilevanza culturale. Il saggio di Goethe dal titolo *Von deutscher Baukunst* (1772), che si struttura intorno alle questioni della cattedrale di Strasburgo, elogia il Gotico come la massima espressione dell'arte e dell'architettura tedesca, contribuendo al fermento degli studi sull'età medievale che orientano la rilettura della storia tedesca in chiave nazionalistica; è anche grazie a questi che si afferma il restauro stilistico ottocentesco attraverso i fondamenti enunciati da August Reichensperger⁹ (1808-1895), che invita a rigettare lo “pseudoclassicismo” e guardare al gotico in quanto “gloriosa, genuina arte nazionale”.

Mentre in Francia Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc (1814-1879) inizia il restauro della basilica di Vézelay (1840-1861)¹⁰, in Germania sono molte le città che vedono aprire cantieri “gotici” sulla scia del dibattito tra il duomo di Colonia e la cattedrale di Strasburgo: Ludwig I di Baviera, per esempio, promuove la ricostruzione del duomo di Santa Maria e Santo Stefano, dove si elimina la barocca facciata ovest in favore di una ricostruzione in stile medievale.

9 August Reichensperger è un giurista e un politico, membro dell'associazione per il duomo di Colonia, costruzione incompiuta da secoli, che all'inizio del XIX secolo si trovava in condizioni di assoluto abbandono e degrado. Reichensperger si schiera a favore di un suo completamento perché torni all'originaria unità di stile.

10 Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc è un architetto francese, considerato tra i “padri fondatori” del restauro. Egli critica le aggiunte più recenti all'architettura, teorizzando il restauro stilistico come opera di “completamento” che può implicare il ricondurre l'edificio a una compiutezza e un'unità stilistica che potrebbe anche non essere mai esistita. Si vedano in proposito Eugène Viollet-le-Duc, *L'architettura ragionata*, a cura di Crippa M. A., Jaca Book, Milano, 1984; Vassallo E., Eugène Emmanuele Viollet-le-Duc (1814-1879), in *La cultura del restauro*, a cura di Stella Casiello, Saggi Marsilio, Venezia, 1996, pp.73-99; Napoleone L., *Eugène Emmanuele Viollet-le-Duc (1814-1879)* in Torsello B. P., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia, 2005, pp.107-110.

La stagione del restauro stilistico tedesco perdura fino all'alba del XX secolo, quando, scemando l'entusiasmo che muoveva la rielaborazione della storia in chiave nazionalistica attraverso la riscoperta del Gotico, si aprono nuove questioni inerenti la conservazione che non trovano più una risposta soddisfacente in questo atteggiamento.

La progressiva messa a punto della disciplina del restauro nei paesi di lingua tedesca avviene grazie al dibattito che si sviluppa nei convegni annuali sulla tutela dei monumenti organizzati a partire dal 1900 e, in particolare in Austria, all'interno della Imperial-regia Commissione centrale per lo studio e la conservazione dei monumenti fondata nel 1850, della quale sono parte due storici dell'arte di assoluta importanza per la teoria del restauro: Alois Riegl¹¹ (1858-1905) e Max Dvorák (1874-1921). Riegl, incaricato di riorganizzare il sistema di tutela dell'Impero Asburgico, elabora la cosiddetta “teoria dei valori”, di cui scrive nell'introduzione al suo lavoro *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung* (1903). L'analisi condotta dallo storico dell'arte approfondisce il rapporto tra la cultura contemporanea e i monumenti antichi, evidenziando come il restauro sia inevitabilmente influenzato dalla trama dei valori che una determinata opera è in grado di trasmettere ad una società. Il *Kunstwollen*, ovvero la “volontà artistica” di una certa epoca, è determinante per la conservazione di un monumento: se questa volontà artistica viene soddisfatta, scaturirà naturalmente l'esigenza di conservarlo; quando si verifica il contrario, il rischio è che il *Kunstwollen* prevalga sul valore di antichità e, quindi, che il monumento venga perduto. Dvorák, succeduto a Riegl alla Commissione Centrale, sviluppa la sua eredità pubblicando nel 1916 il *Katechismus der Denkmalpflege*. Egli si batte contro la predilezione di uno stile sugli altri e predica un rispetto che deve essere esteso a tutte le opere provenienti dal passato, soprattutto a quelle di minore importanza – che anzi devono essere difese più strenuamente di quelle significative.

¹¹ A proposito di Alois Riegl Scarrocchia S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, Clueb, Bologna, 1995 e Napoleone L., Alois Riegl (1858-1905) in Torsello B. P., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, op.cit., pp.91-94.

Nel dibattito avviato durante i convegni annuali sui temi stringenti nel campo del restauro e sui problemi di “stile”, si alternano altre autorevoli voci, come Georg Dehio (1850-1932), che con il motto “*Konservieren, nicht restaurieren!*” sostiene con forza l’opportunità di lasciare i monumenti al loro stato, di non intervenire con reinterpretazioni e, laddove fosse necessario l’intervento, di realizzarlo con forme moderne¹²: avanzando principi metodologici che saranno poi messi a sistema nelle Carte del Restauro novecentesche. Anche lo storico dell’arte Paul Clemen (1866-1947) ribadisce questa posizione: egli sostiene che il restauro deve progredire secondo una ricerca costante e non può rifarsi solo a posizioni appartenenti al passato; compito principale dell’azione di restauro non è ricostruire un’opera secondo un ipotetico stato precedente, ma conservare ciò che di quell’opera è irripetibile. Il “rispetto” e la “prudenza” sono l’essenza della *Denkmalpflege*, prendersi “cura” di un monumento significa agire in modo cosciente sulla materia storica.

Riegl, Dvorák, Dehio e Clemen sono i protagonisti principali nel complesso dibattito corale sul restauro nel mondo germanico tra fine XIX e inizio XX secolo, mettendo a punto un metodo rigoroso, basato su un ragionamento che permettesse di esaminare nel modo più oggettivo possibile le qualità di un’opera d’arte e decidere per la possibilità di intervenire su di essa.

Teoria e Prassi in Germania: un incontro disatteso

Emerge dunque sin dall’inizio il forte legame tra la teoria e lo storico dell’arte nell’idea della cura dei monumenti in Germania; mentre l’architetto sembra essere una figura marginale nel dibattito teorico sulla disciplina del restauro. Sono quindi due gli atteggiamenti che vi ritroviamo: quello dello storico dell’arte, che propende per la conservazione, e quello dell’architetto – generalmente l’innovatore – che propende per il restau-

¹² Afferma Georg Dehio: «Costruendo nuove case in un ambiente storico non importa rispettare ciò che la gente usa chiamare “lo stile” e che di regola non è altro che un artificioso e falso rifacimento dell’antichità; ma è importante adattarsi al profilo stradale tramandato tenendo conto delle relazioni dei volumi e dell’atteggiamento artistico generale, usando senz’altro anche delle forme moderne». in Dehio G., *La protezione e la cura dei monumenti nell’Ottocento* in Scarrochia S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, op. cit.. Il concetto espresso da Dehio è senz’altro un riferimento importante per chi si occuperà di disegnare le città tedesche distrutte dai bombardamenti.

ro. A tale proposito Dehio afferma: «Oggi i rappresentanti della scienza dell'arte concordano nel rifiutare il restauro. Ciò non significa incrociare le braccia e guardare con rassegnazione fatalistica il progressivo disfacimento. La nostra parola d'ordine è: conservare, non restaurare»¹³; il restauro viene da lui definito come la tendenza a “ricostruire opere inesistenti”. La posizione netta di Dehio è sintomo di quell'aporia tra teoria e prassi che si delinea già in epoca precedente al secondo conflitto mondiale. Tale iato non potrà che allargarsi quando davanti alla devastazione delle città, nonostante la profondità dei principi messi in campo dai padri fondatori della disciplina, la teoria del restauro non avrà elaborato strumenti adatti a far fronte a tale inedita situazione: Riegl, Dehio, Clemen non potevano certo prevedere che i bombardamenti aerei a tappeto qualche decennio più tardi avrebbero sfigurato il volto delle *Altstadt* e colpito in modo irreversibile i simboli identitari del popolo tedesco. La Seconda Guerra Mondiale introduce con violenza nella realtà una brutalità quasi inimmaginabile, segnando un profondo cambiamento nell'idea di tutela e di memoria.

Josef Wiedemann incarna una figura di architetto che è riflesso spontaneo di queste vicende: mediante la sua opera, egli si impegna nella ricerca di una possibile rifondazione di una teoria – o meglio, di un metodo – che muove dalle salde basi tardo-ottocentesche, l'autorità delle quali non viene messa in discussione, e tenta di elaborare principi tesi a fornire una risposta operativa convincente in una situazione di grave emergenza. Egli cerca di avvicinare teoria e prassi, due mondi necessari l'uno all'altro, che dovrebbero supportarsi vicendevolmente ma sembrano invece separati da un'incolmabile assenza di dialogo. Durante la lezione all'Académie d'Architecture di Parigi, tenuta il 26 ottobre del 1983, Wiedemann denuncia questa sorta di “guerra fredda” tra le parti: «Il grande numero di contributi teorici rispetto ai problemi della protezione dei monumenti mi è sembrato spesso inversamente proporzionale ai risultati (...) la Glyptothek (...) apporta un contributo modesto ma reale a questo vasto dibattito»¹⁴. La constatazione è piuttosto

¹³ Ibidem

¹⁴ «Le grand nombre de contributions théoriques aux problèmes de la protection des monuments historiques me semble souvent en relation inverse avec les résultats (...) la Glyptothèque (...) apporte une modeste mais réelle contribution à ce vaste sujet» da Wiedemann J., *La Glyptothek de Munich in “Les Cahiers de l'Académie d'Architecture”*, 5, 1987, pp 104; trad. dell'Autrice.

tagliante: offre un punto di vista disincantato che riscatta l'impegno degli architetti nella ricostruzione postbellica, considerando il suo lavoro "modesto ma reale", cioè foriero di un contributo più significativo rispetto a un dibattito teorico che, a suo avviso, dalla *Stunde Null* in poi si è rivelato spesso poco risolutivo.

L'auspicio di un riavvicinamento tra teoria e prassi negli interventi di restauro è un tema cruciale, che accompagna il dibattito anche nei decenni successivi. Per esempio, Jörg Traeger (1942-2005) scrive nel 1994: «Allo stesso modo non esiste un sistema rigoroso ed ermetico nella conservazione dei monumenti che, essendo troppo fragile dal punto di vista sia intellettuale che pratico, sarebbe perciò soggetto a continui aggiustamenti. Le opinioni su obiettivi, percorsi e contenuti di una teoria sarebbero divergenti. Postulato e realtà dovrebbero tuttavia avvicinarsi reciprocamente il più possibile (...) Laddove postulato e realtà divergono si può avere facilmente l'impressione che la teoria oppure la prassi non siano esatte»¹⁵. Traeger nello stesso testo enuclea il problema: «La cura dei monumenti del XX secolo opera ampiamente sull'oggetto dell'architettura, con principi che contrastano con il pensiero architettonico della propria epoca. Ciò la distingue dalla cura dei monumenti del XIX secolo»¹⁶.

Anche Wiedemann si era speso molto nel diffondere l'idea che, se l'architettura deve essere espressione del "proprio tempo" e se di architettura la *Denkmalpflege* si deve occupare, essa non può sottrarsi al progredire della storia, ma deve appartenere allo stesso modo al "proprio tempo". Nel discorso *Goldener Saal* dice a tale proposito: «Ogni creazione artistica è espressione del proprio tempo, i critici hanno ragione. A questo ragionamento però è sottoposta anche la *Denkmalpflege*: e i cambiamenti nella storia, la particolare condizione di difficoltà dei nostri monumenti è solo l'espressione del nostro

¹⁵ Jörg Traeger (1942-2005) storico dell'arte, artista e professore all'università di Ratisbona. Si interessò alla *Denkmalpflege* per le vicende riguardanti la Frauenkirche di Dresda. La citazione è tratta da Traeger J., *Rovine e ricostruzione. Teoria e Prassi* titolo in Fiorani D., *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, Ed. Bonsignori, Roma, 2006, pp. 139-140 (testo originale *Ruine und Rekonstruktion oder Theorie und Praxis*, in "Kunstchronik", 47, 1994, 6, pp. 288-296).

¹⁶ Ivi, p.138.

tempo e corrisponde semplicemente alla nostra rafforzata coscienza storica»¹⁷. Wiedemann evidenzia spesso la necessità di rivedere i principi ottocenteschi, poiché a fronte del tragico bilancio in termini di perdite di monumenti, non possono essere ricalcate pedissequamente le posizioni del “lontano” secolo precedente. L’obiettivo dell’architetto, anche quando opera sulla materia storica, è sempre il “presente”: egli torna in modo chiaro su questo concetto in una lettera inviata alla “Süddeutsche Zeitung” nel 1985, dove spiega: «Non mi sono mai interessato in modo particolare al nuovo, bensì al presente, quel punto di sutura tra passato e futuro, rispetto al quale in effetti mi sento in dovere. Una buona soluzione per il presente si rifà al passato e serve al futuro»¹⁸.

Wiedemann non nega il punto di vista dello storico dell’arte, anzi definisce la sua ricerca come imprescindibile per il lavoro dell’architetto: «La protezione dei monumenti storici è necessaria come scienza per poterli analizzare. Ma lo storico non può risolvere i problemi. È all’architetto che spetta questa responsabilità, anche nei restauri più semplici»¹⁹. L’analisi delle qualità dell’oggetto e delle sue vicende storiche spettano allo storico, ma è l’architetto colui al quale viene affidato il compito di prendere decisioni attraverso il progetto: egli infatti per operare ha a disposizione strumenti che sono propri esclusivamente della sua formazione.

Josef Wiedemann, dunque, può essere considerato un esempio della generazione di architetti figli di un’impostazione educativa universitaria che privilegiava tendenzialmente il lato tecnico-pratico rispetto a quello storico-umanistico. Quest’ultimo aspetto, come si vedrà meglio in seguito, verrà riconsiderato dopo i problemi insorti con il secondo

17 «Jedes Kunstschaffen ist Ausdruck seiner Zeit, damit haben die Kritiker recht - dazu gehört aber auch die Denkmalpflege. Und die Hinwendung zur Historie, das besondere Bemühen um unsere Denkmäler, ist eben Ausdruck unserer Zeit, es entspricht einfach unserem viel stärkeren Geschichtsbewußtsein». Dal discorso *Goldener Saal*, inedito, trad. dell’Autrice.

18 «Das Neue hat mich noch nie besonders interessiert, aber der Gegenwart, Naht zwischen Vergangenheit und Zukunft, der fühle ich mich in der Tat verpflichtet. Eine richtige Lösung für die Gegenwart reicht in die Vergangenheit zurück und dient der Zukunft» nella lettera al *Süddeutsche Zeitung* del 04/12/1985. Archivio privato di Josef Wiedemann (d’ora in poi AJW), trad. dell’Autrice.

19 «La protection des monuments historiques comme science est nécessaire pour pouvoir analyser. Mais l’historien ne peut résoudre les problèmes. C’est à l’architecte qu’incombe cette responsabilité, meme puor le restaurations le plus simples» da Wiedemann J., *La Glyptothek de Munich*, op. cit., pp 106, trad. dell’Autrice..

conflitto mondiale, quando la *Denkmalpflege* acquisterà invece un ruolo autonomo all'interno dei corsi della Technische Universität di Monaco. Le sue *Wiederaufbau* vanno lette alla luce di questo rapporto della cultura del restauro in Germania tra XIX e XX secolo, dove l'assenza di un avanzamento simultaneo tra teoria e prassi ha dato vita a diverse articolazioni nel metodo di intervento sulle rovine e, come ovvia conseguenza, a risultati eterogenei.

1.1.2_ L'opera architettonica e l'attività come libero professionista

Josef Wiedemann conclude gli studi di architettura alla Technische Hochschule di Monaco il 10 luglio del 1935. Verso la fine dello stesso anno ottiene un'ammissione provvisoria presso la *Reichskammer der Bildenden Künste* (RdbK), istituzione del Terzo Reich per la promozione delle arti tedesche²⁰. A settembre aveva partecipato a un concorso indetto dalla città di Monaco per una scuola elementare a Traudering: la sua prima prova come architetto ottiene un notevole successo, perché, su un totale di 97 proposte pervenute, il suo progetto viene menzionato insieme ad altri cinque partecipanti, accanto al primo premio (Emil Freymuth) e al secondo premio (Hans Döllgast).

L'essersi distinto in un concorso di tale importanza fa sì che, poco tempo dopo, egli riceva due offerte come assistente alla Technische Hochschule (T.H.M.): una dal prof. Sigismund Göschel (1875-1962), docente di *Hochbaukonstruktionlehre* (Ingegneria strutturale), e una dal prof. onorario Oscar Graf per affiancarlo nel corso di *Frei-handzeichnen* (Disegno a mano libera). Vista la difficoltà della scelta, il giovane Wiedemann chiede consiglio a Theodor Fischer, il quale aveva avuto un ruolo importante nella sua formazione alla T.H.M.. Fischer gli suggerisce di non inserirsi da subito all'interno del mondo accademico, ma di cominciare piuttosto a formare il suo *curriculum* lavorando presso uno studio di architettura qualificato. Fischer lo raccomanda personalmente all'architetto Roderick Fick, dal quale trova il suo primo impiego.

Prima della guerra: Wiedemann nello studio di Fick

Dal 1936 al 1944, dunque, Wiedemann lavora al fianco di Fick, il quale, oltre a un numero considerevole di clienti privati, si occupava di incarichi provenienti direttamente dalle alte cariche del *Reich*: Fick, docente alla T.H.M. dal 1936, era iscritto alle SS fin dalla loro fondazione. A lui erano stati affidati alcuni lavori molto importanti per il regime, tra cui alcuni cantieri ad Obersalzberg – località alpina salisburghese dove Hitler

²⁰ L'appartenenza a questa istituzione, dall'epoca della sua fondazione nel 1933, era stata resa obbligatoria per gli architetti liberi professionisti. per potersi iscrivere e prendere parte ai concorsi.

aveva stabilito la sua residenza estiva, il *Berghof*²¹ – e altri cantieri a Linz, *Patenstad* (città gemella) del Führer.

La scelta di Hitler di risiedere ad Obersalzberg, dove spesso è anche il suo entourage – Albert Speer, Joseph Goebbels e gli altri – aveva incrementato la presenza dei visitatori e quindi favorito l’apertura di molti cantieri. Nel 1936 viene sospeso l’architetto incaricato delle operazioni e al suo posto viene chiamato Fick per dirigere le costruzioni in corso: l’hotel Platterhof, una caserma delle SS, il così detto “Nido dell’Aquila” (*Kehlsteinhaus*) – sempre di pertinenza del *Berghof* – la Casa del tè di Hitler, il teatro, oltre ad altri edifici minori e residenziali. All’interno di questi progetti, a Wiedemann viene affidata molta della parte organizzativa, distinguendosi tra i collaboratori per le grandi capacità di coordinamento e della direzione dei cantieri, che si concludono intorno al 1940.

L’altra grande occasione per lo studio Fick sono i progetti per Linz, città che Hitler dichiara una delle *Führerstadt* insieme ad Amburgo, Berlino, Norimberga e Monaco, in occasione della sua prima visita il 13 marzo 1938, dopo l’annessione dell’Austria alla “Grande Germania”. Linz è al centro di un’attenzione particolare, dovuta al suo programma di sviluppo come potenza industriale e capitale culturale. Albert Speer è incaricato di elaborare il piano generale per la riorganizzazione (*Neugestaltung*) della città, mentre per i singoli edifici vengono chiamati alcuni influenti architetti dell’epoca, tra i quali Roderick Fick, il quale viene nominato il 25 marzo 1939 membro del consiglio per la costruzione della città (*Reichsbaurat*).

Nell’estate del 1940 Fick decide quindi di spostare Wiedemann dai cantieri di Obersalzberg, dove i lavori si avviavano a conclusione, a Linz, perché sia il primo collaboratore

²¹ La casa si chiamava originariamente Haus Wachenfeld; Hitler dapprima la affittò, per comprarla ed ampliarla a partire dal 1927. Riguardo alle vicende legate al *Berghof* si veda Schuster W., *Obersalzberg, der Berghof* in Bauer R., *München “Hauptstadt der Bewegung” Bayerns Metropole und der Nationalsozialismus*, Monaco, 1993.

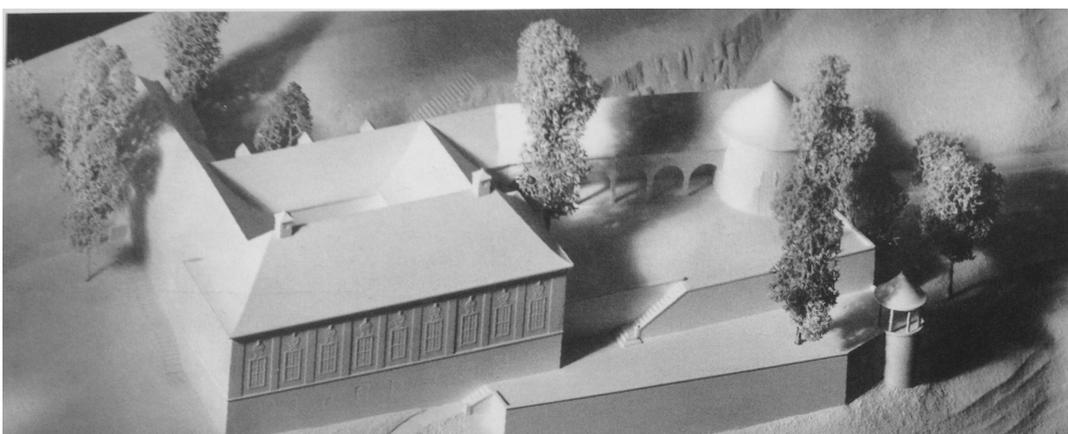
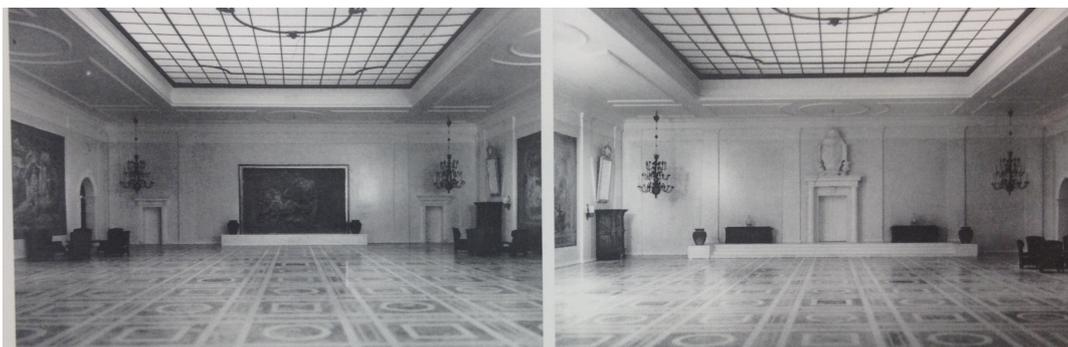
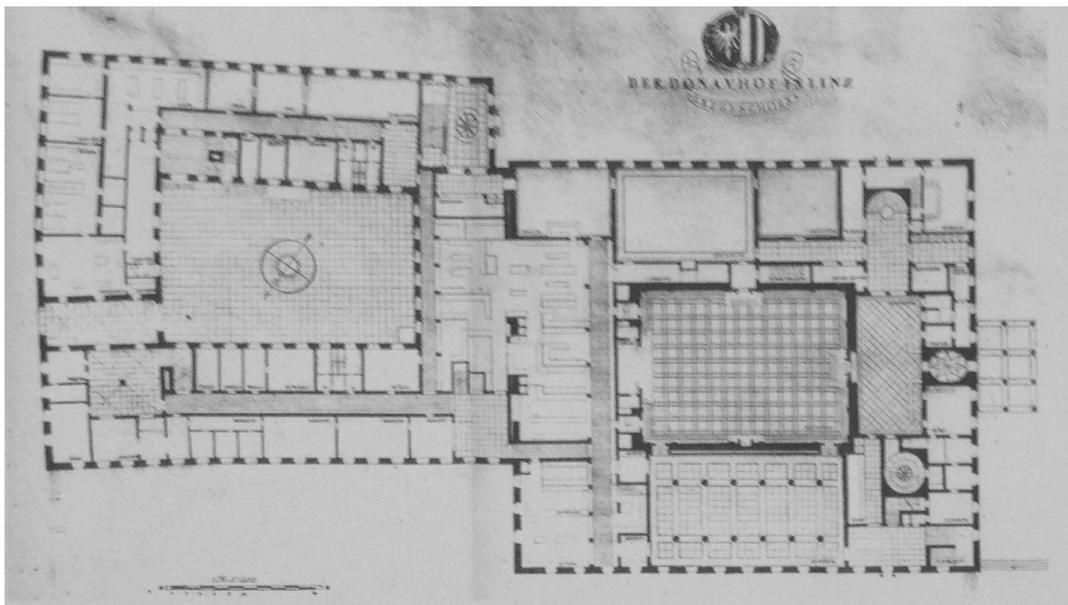


Fig. 1 e 2: l'hotel Donau a Linz in pianta e nel modello degli interni che mostra la Gesellschaftshalle.

Fig. 3: modello del progetto di concorso di Wiedemann della locanda Paradiesgarten.

(*Uk-stellung*)²² nella progettazione della nuova testa di ponte sul Danubio e del prospiciente hotel Donau. Il programma funzionale dell'hotel viene interpretato attraverso la progettazione di un edificio composto da due corpi principali di forma quasi quadrata, sfalsati tra loro, che occupano complessivamente una superficie di circa 60 per 120 metri (fig.1). La *Gesellschaftshalle*, la grande hall di rappresentanza, illuminata attraverso un lucernario centrale, si trova al centro del corpo a sud. Com'era uso comune per i progetti più rilevanti, vengono realizzati alcuni modelli dettagliati sia dell'interno, sia degli esterni (fig. 2).

Nel 1942 sulla condizione di Roderick Fick, fino a questo momento politicamente favorevole, inizia a soffiare un vento contrario: il progetto per l'hotel viene sospeso per ordine di Hitler fino alla fine del conflitto, mentre i rapporti con gli altri membri del *Reichsbaurat* vanno inasprendosi a causa delle frequenti liti per le competenze di ognuno all'interno del consiglio. Come conseguenza, Fick viene esautorato, riuscendo tuttavia a mantenere il proprio posto all'interno del *Reichsbaurat*; l'architetto Hermann Giesler²³ viene incaricato di seguire la pianificazione delle più importanti costruzioni in corso a Linz.

L'interruzione del progetto per l'hotel Donau mette in gioco anche la posizione di Wiedemann, assunto con un contratto specifico per questo progetto: Fick escogita però un modo per trattenerlo come collaboratore e, sfruttando l'appartenenza al consiglio, fa in modo che prenda parte alla progettazione della nuova importante espansione residenziale di Linz. Nel 1943, inoltre, Wiedemann viene invitato a partecipare a uno degli ultimi concorsi indetti durante il conflitto, quello per la nuova locanda "Paradiesgarten": una buona occasione quindi per cimentarsi in una prova come libero professionista. Insieme a lui vengono chiamati a partecipare gli architetti Anton Estermann, Fritz Fanta ed Eu-

²² La mansione con cui Wiedemann viene spostato sul luogo del cantiere viene chiamata "Uk-stellung" (Unabkömmlichstellung), ovvero "posizione indispensabile", con la quale era possibile garantire l'impiego dell'architetto fino alla fine del cantiere. Johannes Ludwig, futuro collega di Wiedemann alla THM, sottolineerà l'importanza di Fick nell'organizzare queste divisioni temporanee dello studio, per le quali reclutava molti giovani collaboratori.

²³ Hermann Giesler (1898-1987) architetto tedesco, si forma a Monaco di Baviera. Nel 1938 viene nominato ispettore generale per la riorganizzazione di Monaco da Hitler, il quale

gen Wachberger – tutti originari di Linz – oltre al viennese Alexander Popp. Il termine per la consegna delle proposte, rimandato per due volte, viene infine fissato al 1 Aprile 1944: data in cui l'unico progetto pervenuto è quello di Wiedemann.

La proposta presenta una corte-giardino elevata su un basamento, cinta dall'architettura lungo tre lati: a est il corpo principale a base rettangolare ospita le funzioni principali, ponendo in una posizione di rilievo la caffetteria e il ristorante; un'ala più stretta segna il confine a sud con una sequenza di salette, al termine delle quali si trova un padiglione a pianta rotonda, che fa da snodo alla pergola posta a ovest (fig. 3). L'ingresso al complesso avviene da sud, dove si presenta come un blocco chiuso e continuo, mentre dopo l'ingresso il visitatore si trova in uno spazio aperto, giocato sull'organizzazione di diaframmi e portici che mediano con la corte-giardino. Nel progetto si riconosce l'influenza del lavoro eseguito per l'hotel Donau, in particolare nella sequenza di stanze compresse e dilatate in asse dall'ingresso, dove, attraverso la strozzatura della bussola, si accede a uno spazio ovale ed infine alla grande sala ristorante. Sono altresì evidenti gli elementi costruttivi tipici delle architetture di Roderick Fick: la costruzione in mattoni intonacati, la copertura in embrici e le cornici di porte e finestre in pietra naturale. Nella descrizione del progetto, Wiedemann, ispirandosi al nome della locanda che significa "giardino paradisiaco", dice: «Attraverso un'organizzazione differenziata e molto precisa degli spazi, insieme alla hall ovale e al padiglione rotondo [che apre] sulla terrazza adiacente, il complesso assume un carattere di un pacifico, paradisiaco giardino, in cui gli uomini e le donne della società di Linz dovrebbero sentirsi altrettanto bene quanto Adamo ed Eva all'origine»²⁴.

Mentre gli eventi si avviano verso la fase finale del conflitto, Wiedemann non è ancora stato chiamato a prestare servizio militare in virtù del suo "*uk-stellung*" (posizione indispensabile), che Fick era riuscito a garantirgli in modo continuativo. Tuttavia, nel 1944 riceve inaspettatamente l'ordine di convocazione immediata a Dresda per entrare in servizio nella guerra come tecnico-architetto. A novembre viene mandato in Croazia con

²⁴ In Backmeister-Collacott I., *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchner Architekten. 1910–2001*, op. cit., p.35, trad. dell'Autrice.

un'unità della divisione Prinz Eugen²⁵ con l'incarico di progettare nuove strategiche teste di ponte. Rimasto gravemente ferito il 12 maggio 1945, mentre l'unità muove verso nord, viene portato a Klagenfurt dai soldati inglesi; dimesso dalle cure lo spostano a Lendorf in un campo di prigionieri di guerra, dove gli inglesi lo usano come interprete, oltre ad impiegarlo nella risoluzione di problemi tecnici e per piccoli progetti. La chiamata al servizio in guerra e l'anno di prigionia chiudono questa prima fase della sua carriera professionale.

L'architetto nel dopoguerra: il processo di "denazificazione"

La *Stunde Null* segna un profondo cambiamento nella società tedesca sotto molti aspetti, tra cui anche quello lavorativo, in modo particolare per la professione dell'architetto: la fine del conflitto coincide con il processo di "denazificazione" (*Entnazifizierung*) che, come si chiarirà in seguito, avrà modalità e risultati controversi. Infatti, molti architetti che ricoprivano importanti posizioni durante il regime manterranno ruoli altrettanto centrali nella *Wiederaufbau* del dopoguerra, mentre la carriera di altri subirà un brusco arresto: come, per esempio, questo è ciò che accade a Roderick Fick.

Il problema del processo in atto non era solo l'ovvia congestione dei tribunali, ma soprattutto il fatto che molti degli architetti esperti e formati vi erano coinvolti, rendendo molto difficile la gestione dell'emergenza post-bellica sul piano pratico. La situazione era paradossale: per pianificare e ricostruire la città si aveva bisogno proprio di loro, degli architetti; e, se da un lato si era forti delle giuste ragioni della "denazificazione" come processo di risanamento della vita culturale e politica dal Nazismo, dall'altro le contingenze non permettevano di lasciare tanta forza-lavoro sospesa. Dalla tarda prima-

25 La costituzione della nuova divisione Prinz Eugendelle Waffen-SS fu emesso il 1 marzo 1942. In essa dovevano confluire volontari tedeschi e *volksdeutsche* (uomini di stirpe tedesca) dei territori slavi sotto occupazione tedesca, con lo scopo di eseguire operazioni anti partigiane nel territorio dei balcani.

vera del 1946, per risolvere la questione, si rilasciavano agli architetti in attesa di giudizio definitivo permessi lavorativi temporanei²⁶ per contratti specifici.

Il *Bund Münchner Architekten*²⁷ (BMA) dal febbraio 1946 stila una lista degli architetti ritenuti politicamente “non pericolosi”, dividendola in tre gruppi, dei quali uno era quello di coloro ritenuti idonei a coprire ruoli guida nella ricostruzione e a impostarne le linee generali: fra i ventotto indicati, compaiono per esempio i nomi di Hans Döllgast, di Robert Vorhoelzer e di Sep Ruf.

Josef Wiedemann all’epoca della compilazione di tali liste si trova ancora in stato di prigionia; rilasciato l’8 aprile del 1946, fa ritorno dalla famiglia a Monaco, dove viene sottoposto al processo sulla base dell’adesione alle SS e al partito. Egli tenta di reinserirsi professionalmente facendo richiesta per il permesso lavorativo temporaneo, che ottiene l’1 agosto 1947, ma i potenziali clienti si mostravano diffidenti rispetto a questa licenza e preferiscono affidarsi a chi aveva già ottenuto la chiusura completa del processo. Provato dalle precarie condizioni economiche in cui versa dal ritorno in patria, durante l’aprile del 1948 Wiedemann decide di far ricorso alla corte d’appello a causa del prolungarsi dei tempi del processo, lamentando il fatto che molti colleghi, che avevano un passato del tutto simile al suo all’interno del partito, avevano avuto la possibilità di continuare a lavorare, essendo stata emessa già da tempo la sentenza come “*Mitläufer*” (seguace)²⁸. All’interno del ricorso egli aggiunge che, se si fossero verificate al più presto le condizioni per una condanna come “seguace”, avrebbe potuto mettere finalmente

²⁶ Per vigilare sul rilascio dei permessi, furono fondati nel gennaio 1946 prima la *Kommission Kuturschaffende des Bayerischen Staatsministerium für Sonderaufgabe*, che coinfluirà poco dopo nel Ministero della Cultura, e successivamente un comitato di architetti (*Architektengremium*) a verifica dei lavori della commissione.

²⁷ Il *Bund Münchner Architekten* (BMA) è l’Ordine degli architetti di Monaco, che è sottoposto al superiore *Bund Deutscher Architekten Bayern* (BDA Bayern), ovviamente riferito al *Land*.

²⁸ La legge per la liberazione dal Nazismo (*Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus* del 5 marzo 1946) presentava una classificazione divisa in cinque gruppi di condanne: da *Hauptschuldigen* (appartenente al gruppo I, la più grave) fino a *Entlasteten* (ovvero il proscioglimento, gruppo V). *Mitläufer*, ovvero “seguace”, apparteneva al gruppo IV e prevedeva una condanna pecuniaria come simbolica espiazione, dopo la quale l’imputato poteva tornare a svolgere normalmente la propria attività lavorativa; il 95% dei processi in Baviera terminava con questa sentenza.

la sua attività a servizio della ricostruzione della città. Come da prassi, l'istanza è accompagnata da alcune testimonianze a sostegno del ricorso: tra queste quelle di alcuni architetti, compreso Hans Döllgast²⁹. In generale, ciò che emerge dal processo era una condotta piuttosto "pulita" di Wiedemann, lontana dalle ideologie del Nazismo, al quale aveva aderito come molti altri studenti a causa della politica di terrore messa in atto dal regime. Tutte le testimonianze pervenute tendono a dimostrare che Wiedemann era stato vittima delle congiunture storiche e, come lui stesso dichiara nella sua deposizione di fronte al tribunale, dice: «Mi erano del tutto estranei gli esiti delle riflessioni nazional-socialistiche riguardo alle questioni religiose, culturali e razziste. Il mio solo interesse è sempre stata l'Arte»³⁰.

Grazie al ricorso, il processo di denazificazione a suo carico si accelera e si conclude ufficialmente il 2 luglio 1948 con la sentenza di *Mitläufer*, che lo condanna al pagamento di una multa pari a 100 DM e gli consente finalmente di riprendere a lavorare in piena libertà.

Lo studio di architettura "Josef Wiedemann"

Dopo la conclusione dell'iter giudiziario, lasciatisi finalmente alle spalle gli anni del nazismo, della guerra e della prigionia, Wiedemann può tornare a pieno diritto ad esercitare la professione: apre il proprio studio privato sul finire del 1948 e si afferma come architetto presto sulla scena monacense, intorno ai primi anni Cinquanta. L'esperienza come collaboratore principale di Fick, che inizialmente lo aveva danneggiato durante il processo di denazificazione, si rivela invece decisiva per la sua carriera: Wiedemann era infatti ormai conosciuto in città come il suo discepolo migliore tra la generazione dei

²⁹ Le altre testimonianze provenivano dagli architetti Karl Bäßler, Franz Holzhammer e Max Dellafant. Un'altra era stata invece presentata dalla parrocchia di residenza di Wiedemann, che testimoniavano la sua costante partecipazione alle funzioni della Chiesa e la sua profonda vita spirituale. Tra i dati che giocavano a sfavore di Wiedemann c'era certamente la sua esperienza da Roderick Fick, uno degli architetti esemplarmente puniti con la denazificazione perché tra i più legati al Nazismo.

³⁰ «Die nationalsozialistischen Gedankengänge in religiösen, kulturellen und rassistischen Fragen waren mir fremd. Mein Interesse galt allein der Kunst» citazione degli Atti del tribunale (1948) riportati in Backmeister-Collacott I., *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchner Architekten. 1910–2001*, op. cit., p.42, trad. dell'Autrice.

giovani architetti. Questa fama, insieme all'indiscussa capacità maturata, viene confermata dal fatto che Fick – provato da una malattia che lo porterà alla morte nel 1955 – gli lascia parte dei suoi incarichi, tra cui il posto in un importante concorso per la sede amministrativa della compagnia assicurativa Frankona Rück-und Mitversicherung.

Oltre ad alcuni incarichi ricevuti da amici e conoscenti, Wiedemann cerca di costruire un nuovo giro di clientela: per esempio proponendo di sua iniziativa alcuni progetti alla città o alla chiesa, attraverso le parrocchie frequentate, diffondendo notizia della sua attività professionale tra i contatti personali nel quartiere dove abita con la famiglia – la Siedlung Neulustheim, che diventerà in seguito Hartmannshofen. Tra questi progetti ci sono una cappella dedicata al ricordo dei morti presso la chiesa di St. Raphael e una scuola elementare per il suo quartiere di residenza, nessuno dei due realizzati. L'idea di proporre progetti per promuovere la propria professione si rivela infine vincente e diventa un primo passo verso la concretizzazione di un incarico. Un accordo risalente all'inizio del 1947 tra l'amministrazione di Monaco e la Bayerische Verwaltung der Staatlichen Schlösser prevedeva la cessione di una parte dei terreni di pertinenza del castello di Nymphenburg per la realizzazione di un quartiere d'abitazione per tredici ville. Rudolf Esterer, il presidente della Schlösserverwaltung, prescrive che le architetture parte del quartiere siano rigorosamente ispirate dai caratteri costruttivi della tradizione bavarese, avendo cura della prossimità con il castello: la parrocchia di St. Raphael – nella quale Wiedemann era un membro attivo e situata tra questo nuovo quartiere e quello di Neulustheim – decide di costruire una scuola materna a servizio del nuovo insediamento e chiama l'architetto perché ne realizzi il disegno. Wiedemann dunque progetta un edificio formato da un corpo allungato a un piano lungo via principale, la Lechelstraße, per accogliere le funzioni della scuola materna, con un'ala a sud dedicata agli spazi della parrocchia e una terza parte per la casa del sagrestano, che chiude verso ovest, determinando un complesso a "U" con una corte interna (fig. 4). Il primo blocco realizzato è quello del corpo della scuola materna, mentre per motivi di natura economica invece il resto del progetto verrà ripreso solo dal 1965. Il repertorio di elementi impiegati mostra alcuni aspetti caratterizzanti delle architetture di Wiedemann tra gli anni Quaranta e Cinquanta – certamente derivati dalla sua formazione da Roderick Fick: co-



Fig. 5: la grande hall centrale dell'Allianz General Direktion (1952-1954).

La sede per l'*Allianz Generaldirektion* è un progetto significativo per diversi aspetti, soprattutto perché è un fulgido esempio della capacità di Wiedemann di rileggere i caratteri dell'architettura tradizionale bavarese, ottenendo una soluzione architettonica notevole, forse unica, nel panorama monacense dei primi anni Cinquanta. L'edificio di rappresentanza dell'*Allianz*, che si affaccia sui Giardini Inglesi, consiste in un corpo principale di cinque piani collegato attraverso un corridoio vetrato con la parte degli uffici, un altro corpo separato dove si trovano i macchinari, oltre alle cucine e all'abitazione per il custode e per l'amministratore. Gli esterni degli edifici sono intonacati, le cornici delle finestre sono in travertino, mentre di particolare interesse è il trattamento delle superfici interne: la grande hall coperta da un lucernario centrale è un'assemblaggio di sapienti opere artigianali e opere d'arte. Una scala asimmetrica in pietra scende nel mezzo della hall dal primo piano, sostenuta lungo i quattro lati da un giro di colonne scanalate, senza base né capitello, rivestite in porcellana bianca (fig. 5). Il pavimento è realizzato con un disegno di tasselli di pietra naturale, le pareti invece sono un capolavoro di terracotta, disposta secondo motivi geometrici a comporre una decorazione fino al soffitto. Al centro si trova una fontana in vetro di Murano. L'intervento è pensato interamente con la collaborazione di alcuni artisti, che affiancano l'architetto nella progettazione e nel cantiere. Muovendosi all'interno dell'edificio, non si trova un solo dettaglio che non sia spinto fino al limite della sua definizione: il tatto, la vista, l'udito, i sensi vengono coinvolti per capire e vivere questa architettura in equilibrio tra forza compositiva ed espressività materica. Molti sono i riconoscimenti che arrivano al progettista: l'architetto Paul Bonatz esprime la sua ammirazione per l'eleganza del risultato e il direttore dell'*Allianz* Hans Goudefroy è particolarmente colpito, tanto da chiedere a Wiedemann di progettare anche la sua casa.

Wiedemann diventa così l'architetto di fiducia della compagnia assicurativa, che gli conferirà altri incarichi importanti, tra i quali un edificio di appartamenti nei pressi della *General Direktion*. Sulla scia di questa grande eco, altri importanti clienti affidano le proprie sedi a Wiedemann, come la banca *Landesbausparkasse* (fig. 6), che gli commissiona il proprio edificio amministrativo e direzionale nella centrale Karolinenplatz

(1955-1956): un'altra occasione prestigiosa per mettere in luce le sue capacità di coniugare la tradizione architettonica con l'innovazione.



Fig. 6: La sede della banca Landesbuasparkasse nella centrale Karolinenplatz (1955-1956).

Nel corso degli anni Cinquanta, accanto agli importanti incarichi progettuali nel periodo più fervido dell'attività ricostruttiva della Baviera, nel *curriculum* di Wiedemann ci sono altri due avvenimenti di grande rilievo: l'insegnamento alla Technische Hochschule di Monaco e la nomina come membro della *Bayerische Akademie der Schönen Künste* (BAsK).

1.1.3_L'insegnamento alla Technische Hochschule di Monaco: la cattedra *Denkmalpflege und Sakralbauten*

Alla metà degli anni Cinquanta, in seguito all'introduzione di un nuovo ordinamento, la didattica della Technische Hochschule di Monaco³¹ si muove verso un rinnovo dei corsi che coincide con un vero e proprio cambio generazionale. Oltre a *Entwerfen, Denkmalpflege und Sakralbauten* (Progettazione per la cura dei monumenti e lo spazio sacro), sono altri tre gli insegnamenti che devono essere riassegnati a nuovi docenti: *Entwerfen und Gebäude* (Progettazione degli edifici), *Entwerfen und Krankenhaus* (Progettazione degli ospedali), *Architekturzeichnung und Raumkunst* (Disegno e rappresentazione).

Gerhard Weber³² entra a ricoprire il primo dei tre corsi quasi simultaneamente a Wiedemann; nei due anni a seguire, per il secondo corso viene nominato Gustav Hassenpflug³³, mentre per il disegno Johannes Ludwig³⁴ prende il posto di Hans Döllgast.

³¹ La Technische Hochschule di Monaco dopo la guerra riprende ufficialmente le lezioni nell'estate del 1946. Molti degli edifici della Hochschule erano distrutti o non utilizzabili (circa l'85%), si affronta quindi la riparazione delle aule per le lezioni come primo problema. Gli studenti che volevano immatricolarsi dovevano adoperarsi volontariamente per la messa in ordine e la ricostruzione degli spazi, iniziando sei mesi prima dell'inizio dei corsi. È Robert Vorhölzer a essere nominato nel 1946 commissario speciale per sovrintendere alle operazioni sulle sedi.

³² Gerhard Weber (1909-1986), studia a Dresda e al Bauhaus dal 1931 al 1933, seguendo dopo la chiusura alcuni seminari privati di Hilberseimer e Mies Van der Rohe. Lavora per lungo tempo a Francoforte, con opere importanti nel campo dell'industria e del teatro (premio all'Esposizione Internazionale di Architettura di Sao Paulo nel 1957). Insegna alla T.H.M. dal 1955 al 1974, dove diventa professore emerito nel 1974. Su di lui si veda Blohm, W. Nerdinger, *Architekturschule München 1868-1993*. München, 1993, pp. 115-116

³³ Gustav Hassenpflug (1907-1977) si forma al Bauhaus, dapprima con un interesse volto al design e successivamente all'architettura. Alla fine degli studi nel 1938 lavora con Marcel Breuer e Walter Gropius a Berlino, si sposta ad Amburgo nel 1950 fino alla nomina da parte della T.U.M nel 1956, anno in cui si trasferisce a Monaco.

³⁴ Johannes Ludwig (1904-1996) nato a Düsseldorf, è un architetto tedesco. Dal 1955 al 1973 ha insegnato alla Technische Hochschule. Con Wiedemann condivide anche l'esperienza alla Bayerische Akademie der Schönen Künste come direttore della divisione Bildende Kunst. Dal 1959 al 1967 si occupa della ricostruzione dell'edificio nella Königsplatz prospiciente la Glyptothek, ovvero l'Antikensammlung. Su di lui si veda F. Kurrent, *Johannes Ludwig. Bauten, Projekte, Möbel*, Catalogo dell'esposizione alla T.U. München, München, 1984.

In questo periodo, dunque, si va configurando un assetto nuovo, composto da personalità diverse per formazione e provenienza, con una chiara divisione tra loro: da un lato Wiedemann e Ludwig, due “moderni moderati” volti al proseguimento di una tradizione dell'architettura bavarese; dall'altro Weber e Hassenpflug, rappresentanti di uno stile più internazionale, fortemente influenzati dall'opera di Ludwig Hilberseimer e Mies van der Rohe³⁵.

La *Denkmalpflege* era stata ufficialmente introdotta tra gli insegnamenti della T.H.M. nel 1948 con il professor Hermann Leitenstorfer³⁶, che aveva intuito la rilevanza del tema per la formazione della nuova generazione di architetti. Esiste però un precedente durante l'epoca nazista, quando nel 1934 era stata istituita una cattedra *ad hoc* per Alexander von Senger³⁷, architetto e membro attivo del *Nazipartei* all'interno dell'Università, con il titolo di *Baugestaltung in der Geschichte, Denkmalpflege und Bauaufnahme* (Il progetto nella storia, nella cura dei monumenti e nel rilievo architettonico). È questa la prima apparizione del termine *Denkmalpflege* in un corso universitario alla T.H.M.; tuttavia, l'attività come docente di Senger non aveva come oggetto la *Denkmalpflege* come già allora comunemente intesa, bensì poneva al centro del corso la propaganda del partito e la battaglia contro l'architettura moderna.

³⁵ Una situazione simile all'interno della T.H.M. si era verificata nel 1928, con la successione ad Adolf Abel, un moderno “moderato”, di Robert Vorhoelzer, un moderno “radicale”. Winfried Nerdinger in *Architekturausbildung* (1993) sostiene che questa spaccatura abbia portato nel ventennio successivo alla formazione di grandi talenti, definendola “feconda” (“*fruchtbare Spannung*”), in riferimento anche alla personalità di Wiedemann.

³⁶ Hermann Leitenstorfer (1886-1972), architetto, nel 1955 diventa professore emerito. Dal 1912 al 1920 è assistente di Teodor Fischer alla Technische Hochschule. Inizia la sua carriera di docente alla T.H.M. Nel 1948, anno in cui, attraverso la sua figura, si ufficializza il corso di *Denkmalpflege*. Sul suo conto è importante ricordare l'esperienza al *Landesbauamt* negli anni del praticantato (1910-1912) e, successivamente, la sua nomina dal 1947 al 1948 in anni cruciali e preparatori alla ricostruzione allo *Stadtbaurat* di Monaco (Consiglio per la costruzione della città).

³⁷ Alexander von Senger. (1880-1968) architetto svizzero e titolare di uno studio a Zurigo in cui pratica anche Roderich Fick dal 1910 al 1912. Fanatico e membro attivo del partito nazista, viene introdotto all'interno della T.H.M. grazie ai suoi stretti rapporti con Alfred Rosenberg e Paul Schultze-Naumburg. Insieme ad alcuni architetti, tra cui German Bestelmeyer, è parte attiva del *Kampfbund deutscher Architekten und Ingenieure*, una federazione contro l'architettura moderna, che essi attaccano attraverso le pagine del “*Völkischer Beobachter*.” Riguardo al personaggio si veda . Nerdinger, *Architekturschule München* 1868-1993., cit., pp.103-105.

Nel 1950 si decide dunque di aggiungere alla denominazione del corso di “*Denkmalpflege*” anche il termine “*Sakralbauten*”, per rispondere alle necessità di ricostruzione nel periodo postbellico e, forse, anche per marcare la distanza da quelle esperienze legate al Nazismo.

Il tema dello spazio sacro, infatti, diventa un nodo fondamentale nella ricostruzione dei luoghi identificativi della comunità e si costituisce come una tematica progettuale fondante del secondo dopoguerra. Le chiese sono storicamente luoghi di incontro e speranza; eventi architettonici all’interno dei quali le persone si stringono in comunione. La loro costruzione assume quindi un significato importante e del tutto particolare: per la comunità dei fedeli, che ha bisogno di un luogo spirituale nel quale riunirsi e identificarsi, e per la città, il cui tessuto storico è stato condizionato nel corso dei secoli dalla forte presenza di edifici per il culto. Questo tema ha un ruolo importante anche per l’opera dello stesso Wiedemann, il quale durante la sua carriera si occupa sia di progettare nuovi spazi religiosi (chiese e complessi conventuali), sia di ricostruire quelli danneggiati dai bombardamenti (come St. Bonifaz, di cui si parlerà in seguito).

La *Sakralbauten* viene quindi affiancata nella didattica della T.H.M. alla *Denkmalpflege*, costituendo il nucleo bicefalo del corso. Questi temi rappresentano due nodi centrali nell’architettura postbellica tedesca, che costituiscono due unità distinte, ma dalla cui interazione emergono soluzioni nuove.

Wiedemann e la nomina alla T.H.M.

La nomina di Josef Wiedemann come successore di Hermann Leitenstorfer per il posto vacante della cattedra di *Denkmalpflege und Sakralbauten* nel 1948 trova ampi consensi tra i membri della commissione chiamata a giudicare i candidati: a lui si riconosce infatti una straordinaria capacità di sintesi tra l’interesse per la conservazione dell’antico e la capacità di pensare l’architettura del proprio tempo con una declinazione tradizionalista.

Al momento della nomina, egli può già vantare nel proprio *curriculum* alcune ricostruzioni di grande interesse nel centro di Monaco, tra cui l’Odeon e l’Alte Akademie (casi studio che saranno approfonditi in seguito). È importante rilevare che Wiedemann non

segue un *cursus* di tipo tradizionale all'interno dell'Università per approdare alla docenza, ma sia invece proprio con la sua opera che si guadagni questo riconoscimento: è attraverso l'impegno nel campo della ricostruzione come professionista che egli dimostra la credibilità di un metodo operativo progressivamente affinato nel corso del tempo. Vertono proprio su questi elementi, infatti, i pareri che vengono espressi in suo favore per l'assegnazione della cattedra: egli viene considerato un architetto adatto al ruolo a sostenere l'insegnamento all'interno della Technische Hochschule grazie all'esperienza lavorativa maturata.

Gli altri nomi che concorrono con Wiedemann per il posto sono quelli di Johannes Ludwig (che passerà all'insegnamento di Progettazione degli edifici) e Zdenkov von Strizic, allievo di Hans Poelzig alla Technische Hochschule di Berlino-Charlottenburg. Le valutazioni in favore di Wiedemann all'interno della commissione vengono espresse da Joseph Maria Ritz³⁸, che aveva già apprezzato il lavoro di Wiedemann nei suoi primi progetti di ricostruzione; da Rudolf Esterer, presidente della *Schlösserverwaltung*³⁹; da Hans Goudefroy, direttore generale dell'Allianz, per la quale Wiedemann aveva da poco concluso la costruzione dell'edificio della Direzione Generale. Tra i giudizi è particolarmente interessante quello di Rudolf Esterer, che scrive: «Wiedemann appartiene ai pochi che con intelligenza trovano soluzioni ai progetti (incarichi) contemporanei con un naturale e vivo sentimento verso la tradizione (...) E' predestinato all'educazione della nostra nuova generazione di architetti e ad indicare il significato dei principi della sua formazione, nonché a riportare la tradizione costruttiva del sud della Germania fuori dall'attuale impoverimento (confusione) e di smuovere l'appiattimento (dei valori) ver-

³⁸ Joseph Maria Ritz è successore di Georg Lill al Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (Ufficio Bavarese per la Cura dei Monumenti), in carica dal 1950 fino al 1957. Incrocia durante il suo mandato tre delle quattro ricostruzioni di Wiedemann di cui si occupa la trattazione: Odeon, Alte Akademie e Siegestor.

³⁹ La *Schlossverwaltung* amministra la gestione dei castelli presenti sul territorio di Monaco.

so la coscienza di se stessi»⁴⁰. Esterer pone l'accento sulla questione della “tradizione”: di come, cioè, Wiedemann sia portatore di quei valori adatti a ricostruire l'identità di una regione particolare come la Baviera. Il suo lavoro affonda le radici nello studio dell'architettura tradizionale, selezionando i caratteri che possono essere riletti e tramandati: questo, nel contesto di un paese da ricostruire, è un tema fondante, che conferisce una grande ricchezza alle sue prove architettoniche.

La sua opera viene così elogiata da Goudefroy: «Egli non rinuncerà mai a raggiungere alti obiettivi anche con ciò che si può percepire dando solo uno sguardo. (...) I suoi edifici non mostrano solo un grande slancio, lì ad ogni passo si incontrano delle prove artistiche frutto di un pensiero magistrale. (Wiedemann è) una personalità che riassume in sé cultura e talento artistico»⁴¹. Goudefroy sottolinea come Wiedemann abbia una cura particolare nella definizione di ogni dettaglio e di come questo sia in armonia con la totalità dell'opera. Questo in effetti è un tema che sembra ossessionare l'architetto: nell'archivio dell'Architekturmuseum sono numerosi i disegni dei corpi illuminanti, delle maniglie delle porte, delle cornici, dei battiscopa e di tutti gli arredi che egli modella e definisce nei minimi particolari.

Il controllo totale dell'architettura fino a spingersi anche alla scala 2:1, la sapienza artigianale nell'uso e nell'accostamento dei materiali e la conoscenza della tradizione ricordano senza dubbio il processo progettuale dell'architetto veneto Carlo Scarpa (1906-1978). Molti sono i tratti che accomunano i due architetti: la passione per la lavorazione artigianale, la cura estremizzata del dettaglio, la collaborazione con gli artisti. Probabilmente l'inclinazione di Wiedemann per la lavorazione artigianale deriva anche dalla

⁴⁰ Giudizio di Rudolf Esterer datata 15.06.1955 «Wiedemann zu den Weniger gehören, die neuzeitliche Bauaufgaben mit lebendigem und natürlichem Traditionsempfinden zu lösen verstanden (...) Sei er geradezu prädestiniert für die Erziehung unseres Architektennachwuchses und seine Gesinnungsbildung von wegweisender Bedeutung zu werden und damit auch die Zurückführung unserer süddeutschen Baukunst aus ihrer heutigen Verwirrung und Verflachung zur Selbstbesinnung zu fördern» AJW , trad. dell'Autrice.

⁴¹ «Er wird nie eines Augenblickserfolges willen ein hohes Ziel aufgeben. (...) Seine Bauten zeigen nicht nur einen grossen Wurf, man begegnet in ihnen auf Schritt und Tritt schönen, wohlüberlegten künstlerischen Leistungen. (Wiedemann ist) eine umfassend gebildete, künstlerisch begabte Persönlichkeit» AJW , trad. dell'Autrice.

passione trasmessagli dal padre, il quale, nonostante avesse come impiego principale in una banca, coltivava uno spiccato lato artistico lavorando abilmente il legno e altri materiali.

Altro documento significativo tra i carteggi relativi alla nomina di Wiedemann alla cattedra di *Denkmalpflege und Sakralbauten*, è la lettera che il Rettore della T.U.M scrive al Ministero della Cultura, a fronte dei pareri ricevuti. Egli si sofferma in particolare sugli aspetti che interessano il ruolo che Wiedemann aveva assunto nella ricostruzione di Monaco: «L'architetto Wiedemann è uno degli architetti più stimati del momento (...) I giudizi richiesti su di lui celebrano l'eccezionale riguardo che ha sviluppato verso l'antico, l'attenta apertura al nuovo e una straordinaria capacità di creare una sintesi architettonico-culturale tra i due (...) È un "artista della costruzione" (architetto) nel vero senso della parola, ha mostrato proprio nella città di Monaco attraverso i suoi lavori di ricostruzione la sua profonda e rispettosa comprensione dei monumenti, la loro cura e conservazione»⁴². La lettera pare una rielaborazione di quanto emerso dai pareri di Ritz, Esterer e Goudefroy, inquadrando la figura di Wiedemann nel contesto della ricostruzione di Monaco dal punto di vista materiale, identitario e culturale: la "apertura al nuovo" e la "sensibilità" verso l'antico si condensano nella sua opera, restituendo di volta in volta alla città i monumenti come il frutto di un lavoro sulla loro conoscenza e sulla loro possibilità di tornare a vivere attraverso un uso consono.

Nella domanda che Wiedemann presenta alla facoltà per ottenere la docenza egli dichiara il proprio interesse per la ricerca scientifica e così definisce le sue intenzioni: «Finché il tempo me lo permetterà, io sarò qui per sviluppare e portare avanti un lavoro di crea-

⁴² «Architekt Wiedemann ist einer der zur Zeit angesehensten Architekten (...). Eingeholte Gutachter über ihn rühmen an ihm ein besonders entwickeltes Feingefühl für wertvolles Altes, eine stets bereite Aufgeschlossenheit für alles Neue, eine außerordentlich selten Fähigkeit (capacità), eine baukulturelle Synthese zwischen beidem zu schaffen (...). Er ist baukünstler im wahrsten Sinne des Wortes, er hat gerade bei Wiederaufbauarbeiten in der Stadt München sein großes und ehrfurchtvolles Verständnis für Baudenkmäler und deren Pflege und Erhaltung gezeigt» AJW, trad. Dell'Autrice.

tività artistica, verso la quale Theodor Fischer ha stimolato e incoraggiato il mio interesse durante gli studi»⁴³.

Il prestigio acquisito dopo l'ottenimento della cattedra alla T.H.M. porta Wiedemann ad essere nominato, nel 1956, membro della *Bayerische Akademie der Schönen Künste* (Accademia Bavarese delle Belle Arti): un altro fatto significativo, riflesso anche del suo impegno nei confronti del patrimonio storico e artistico della città. Grazie a questo incarico, egli condivide l'esperienza con Hans Döllgast, suo maestro e punto di riferimento, che due anni più tardi diviene come lui membro dell'Accademia.

L'insegnamento al corso "Denkmalpflege und Sakralbauten"

Negli anni della sua docenza Wiedemann promuove e consolida l'interesse per il viaggio come strumento insostituibile nella formazione dello studente, inserendo nel proprio programma la visita ad architetture significative, sia in patria sia all'estero. Se da un lato il principale riferimento per lo spazio sacro è l'architettura dei Paesi Nordici, il baricentro del suo interesse riguardo la cura dei monumenti si sposta verso l'Italia: come già accennato, nelle lezioni egli manifesta apertamente la sua ammirazione per l'opera di Carlo Scarpa, ma è soprattutto attraverso le sue architetture che si ha la prova evidente del suo legame con la cultura italiana del restauro, come si vedrà meglio più avanti.

Per quasi tutta la sua carriera, egli insegna un metodo di approccio progettuale verso il patrimonio storico senza che ancora ci fosse una legislazione in proposito a cui riferirsi. Lui stesso sottolinea questo fatto in una lettera pubblicata sulla "Süddeutsche Zeitung" in seguito all'uscita di un articolo in occasione del suo settantacinquesimo compleanno, in cui condensa in poche parole l'obiettivo del suo insegnamento: «Durante la mia docenza alla T.U., ben prima che fosse emanata la *Denkmalschutzgesetz* (Legge di tutela dei monumenti, 1972 n.d.t.), ho provato a stimolare gli studenti alla comprensione degli edifici storici e a quale atteggiamento assumere nei loro confronti; non ultimo anche

⁴³ «Soweit es die Zeit erlaubt, bin ich dabei, eine Arbeit über künstlerische Schaffen weiter zu entwickeln, zu der mich Theodor Fischer noch während meines Studium angeregt und ermuntert hat» AJW, trad. dell'Autrice.

attraverso i miei interventi, la Glyptothek e St. Stephan a Dießen, per esempio, che sono pienamente accettati come tali»⁴⁴.

L'inclinazione fortemente pragmatica connota tutta la vita accademica e professionale di Wiedemann; questo si riflette anche nell'idea che la formazione universitaria dovesse essere necessariamente legata alla pratica. Negli anni Sessanta il Ministero della Cultura dispone che, all'interno dell'Università, venga dedicato uno spazio agli studi professionali privati dei docenti e Wiedemann, sulla base di questo programma, trasferisce parte dell'attività dello studio all'interno della didattica della T.H.M., formando gli studenti per la professione futura ed elaborando i progetti a contatto con loro. Questa pratica termina all'inizio degli anni Settanta, a causa dell'opposizione di molti allievi, che la vedono negativamente come un modo di sfruttare lo studente al servizio della vita professionale del docente⁴⁵.

A proposito dei due temi-cardine della cattedra – la cura dei monumenti e l'architettura dello spazio sacro – nel 1996 Wiedemann scrive un saggio intitolato *Acerca de alguna de mis obras en el campo de la restauración de monumentos y la arquitectura sacra*⁴⁶, in cui sottolinea come le due principali materie oggetto della sua esperienza in qualità di docente rispecchino quelli che egli considera i temi fondamentali della sua opera. Si può affermare che questi sembrano quasi essere due strumenti per riconciliare l'architetto e, più in generale, la cittadinanza tedesca con il paese distrutto: Wiedemann “cura” le feri-

⁴⁴ «In meiner Lehre an der T.U. bemühte ich mich, lange bevor Denkmalschutzgesetz kam, in den Studenten das Verständnis für historische Bauten und den Umgang mit ihnen zu weckrn; nicht zuletzt durch mein Beispiel, Die Glyptothek und St. Stephan in Dießen werden als solches voll angenommen» lettera al Süddeutsche Zeitung del 04/12/1985, AJW, trad. dell'Autrice

⁴⁵ Si legge in un verbale delle riunioni tenute da Wiedemann all'interno dello studio: «Nur Angerer trennt Lehrstuhl und Büro/ Krise in Architekturbüros. Nur wenige werden durchhalten, deshalb muß ich im Büro besonders fest arbeiten» [Solo Angerer (Fred) divide l'insegnamento dalla professione/ Crisi degli studi di architettura. Solo pochi ne usciranno, quindi bisogna lavorare particolarmente sodo] AJW, trad. dell'Autrice

⁴⁶ Il testo citato, dal titolo *A proposito di alcune mie opere di restauro dei monumenti e di architettura sacra*, è scritto da Wiedemann in occasione della mostra tenuta a Siviglia nel 1996 dal titolo “München 5 Architekten” e contenuto nel catalogo omonimo Hamann H., Lopez N., VioqueR. (a c. di), *München 5 Architekten, Siviglia, 1996*. Non è stato rintracciato il testo in lingua originale, del quale solo la parte in cui tratta della ricostruzione della Glyptothek (pp. 65-68) è riportata nel libro di el K. Leinz G., *Glyptothek München 1830-1980 Jubiläum ausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, München, 1980, pp.386-388.

te nel corpo e nell'anima degli edifici, compiendo una sorta di “percorso di espiazione”, che lo porta poi ad affrontare, in modo sempre più profondo, il tema della memoria e dello spazio spirituale.

La ricerca di un nuovo ordine e di una nuova pacificazione attraverso la ricostruzione dei monumenti della città si riflette in un percorso che l'architetto compie anche a livello interiore, per rielaborare gli anni della sua formazione, fortemente condizionati dalla presa di potere da parte del Nazismo – anche dalla sua adesione alle SS – e dall'esperienza della guerra.

Rispetto a quanto insegnava agli studenti durante le lezioni di *Denkmalpflege*, un'altra testimonianza significativa⁴⁷, custodita nell'archivio privato, è un testo in cui Josef Wiedemann ripercorre un episodio accaduto relativamente alla ricostruzione dell'Odeon (1951-1952). In risposta ad un articolo pubblicato nel 1979 sulla “Süddeutsche Zeitung”, nel quale viene attaccato perché non aveva voluto riproporre la ricostruzione di una copia della sala da concerti progettata da Leo von Klenze, Wiedemann scrive al giornale una lettera nella quale elenca i motivi che lo avevano portato alla decisione di evitare di erigere una mera copia dell'originale – tra i quali anche il parere favorevole del *Bayerische Landesamt für Denkmalpflege*. Egli ricorda in particolare il confronto con Ina Seidel (1885-1974), stimata quanto controversa scrittrice, membro come lui della *Bayerische Akademie der Schöne Künste*, che si schierava dalla parte di chi avrebbe voluto vedere nuovamente la sala di von Klenze al centro del palazzo sulla Ludwigstraße. Wiedemann era rimasto stupito dalla posizione assunta dalla scrittrice e così descrive la discussione scaturitane: «Lei (Ina Seidl) era dell'opinione che non avrei dovuto farlo. Io le dissi che questa era una curiosa coincidenza. Proprio quel pomeriggio, durante la mia lezione di *Denkmalpflege*, avevo letto un breve capitolo tratto dal suo libro *Das unverwesliche Erbe*, nel quale si descriveva molto bene una casa, che era stata definita nei minimi dettagli dal cliente e dal suo architetto. Nel corso degli anni, in essa si erano avvicendati molti eventi e la casa è diventata un'entità autonoma che è ora essa stessa, al contrario di prima, a determinare la vita dei suoi abitanti, che sono (mutevoli)

⁴⁷ Testo dal titolo *Odeon*, datato 30/04/1979, AJW, trad. dell'Autrice.

come le condizioni atmosferiche»⁴⁸. Dopo aver letto agli studenti questo brano tratto dal libro della Seidl, prosegue chiarendone il senso: «Ho presentato questo (brano) agli studenti, per dimostrare che una certa entità-casa quando viene distrutta può essere integralmente ricostruita dai disegni, ma la sua essenza, ciò che era stata, non si poteva più ricreare. Nascerebbe già morta, come generalmente accade a ogni copia». Ciò che Wiedemann evidenzia è l'impossibilità di ripetere l'essenza, l'aura di un'architettura, data dallo stratificarsi del tempo e dei "destini" che l'hanno attraversata. Dopo questa discussione Ina Seidl, che non ricorda nitidamente il suo capitolo citato da Wiedemann, si premura di rileggerlo e incontra nuovamente l'architetto dopo un paio di giorni, dicendogli: «Lei ha perfettamente ragione. Come ho potuto essere così ciecamente sentimentale, questo non si può e non si deve fare. È anche la mia convinzione, oggi come allora»⁴⁹.

Come emerge anche da questo aneddoto, il "fare" è ciò che meglio caratterizza il rapporto di Wiedemann con l'esistente: è proprio attraverso i suoi progetti di ricostruzione che ottiene la nomina alla docenza e sempre attraverso di essi egli cerca di trasmettere l'importanza dell'interesse e la cura del patrimonio storico.

48 «Sie meinte ich hätte das nicht tun dürfen. Ich sagte ihr es sei ein merkwürdiges Zusammen treffen. Ich hätte nämlich heute Vormittag in meiner Vorlesung über Denkmalpflege ein kleines Kapitel aus ihrem Buche *Das unverwesliche Erbe* vorglesen. In dem wird sehr schön ein Haus beschrieben, das einst vom Bauherrn und dem Architekt bis ins Einzelne bestimmt wurde. Im Laufe der Jahre haben sich dann viele Schicksale darin ereignet. Das Haus ist zu einem eigenen Wesen geworden, das jetzt umgekehrt seine Bewohner bestimmt, wie eine Wetterlage. Ich stelle das den Studenten vor, um zu zeigen, daß ein solches Haus-Wesen, wenn es zerstört wurde, wohl nach den Plänen wieder aufgebaut werden kan, daß aber das Wesen, das es geworden war, nicht mehr zu bekommen ist. Es muß eine Totgeburt bleiben, wie in der Regel jede Kopie».

49 «Sie haben vollkommen Recht. Wie konnte ich so blind sentimental sein, das kann, das darf man nicht tun. Das ist nach wie vor auch meine Überzeugung»

1.2_ HANS DÖLLGAST E JOSEF WIEDEMANN: IL RAPPORTO CON IL MAESTRO

Non si potrebbero comprendere appieno i progetti di ricostruzione di Josef Wiedemann senza prima analizzare l'opera del suo maestro, l'architetto Hans Döllgast (1891-1974)⁵⁰. È lui che potremmo indicare come suo – forse unico – “predecessore” nella filosofia progettuale: Döllgast è il primo a mettere a punto infatti un metodo inedito di intervento all'interno del panorama postbellico tedesco, conservando ciò che rimane degli edifici come “frammenti di memoria”, consolidandoli e riportandoli all'interno di un testo architettonico leggibile. Nelle sue *Wiederaufbau* Wiedemann dimostra la vicinanza al maestro per metodo e capacità narrativa, giungendo a risultati formali a volte molto prossimi a quelli di Döllgast, ma sempre rielaborati secondo una propria autonoma visione progettuale.

Maestro e allievo vengono in contatto diretto in un solo caso operativo, la ricostruzione di St. Bonifaz a Monaco: questo è l'unico punto di tangenza concreta che incontriamo nelle loro carriere. Gli elementi e la documentazione nota non ci danno sufficienti informazioni per poter definire il loro rapporto in questo intervento: il “peso” di Döllgast nella ricostruzione sembra essere preponderante, ma è difficile stabilire con certezza se si tratti di un progetto a “quattro mani” e circoscrivere con certezza il ruolo di ciascuno dei due.

⁵⁰ Hans Döllgast nasce a Bergheim (Oberbayern) il 01.04.1891. Dal 1910-1914 studia presso la THM. Dal 1912-1913 fa pratica presso lo studio di Michale Kurz a Augsburg. Tra il 1914 e il 1918 sospende la sua attività di architetto per il servizio militare e alla fine della Prima Guerra Mondiale va a lavorare presso l'atelier del Prof. Franz Zell a Monaco; poi fino al 1922 collabora con lo studio di architettura di Richard Riemerschmid sempre a Monaco. Importante per la definizione della sua personalità architettonica è la collaborazione con Peter Behrens, tra il 1922 e il 1926. Conclusa l'esperienza da Behrens, lavora come libero professionista con Michael Kurz a Monaco, Vienna e Augsburg. Dal 1929 inizia la sua carriera di docente con il corso di Progettazione d'interni presso la T.H.M., dove insegna anche Calligrafia ornamentale per l'arte e l'architettura e Disegno architettonico. Diventa nel 1956 Professore emerito e viene invitato a tenere alcune lezioni presso l'Università di Istanbul. Nel 1958 diventa membro dell'Accademia Bavarese delle Belle Arti. Muore a Monaco il 18.03.1974.



Fig. 7a e 7b: (in alto) dettagli della facciata dell'Alte Pinakothek ricostruita (1953-1957).
 Fig. 8a, 8b, 8c (in basso) tre dettagli di St. Bonifaz (1949-1951) disegnati da Hans Döllgast: il
 corrimano della scala d'accesso al campanile e la cassetta delle offerte.

1.2.1_Hans Döllgast e un nuovo modo di intervenire sull'antico

Nel panorama dell'architettura bavarese, Hans Döllgast spicca come una delle figure principali tra quelle che si occupano della ricostruzione nel dopoguerra in Germania. Conclusi gli studi a Monaco nel 1919, egli lavora dapprima fino al 1922 nello studio di Richard Riemerschmid, per proseguire l'esperienza presso il celebre architetto tedesco Peter Behrens (1868-1940). Dal 1929 diventa docente alla Technische Hochschule di Monaco, dove insegna Disegno e Architettura d'interni. Come accadrà per l'opera di Josef Wiedemann, anche quella di Döllgast si concentra in Baviera, per lo più entro i confini della città di Monaco.

Gli anni trascorsi presso lo studio di Behrens lasciano un'impronta notevole nello sviluppo della personalità architettonica di Döllgast: questa esperienza, in particolare, si rivela fondamentale nel definire i tratti significativi del suo modo di rappresentare e nell'appropriarsi della sua capacità di scegliere e usare con consapevolezza i materiali. Un incarico in particolare è quello che sembra lasciare una traccia profonda nella sua poetica: l'edificio direzionale e produttivo per la Hoechst a Francoforte (1920-1924), progetto al quale lavora anche assieme a Ernst A. Pliske⁵¹ e Jean Krämer⁵². Questa, una delle architetture più significative tra le opere di Behrens, rappresenta una lezione sull'uso e sulle potenzialità espressive del laterizio a faccia-vista, che diventerà uno dei materiali prediletti di Döllgast, tanto nel nuovo quanto nell'accostamento all'antico.

Nel secondo dopoguerra in Germania, sono molti gli edifici danneggiati o distrutti che necessitano di interventi di messa in sicurezza e Hans Döllgast si ritrova a fare architettura a partire dall'emergenza della ricostruzione: «La produzione di Döllgast negli anni immediatamente successivi alla Seconda Guerra Mondiale si concentrò in gran parte in opere di emergenza e di conservazione, che dovevano essere eseguite con scarsi mezzi

⁵¹ Ernst A. Pliske (1903-1992) architetto di origine austriaca. Figlio d'arte, studia dal 1919 al 1923 alla Kunstgewerbeschule di Vienna e poi prosegue fino al 1926 presso l'Akademie der bildenden Künste, dove incontra Peter Behrens, che sarà il suo relatore di tesi di laurea.

⁵² Jean Krämer (1886-1943) architetto tedesco, si forma alla Technische Hochschule di Darmstadt. Dopo la formazione accademica, dal 1906 lavora presso lo studio di Behrens fino al 1918, quando apre il proprio studio personale.

economici e con una “misura” che arrivò ad essere una virtù di Döllgast. L'economia e l'esile lessico formale hanno dato come risultato la coerente soluzione di sistemi di copertura a base di elementi a trazione e compressione, ossa e muscoli dello scheletro costruttivo»⁵³. L'architetto si accosta alle rovine con interventi che hanno un carattere di necessità: con tratti essenziali progetta sostegni puntuali e protezioni dall'apparenza quasi effimera, riuscendo a calibrare il disegno per conferire agli edifici mutilati una nuova completezza, che di fatto è un'apertura per gli interventi futuri. Il tempo è un elemento fondante del progetto, un processo evolutivo nel quale egli si inserisce con naturalezza, dando corpo a una nuova fase nella vita delle architetture.

Döllgast diventa il “padre” di un metodo inedito di elaborare/rielaborare gli edifici colpiti dai bombardamenti, facendone un'occasione importante per riflettere sul significato dell'architettura del passato e sul lascito di eventi tragici come la guerra. Scrive Winfried Nerdinger: «Mentre gli edifici più significativi venivano solitamente riportati al loro stato originale, in pochissimi casi è accaduto che i brandelli di edifici distrutti siano stati deliberatamente conservati come dei frammenti di memoria e lasciati agire in contrasto con le nuove costruzioni»⁵⁴. Dobbiamo infatti uscire dai confini di Monaco per incontrare atteggiamenti simili davanti alla rovina postbellica: come, per esempio, l'intervento dell'architetto Rudolf Schwarz⁵⁵ nella ricostruzione del Gürzenich di Colonia, avvenuta tra il 1952 e 1955, quasi contemporaneamente all'Alte Pinakothek. Döllgast non sembra avere una concezione “romantica” della rovina: il suo intervento è accettazione della

⁵³ «La producción de Döllgast de los años inmediatamente posteriores a la II Guerra Mundial se centró en gran medida en obras de emergencia, de conservación, que tuvieron que ser ejecutadas con medios económicos mínimos y con un nivel de contención que llegó a constituirse en una virtud en Döllgast. La economía y un léxico formal grácil daban como resultado la coherente solución de sus armaduras de cubiertas a base de elementos a tracción y a compresión, de *huesos y músculos* del esqueleto constructivo» in Gaenßler M, *Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast* in *München 5 Architekten*, op. cit., p.31.

⁵⁴ Nerdinger W., *Hans Döllgast. Ricostruzione dell'Alte Pinakothek a Monaco* in “Casabella” n. 636, luglio/agosto 1996.

⁵⁵ Rudolf Schwarz (1897-1961) architetto tedesco, studia alla Technische Hochschule Berlin-Charlottenburg fino al 1918. Dopo la Prima Guerra Mondiale inizia gli studi di Teologia all'università di Bonn, esperienza che lo conduce all'approfondimento del tema dello spazio sacro tanto da farne uno dei suoi campi di ricerca progettuale prediletti. Dopo la distruzione delle città tedesche con i bombardamenti alleati della Seconda Guerra Mondiale, il suo impegno si concentra sulla città di Colonia, per la quale studia la pianificazione postbellica e si dedica dal 1952 al 1955 all'intervento sulla rovina del Gürzenich.

storia, non è mai ricostruzione nostalgica. È un fatto architettonico, è l'intuizione dell'*utilitas* di un frammento e del suo valore di testimonianza; non solo dal punto di vista del fatto storico che ha portato un certo edificio ad un nuovo stato, ma anche da quello di una tecnica e una cultura costruttiva che devono essere tramandate nel tempo.

Nella ricostruzione dell'Alte Pinakothek (1953-1957) il reimpiego di laterizio di riuso, dà all'opera un significato che va oltre il semplice prolungamento della vita di un edificio: l'architettura viene restaurata con il materiale di riuso proveniente dall'enorme quantità di macerie da cui si stava sgombrando il centro storico e dunque esso ri-vive grazie e attraverso le opere colpite in modo irreparabile. Döllgast riprende la consuetudine antica di costruire usando materiale di spoglio e la rilegge in un momento di drammatica emergenza e ristrettezza economica, facendo della «necessità una virtù di risparmio»⁵⁶. Egli fa sì che l'opera del neoclassicismo tedesco in Baviera possa sopravvivere attraverso ciò che si può conservare dopo i bombardamenti: la sua lezione ricorda che un'architettura, progettata e realizzata con regole geometriche e proporzionali conosciute, può essere studiata e capita anche a partire da una sola parte di essa.

Döllgast si appropria del tempo, delle proporzioni e del ritmo per mettere in atto una ricostruzione dell'architettura “creativa”, adottando questo aggettivo per qualificare il suo metodo. Egli pensa con naturalezza la nuova architettura a partire da un frammento più antico, non avendo necessariamente come obiettivo quello di riportarla all'immagine “originaria” (come si potrebbe erroneamente dedurre dal caso dell'Alte Pinakothek), ma sempre con l'intenzione di lasciare leggibile la stratificazione di epoche/eventi, che la contrassegnano, dando a tutti la stessa importanza. Il metodo di Döllgast non contraddice il passato, ma lo accetta e si inserisce nell'ineluttabile consequenzialità e nel divenire della *fabrica* attraverso il tempo.

⁵⁶ L'espressione è usata da M. Gaenßler in *Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast*: «La necesidad como virtud de ahorro: esto fue decisivo en las intervenciones casi quirurgicas sobre las numerosas ruinas de Munich despertadas a la vida, que Döllgast salvo de su desaparicion. Asi se suman a la obra de Döllgast, entre otras, la reconstruccion de la Antigua Pinacoteca, de Leo von Klenze, y de la basilica de St Bonifat, de Ziebland. Ambos importantes exponentes del Munich clasicista, que quizas muestren de la forma mas clara su actitud frente a monumentos destruidos y frente a la historia. Sus soluciones constructivas aparecen claramente reconocibles junto a la arquitectura historica» *München 5 Architekten*, op. cit. p.27, trad. dell'Autrice.

L'uso dei materiali tra antico e nuovo

La scelta dei materiali con cui Döllgast interviene sugli edifici di Monaco è sempre guidata da una conoscenza delle tecniche costruttive tradizionali e da una passione per la storia della cultura architettonica locale.

Il tema del laterizio di riuso diventa uno dei tratti caratteristici delle sue ricostruzioni, come in quelle dell'Alte Pinakothek, del Südfriedhof (il cimitero Sud di Monaco costruito da Gärtner) e della basilica St. Bonifaz. L'espressività del materiale richiama da un lato le architetture medievali di Monaco, costituite da laterizio e rimaneggiate poi durante il periodo neoclassico, e insieme esprime l'ammirazione di Döllgast per le antiche architetture romane; dall'altro, concretizza la sua tendenza a rendere evidente l'articolazione costruttiva della superficie e la sua commensurabilità. Aspetto non secondario, il riuso di materiale proveniente da edifici distrutti conferisce alla scelta del laterizio anche il significato di un'attenzione alla sostenibilità economica degli interventi in un momento di grave ristrettezza.

Ferro battuto, acciaio, cemento, laterizio: sono i materiali che Döllgast ama accostare nel risarcimento delle rovine. Nel corso degli anni, egli forma una squadra di artigiani di fiducia a cui affidare l'esecuzione dei suoi interventi, con i quali sviluppa un profondo intendimento e un lessico formale preciso. La definizione del dettaglio, del singolo oggetto è uno dei tratti più sorprendenti: in un momento storico particolare, in cui il dettaglio riveste meno importanza rispetto all'evidenza del grande cantiere di ricostruzione, egli si sofferma a cesellare ogni elemento architettonico: la maniglia, la giuntura del corrimano, l'accostamento tra le assi di una porta. La sua attenzione quasi maniacale al particolare si allarga fino all'intero edificio, dove egli manifesta una grande attenzione alla *texture* dei materiali e al loro trattamento superficiale, dichiarando la sua sensibilità rispetto alla dimensione tattile dell'architettura.

Per comprendere appieno il suo metodo d'intervento, il modo più efficace è certamente quello di analizzarlo attraverso una delle sue ricostruzioni esemplari: l'Alte Pinakothek di Monaco.

La ricostruzione dell'Alte Pinakothek 1953-1957

L'Alte Pinakothek, progettata da Leo von Klenze per custodire la reale collezione di dipinti antichi, sorge in quella che è stata la nuova espansione ottocentesca del centro di Monaco, organizzata planimetricamente secondo un rigoroso schema ortogonale a nord-ovest del nucleo storico. Come per altri edifici rappresentativi che ritroveremo più avanti, anche questo rientra nel grande progetto che aveva preso forma grazie alla lungimiranza del principe – poi re – Ludwig I, che voleva trasformare Monaco in una delle capitali culturali europee. Per prevenire la propagazione di incendi che avrebbero potuto danneggiare la ricca collezione contenuta all'interno, si era deciso di lasciare un ampio spazio libero intorno all'edificio: così che la galleria occupa, a tutt'oggi, il centro di un intero lotto inedito.

L'Alte Pinakothek fu eretta dal 1826 al 1836 su progetto di Leo von Klenze, del quale il principe Ludwig apprezzava talmente l'opera da nominarlo ufficialmente architetto di corte. L'impianto dell'edificio, una costruzione in laterizi e pietra arenaria, consiste in un corpo longitudinale con due brevi ali aggettanti che concludono simmetricamente i lati corti (fig. 9). Una loggia si sviluppa lungo la facciata rivolta a sud, per proteggere dal soleggiamento il lato meno adatto per l'esposizione dei dipinti. Originariamente l'ingresso era situato nell'ala orientale, ovvero quella rivolta verso il centro della città: il visitatore accedeva salendo la scalinata che portava al piano primo, dove era allestita la galleria con i dipinti.

Le numerose incursioni aeree non risparmiarono questo edificio simbolo del neoclassicismo tedesco: i bombardamenti lo dilaniarono letteralmente in due parti, lasciando uno squarcio significativo nella zona centrale (fig. 10). La collezione era stata fortunatamente portata al riparo con l'inasprirsi del conflitto, ma l'interno delle sale era in gran parte distrutto e le due facciate longitudinali erano parzialmente crollate.

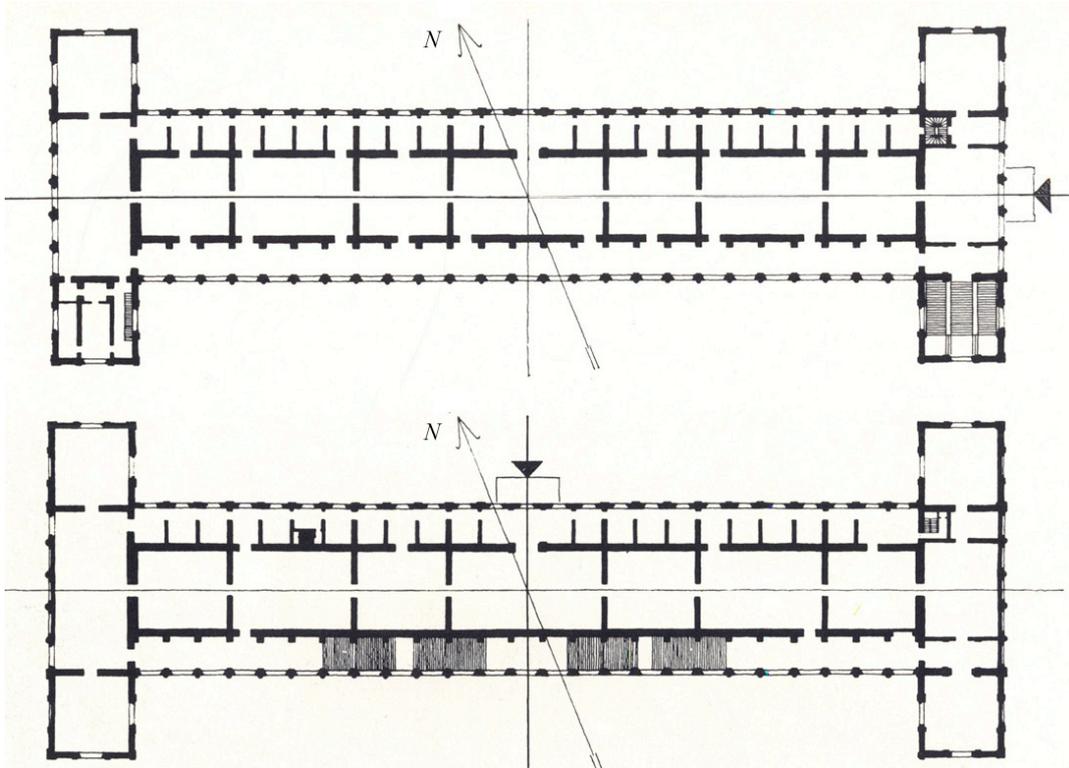


Fig. 9: (in alto) la planimetria dell'Alte Pinakothek: in alto la configurazione originaria con l'ingresso nell'ala est, in basso quella ideata da Dollgast, Archivio Architekturmuseum TUM, Monaco.

Fig. 10: l'Alte Pinakothek negli anni dello sgombero delle macerie: si nota che la rovina dell'edificio è ormai quasi superata dall'accumulo dei resti provenienti dal centro storico.

Nell'immediato dopoguerra, il grande spazio libero intorno all'Alte Pinakothek era diventato uno dei punti di raccolta principali durante lo sgombero delle macerie del centro storico: piano piano i detriti si accumulavano e saturavano l'area, nascondendo progressivamente la rovina dell'edificio e il suo inesorabile degrado. Lo stato di conservazione si faceva sempre più precario, mentre l'opinione pubblica si divideva tra chi propendeva per la demolizione e la costruzione di un nuovo edificio – tra i quali troviamo Eberhard Hanfstaengel, il direttore della galleria Haus der Kunst che esponeva temporaneamente la collezione, appoggiato dall'architetto Robert Vorhölzer⁵⁷, il quale mirava ad utilizzare l'area per ampliare la sede universitaria – e chi invece, come Döllgast, proponeva di conservarne i resti.

Nonostante la questione della pinacoteca sparisca presto sia dal dibattito pubblico sia dai piani urbanistici, Döllgast avanza un'ipotesi di ricostruzione alla quale accompagna un calcolo dei costi: con il quale dimostra come, riutilizzando il materiale proveniente dalle macerie di un vicino edificio per costruire le parti mancanti, la spesa per rendere nuovamente funzionale la galleria non avrebbe superato i costi della demolizione. L'impegno e la caparbia dell'architetto nel difendere la propria idea lo portano nel 1952 ad ottenere un incarico per studiare una soluzione provvisoria di ricostruzione. Dai documenti d'archivio, si evince come l'idea principale del suo progetto sia quella di conservare le facciate, lasciando in evidenza lo squarcio e i segni inferti dalle bombe.

La prima operazione disposta da Döllgast è quella di realizzare una copertura provvisoria in metallo delle rovine, appoggiandola alle creste dei muri esistenti e sostenendola nel grande squarcio mediante dei tubolari di acciaio industriale, alti quanto la facciata. La disposizione di questi esili pilastri era scandita riprendendo il ritmo della parte crollata, stagliandosi contro il muro retrostante come una “guida” per l'osservatore che, che

⁵⁷ Robert Vorhölzer (1884-1954) architetto tedesco, vive e si forma a Monaco. Già nel 1911 è assistente alla Technische Hochschule di Monaco; dal 1913 al 1920 è primo assessore e poi direttore presso la Eisenbahndirektion (ferrovie) di Augsburg. Fino al 1930 lavora come direttore all'Oberpostdirektion (OPD), organo presso il quale Josef Wiedemann praticherà il suo tirocinio durante gli studi; viene poi chiamato come professore presso la THM, dove diventerà professore emerito nel 1952.

in tal modo, poteva immaginare lo stato originale del volume complessivo, osservando i dettagli nelle parti superstiti.

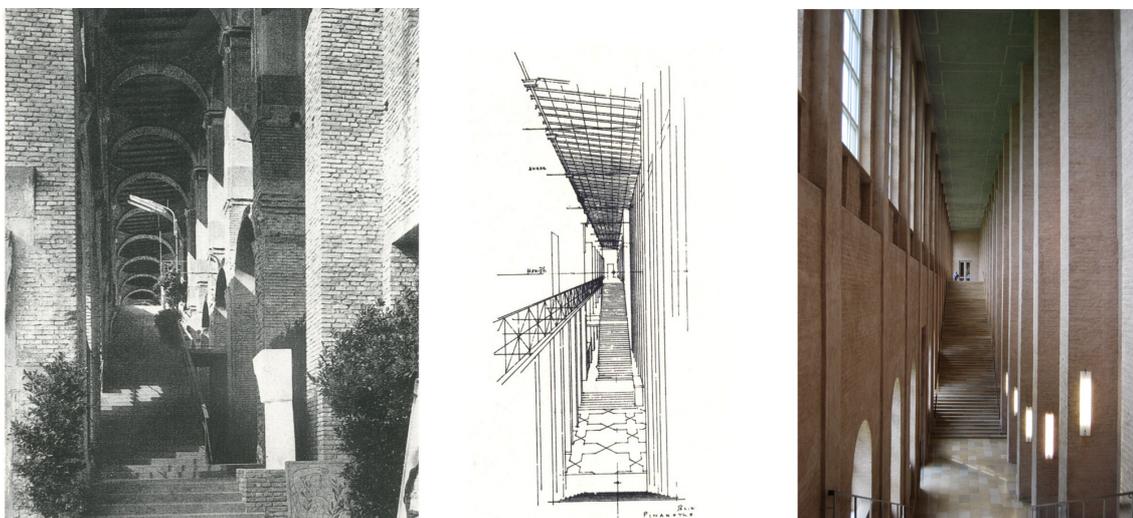


Fig. 11: (in alto) una sequenza immagini che mettono a confronto la concezione della scala nel progetto di Döllgast con l'effetto "monumentale", poi realizzato per disposizione del Genio Civile.

Fig. 12: la facciata sud dell'Alte Pinakothek allo stato attuale, dopo i rimaneggiamenti degli anni Ottanta che hanno smorzato i segni dell'intervento di Döllgast .

Rispetto alla galleria originaria di von Klenze, Döllgast formula alcune modifiche. Mentre nell'Alte Pinakothek si accedeva dall'ala a ovest, egli decide di spostare l'ingresso a nord nel centro del corpo principale, organizzando l'atrio nel vecchio accesso ai depositi e modifica in seguito l'andamento della copertura precedente, escludendo la riproposizione dei grandi lucernari presenti prima dei bombardamenti, progettando un tetto a due

falde che si chiude contro quelli delle ali trasversali. Sicuramente una trasformazione ancor più significativa è il progetto della doppia scala che corre lungo la facciata a sud: nel 1954 Döllgast studia due rampe simmetriche che portano al piano espositivo (fig. 11), portate da un sistema di pilastri indipendenti e staccate dalla facciata interna della loggia. Con questo sistema a doppia rampa egli riorganizza il percorso espositivo, garantendo una circolarità che si confà a una concezione di fruizione dello spazio museale più moderna. Il corridoio che si forma tra la scala così progettata e la parete interna lasciava la percezione a tutta altezza dell'antica loggia: purtroppo l'intervento fu demolito per motivi di carattere normativo⁵⁸, lasciando spazio a una “scalinata monumentale” che occupa attualmente l'intera larghezza della loggia, stravolgendo sia la spazialità originaria, sia l'idea di Döllgast.

Per il risarcimento dello squarcio della facciata meridionale, l'architetto studia diverse ipotesi: una prima soluzione prevede di chiuderlo con una muratura continua, in modo da lasciare uno sfondo omogeneo e cieco congiunta ai bordi esistenti, mettendo quindi in risalto l'assenza con un pieno di materiale omogeneo; una seconda proposta mostra la chiusura “tamponata” con una facciata in vetrocemento, dietro la quale si intravede la corsa delle due rampe gemelle; una terza soluzione – quella poi adottata – viene realizzata riutilizzando i laterizi di un edificio coevo (la Caserma Turca).

Döllgast si innesta sui bordi irregolari lasciati dall'esplosione, riprendendo la scansione e il ritmo delle aperture antiche, ma rinunciando a riproporne gli elementi decorativi. La facciata torna in tal modo ad avere un'omogeneità, lasciando comunque che la linea che racconta l'accaduto si legga con chiarezza tra la trama del laterizio: come una cicatrice sulla pelle che racconta la storia di un corpo, così la cortina che riallaccia le due parti di facciata rende evidente ciò che è accaduto all'edificio (fig. 12 e 14).

⁵⁸ La demolizione della scala avvenne, contro la volontà di Döllgast, in seguito alle discussioni con il Genio Civile, che consideravano l'ampiezza non idonea all'uso e all'afflusso dell'edificio. La soluzione, spesso criticata, che vediamo oggi non è quindi parte del programma dell'architetto, che aveva progettato un sistema evocante l'immagine della loggia antica.

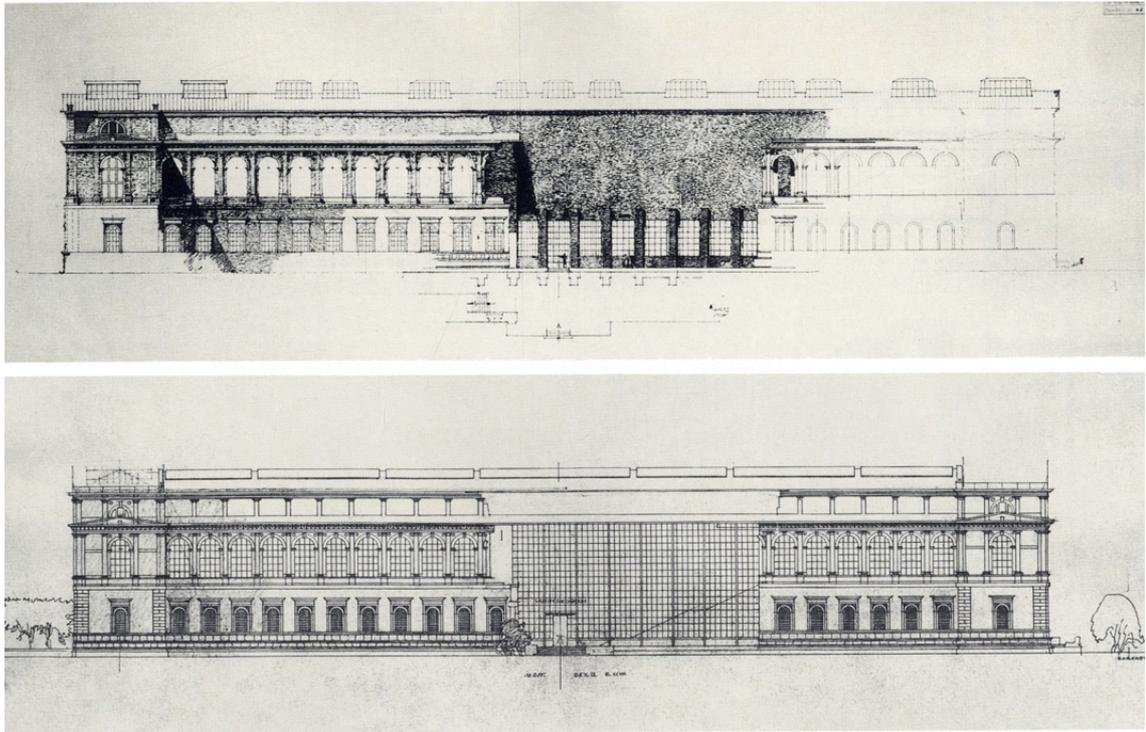


Fig. 13: (in alto) Ipotesi di ricostruzione della facciata sud: in alto la soluzione con una cortina continua, in basso l'idea di accostarsi allo squarcio con una chiusura in vetrocemento. Archivio Architekturmuseum TUM, Monaco.

Fig. 14: immagine attuale di dettaglio del risarcimento del prospetto nord dell'Alte Pinakothek.

Döllgast ricerca dunque insieme nel progetto continuità e discontinuità tra passato e presente. La continuità con l'esistente è ottenuta innestandosi sulla rovina con il medesimo materiale – un laterizio di riuso – simile per consistenza e dimensioni a quello impiegato nell'Alte Pinakothek. Egli lascia però visibile la “sutura” della ferita inferta dalla guerra: quella a cui da vita è una “facciata parlante”, che racconta come l'edificio sia stato testimone dello scorrere del tempo e degli eventi.

All'interno, Döllgast non ripristina la decorazione pensata da von Klenze, optando invece per un ambiente dai toni neutri dove ricollocare la collezione. La decisione è oggetto di violente critiche, tanto che il direttore del museo impone di rivedere l'organizzazione degli ambienti. Nonostante questo, le critiche che sono continuate nei decenni successivi, tanto che negli anni Ottanta, durante una campagna di restauro, sono stati “ammorbiditi” e rivisti i tratti caratterizzanti del progetto originale: Döllgast aveva scelto infatti di non cancellare i segni delle bombe e le lacune sulla facciata, che sono stati invece risarciti nel corso di questo intervento. L'aspetto odierno degli ambienti interni e la “levigatura” della discontinuità dell'esterno sono quindi il risultato di una serie di rimaneggiamenti successivi.

L'accusa di “romanticismo della rovina” inizia a perdere forza solo negli anni Novanta, quando l'atteggiamento e il metodo di Hans Döllgast vengono riscoperti per la loro originalità nel panorama del dopoguerra tedesco⁵⁹.

Scrive Nerdinger a proposito di questo intervento: «Ciò che Döllgast ha fatto con l'Alte Pinakothek è paragonabile solo ai lavori di Carlo Scarpa. Ma mentre Scarpa ha sempre rielaborato artisticamente la contrapposizione tra il vecchio e il nuovo, tra il patrimonio storico e i nuovi inserti che vi vengono aggiunti, creando dei bruschi contrasti soprattutto

⁵⁹ Nel saggio di M. Gaenßler infatti si spiega come il lavoro di Döllgast sia il contrario di una visione romantica della rovina: «La elemental convivencia entre lo viejo y lo nuevo, la evidenciación de situaciones de sutura y de procesos de la historia caracterizan sobre todo a sus trabajos inmediatamente posteriores a la guerra. De forma evidente y sin miramientos se rellenaron vacíos y se procedió a completar elementos. El resultado es lo contrario de una ruina romántica: surgieron unos edificios nuevos, en los que se reconoce la magistral y sensible aplicación de los principios de la escala y la proporción, hasta en los detalles. Resulta intrascendente si estas intervenciones fueron operaciones de urgencia o si tenían una pretensión de permanencia.» (M. Gaenßler, *Elementos de la arquitectura de Hans Döllgast* in AA. VV., *München 5 Architekten*, Siviglia, 1996)

to dei materiali e della loro lavorazione, Döllgast ha affiancato il nuovo al vecchio come se fosse una cosa naturale, conservando così senza alcun artificio le tracce lasciate dalla storia»⁶⁰.

Nelle ricostruzioni di Josef Wiedemann che si analizzeranno nella presente trattazione, Hans Döllgast – il suo maestro – rimarrà sempre sullo sfondo a fare da pietra di paragone.. Basti pensare ad esempio alla ricostruzione della Siegestor – eseguita negli stessi anni di quella della Pinacoteca –, dove Wiedemann mette in evidenza il limite tra l'integrazione moderna e la parte sopravvissuta ai bombardamenti; o alla Glyptothek – dove interviene solo sugli interni –, in cui rinuncia a lasciare evidente il limite esatto tra il muro superstite e il nuovo, mettendo in campo una personale interpretazione di “ricostruzione viva” ispirata a quella del Maestro.

⁶⁰ Nerdinger W. *Hans Döllgast. Ricostruzione dell'Alte Pinakothek a Monaco* in “Casabella”, cit.

1.2.2 Il progetto di ricostruzione di St. Bonifaz (1965-1968/70): l'incontro tra Maestro e Allievo

Il monastero benedettino di St. Bonifaz sulla Karlstraße, nelle immediate vicinanze della Königsplatz, fu eretto su progetto di Georg Friedrich Ziebland⁶¹ tra il 1835 e il 1848: si trattava di una basilica a cinque navate, con una copertura a due falde sulla navata centrale a capriate lignee, un'abside semicircolare inquadrata da un arco a tutto sesto e un portico a nove arcate antistante alla facciata. La parte sommitale dell'abside si collegava a nord con l'edificio del convento.

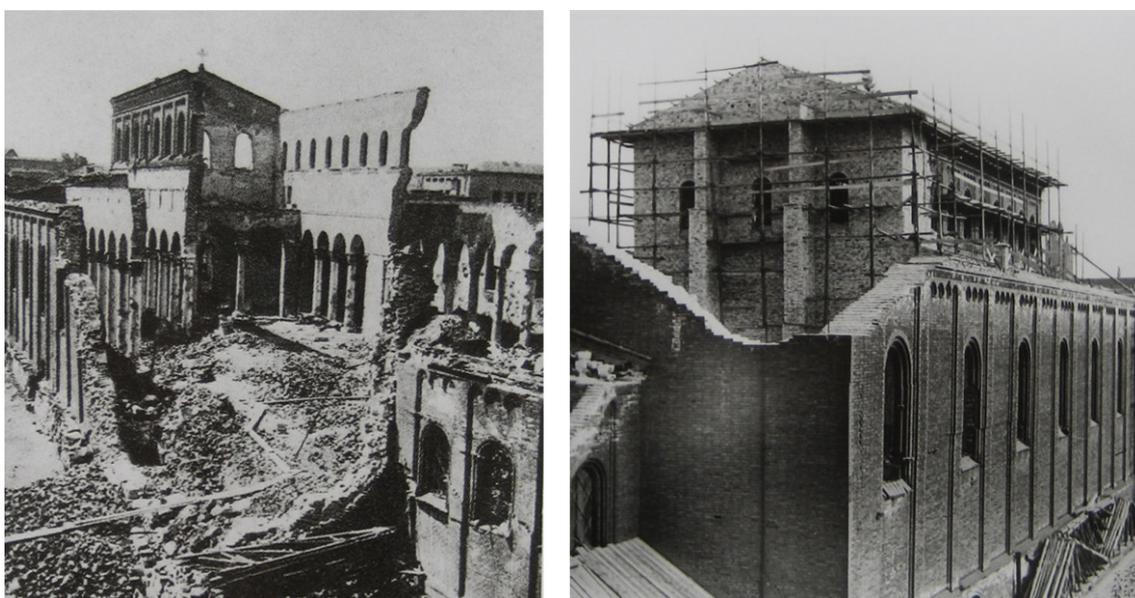


Fig. 15: a sinistra St. Bonifaz dopo la fine del conflitto: le strutture verticali della porzione di chiesa dalla facciata a sud fino alla metà circa sono quelle meglio conservate dopo i bombardamenti. A destra la ricostruzione secondo il primo progetto di Döllgast, dove si vedono ancora le impalcature per la costruzione dei due speroni a sostegno della nuova facciata a nord. Archivio Architekturmuseum TUM, Monaco.

I ripetuti bombardamenti delle forze alleate avevano lasciato in piedi, alla fine della guerra, solamente il portico della chiesa, cinque delle diciassette arcate della navata centrale (quelle verso sud), qualcuna in più nelle navate laterali – ma molte colonne erano

⁶¹ Georg Friedrich Ziebland (1800-1873) architetto bavarese, si formò alla Akademie der Bildende Kunst di Monaco con Carl von Fischer. Fu tra gli architetti prediletti di Ludwig I, che finanziò il suo viaggio formativo in Italia tra il 1827 e il 1829. Nel 1836 affiancò Friedrich von Gärtner alla Akademie der Bildende Kunst, ottenendo l'anno successivo l'incarico per la progettazione di St. Bonifaz.

state irrimediabilmente fessurate. All'esterno, il muro ovest era in buona parte scampato all'esplosione delle bombe, mentre quello ad est restava per circa due terzi della sua estensione; la copertura era stata divorata dalle fiamme e anche le pitture all'esterno e all'interno erano completamente perdute (fig. 15).

Döllgast interviene per la prima volta sulla rovina della basilica nel 1949: ancora una volta egli intuisce la potenzialità del frammento e progetta una parete per chiudere a nord la parte della chiesa meglio conservata, lasciando la rovina dell'abside ergersi libera dove si concludeva storicamente l'edificio. Egli fa dell'assenza una nuova presenza, accettando che la chiesa sia ridotta rispetto a prima – quasi a prendere atto che lo spazio dimezzato fatalmente conservato rispondesse comunque alle necessità del culto. Döllgast completa le parti in muratura con la stessa tecnica che adotterà nell'Alte Pinakothek, ovvero utilizzando laterizi che differiscono da quelli più antichi per cromia, e mettendoli in opera senza ornamenti (fig. 16). Nel portico prospiciente alla Karlstraße inserisce una scaletta d'accesso al campanile, addossandola alla facciata interna.



Fig. 16: Il lato ovest della chiesa di St. Bonifaz in uno scatto attuale, dove si nota la ricostruzione della parte a completamento della facciata, eseguita in laterizio.

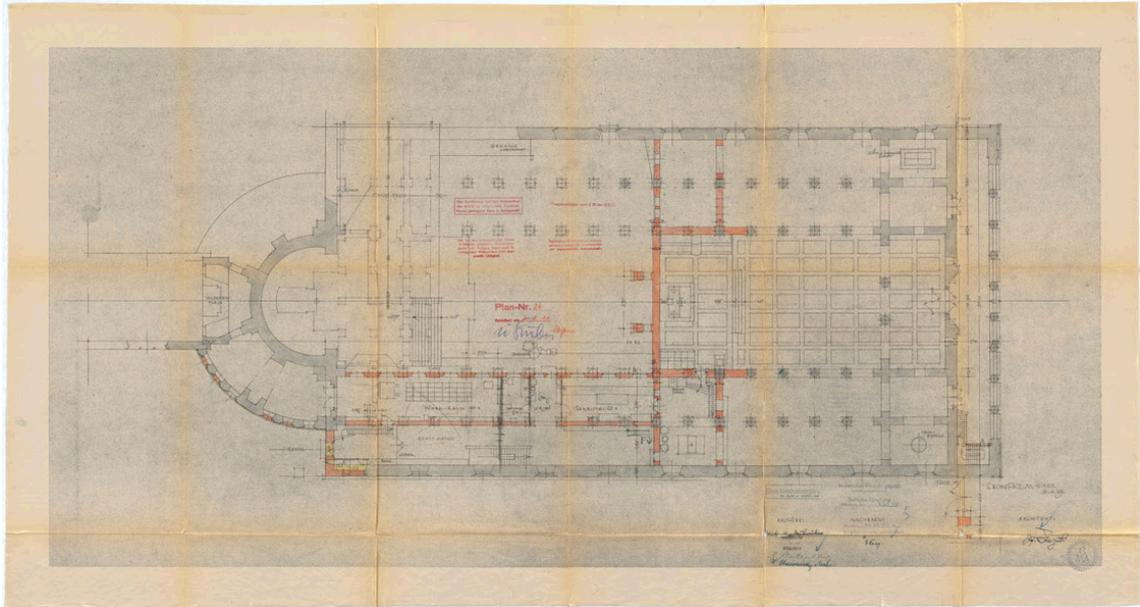


Fig. 17: planimetria per la ricostruzione di St. Bonifaz elaborata da Döllgast . In rosso le aggiunte moderne: la parete di chiusura con i due speroni e gli spazi comunitari che ricalcano il segno storico delle due navate laterali. Archivio Lokalbaubaucommission, Monaco.

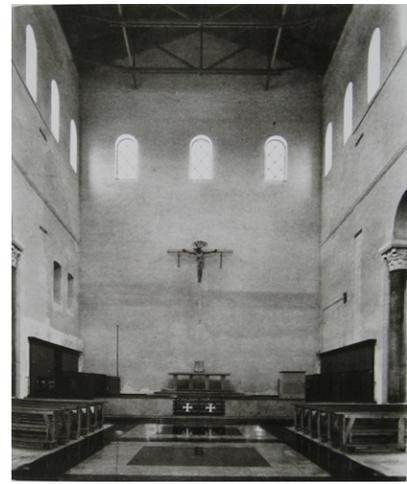


Fig.18: a sinistra l'intervento di ricostruzione di St. Bonifaz quasi concluso nel 1950; nell'immagine si vede la parte nord dalla corte-giardino e l'ala degli spazi comunitari. A destra, l'allestimento interno. Archivio Architekturmuseum TUM, Monaco.

All'interno della chiesa egli mantiene le cinque navate; sopra quella centrale costruisce una copertura con una struttura in capriate lignee, impiegando le colonne rimaste come elementi di spoglio; tutte le pareti vengono omogeneizzate ricoprendole con un intonaco e scialbandole di bianco. Tra la parete di chiusura a nord e l'abside in rovina viene lasciata una porzione di spazio, che prima apparteneva all'interno della chiesa, come una sorta di corte-giardino – un piccolo parco archeologico – chiuso dal lato ovest dagli spazi comunitari, che si inseriscono nello spessore delle due navate laterali mantenendo il muro che si era meglio conservato dopo i bombardamenti (fig. 17).

Ancora una volta Döllgast coglie l'emergenza come un'occasione per “fare architettura”: dall'originaria estensione dell'edificio egli ricava uno spazio per il culto nella parte che aveva resistito alle bombe; progetta lo spazio per i monaci rileggendo i segni e le proporzioni dell'antico edificio; lascia l'abside come un frammento evocativo tra la rovina e l'incompiuto, per mostrare quale forza espressiva si possa trarre dalle parti superstiti di un edificio.

La prima parte di interventi si conclude nel 1951. Negli anni Sessanta i monaci ospiti della struttura esprimono all'architetto l'intenzione di ampliare gli spazi della chiesa e a servizio del convento, oltre a voler aggiungere un centro sociale per i giovani. Dopo alcune proposte, che non incontrano il favore dei committenti, Döllgast nel 1965 decide di avvalersi della consulenza di Josef Wiedemann, del quale aveva avuto modo di apprezzare le ricostruzioni nel centro di Monaco – tra l'altro, proprio in quegli anni inizia l'incarico per la ricostruzione della Glyptothek, l'ultima e la più impegnativa, che si protrarrà fino al 1972. I due architetti si accordano per lavorare insieme alle modifiche da apportare alla Chiesa, mentre per la parte del centro giovanile Wiedemann decide di lavorare individualmente.

Nei disegni del primo dei tre progetti elaborati dai due, si trovano delle modifiche da apportare alla chiesa in seguito alle disposizioni del Concilio Vaticano Secondo, che si era concluso nel 1965. Lo spazio della chiesa, come era stato concepito da Döllgast, doveva essere in parte modificato e si dovevano spostare nelle navate laterali gli spazi di servizio per la comunità. Prende forma l'ipotesi di saturare lo spazio concepito come

una corte-giardino, tra la parete nord e l'abside, con un nuovo edificio che potesse accogliere tutte le nuove funzioni richieste dalla committenza; proposta che tornerà nel terzo e ultimo progetto. Pur non essendo giunti ad un'approvazione della soluzione da parte della committenza, nel 1966 iniziano i lavori di demolizione dei resti della basilica che erano stati lasciati tra l'abside e la chiesa nel progetto del 1949.

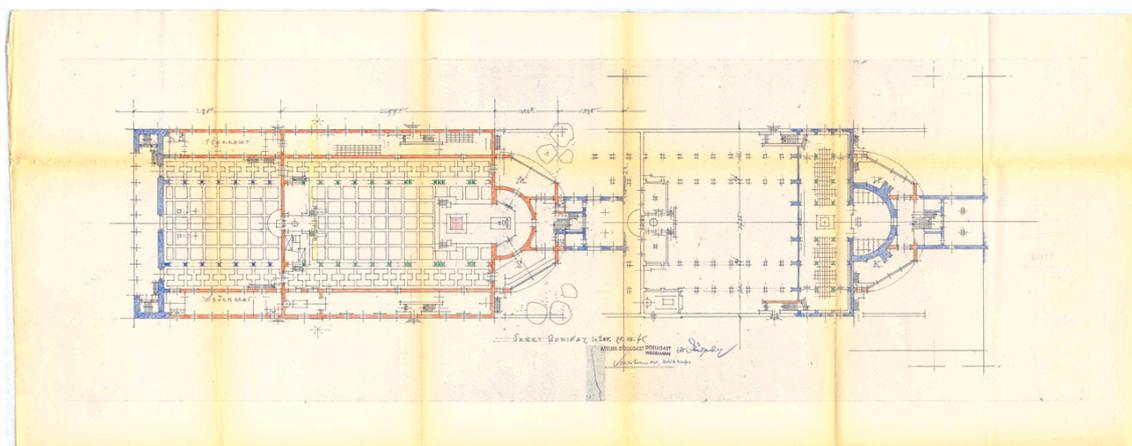


Fig. 19: La planimetria della seconda ipotesi progettuale dei due architetti per la ricostruzione di St. Bonifaz: in rosso il nuovo intervento, in blu le parti mantenute, ovvero il portico sulla Karlstrasse. Archivio Lokalbaucommission, Monaco.

Il secondo progetto è sorprendente: una proposta radicale, che vede la cancellazione dell'intervento del 1949 per far posto ad un nuovo edificio che trae ispirazione dalla basilica originaria di Ziebland relativamente ad altezze e proporzioni, e che conserva come unico frammento originario del complesso il portico. Dietro di esso si apre una corte, che si estende per la parte prima occupata dalla “chiesa accorciata”, mentre nello spessore delle navate laterali trovano posto gli spazi per la comunità. Il nuovo volume della chiesa in questo progetto ricalca quella che era lo spazio della corte-giardino fino ad allacciarsi alla rovina dell'abside. Una sorta di “negativo” del progetto del 1949, che ribalta le basi metodologiche adottate da Döllgast fino a sembrare quasi una provocazione (fig. 19). A fianco di questo secondo progetto, Wiedemann presenta il disegno per il nuovo centro giovanile sulla Karlstraße, che, a differenza della soluzione per la ricostruzione della chiesa – che viene respinta anche per via dei costi eccessivi – viene apprezzato e approvato dai committenti.

L'ultimo progetto presentato nell'autunno 1967 fa completamente marcia indietro rispetto all'ipotesi precedente, tornando sulla traccia della prima bozza: l'intervento del 1949 di Döllgast viene conservato e si progetta un nuovo edificio incassato tra gli speroni della parete di chiusura della chiesa a nord, inglobati all'interno, e la rovina dell'abside. Il nuovo edificio si presenta come un'estrusione della sezione della chiesa, che prosegue per quella che era l'estensione originaria, con alcuni elementi più alti che intervengono a dichiarare la sua modernità (fig. 20). Nonostante i costi siano ridotti, il progetto non avrà seguito e nel 1967 viene revocato l'incarico ai due architetti.

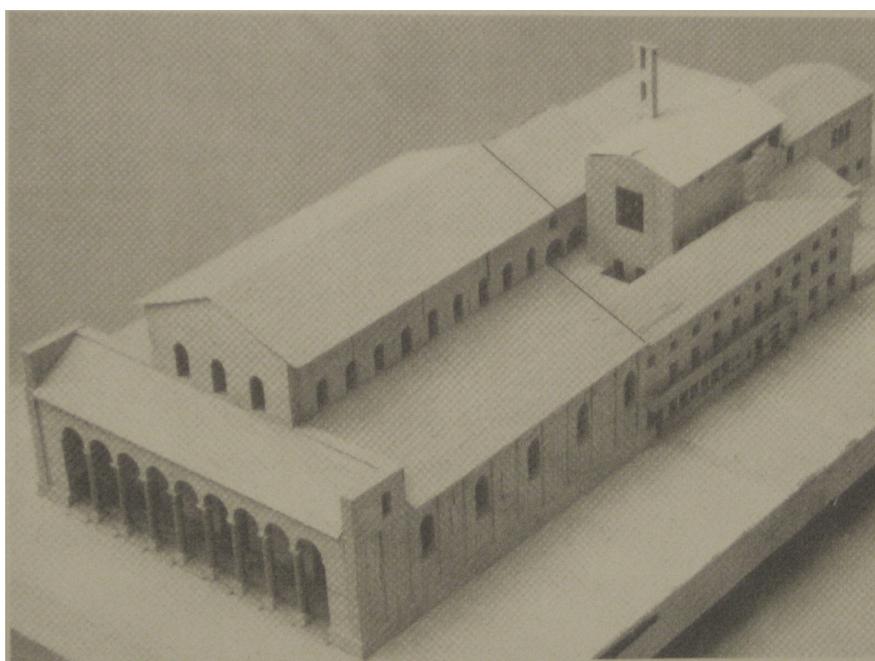


Fig. 20: immagine del plastico del terzo progetto dei due architetti per la ricostruzione di St. Bonifaz.

L'incarico passa dunque nelle mani di Carl Theodor Horn, il quale ripropone l'idea di saturare la corte-giardino con un edificio, impiegando una soluzione formale e materica fortemente in contrasto con le preesistenze, che si discosta nettamente dall'idea di un dialogo con l'antico tentato dai due architetti che lo avevano preceduto.

Il percorso progettuale sviluppato da Döllgast e Wiedemann nel corso degli anni dedicati alla ricostruzione delle architetture di Monaco, mostra in questo caso un lato del tutto peculiare: l'idea di cancellare un intervento di profonda sensibilità, come quello operato

da Döllgast, non sembra trovare precedenti in nessuno dei due; l'idea poi di “ribaltarlo”, andando a prendere come riferimento lo stato originario dell'opera prima dei bombardamenti, costituisce forse l'unico esempio di questo genere. Nelle loro opere di ricostruzione più importanti entrambi non hanno dubbi nel rimuovere i brandelli dell'apparato decorativo interno – il primo nell'Alte Pinakothek, il secondo nella Glyptothek – ma è difficile incontrare altri casi come St. Bonifaz, in cui si spingono a proporre di cancellare intere parti dell'edificio in favore di un nuovo intervento, pur nel rispetto della memoria storica dei luoghi.

I tre progetti per St. Bonifaz si configurano dunque come un percorso progettuale singolare e per certi versi anomalo. Si potrebbe ipotizzare che, nel momento in cui due architetti si trovano a lavorare insieme su un'opera, prenda forma l'idea di dire qualcosa di differente rispetto a quanto “già fatto” da entrambi, partendo dal preesistente anziché dall'esistente⁶². Oppure si potrebbe pensare che Döllgast e Wiedemann propongano un progetto provocatorio per dimostrare, per assurdo, che ciò che era stato realizzato dal primo sulle rovine della basilica nel 1949, era già la soluzione migliore.

Al di là delle ipotesi che si possono fare sui motivi dell'evidente eterogeneità dei tre progetti per St. Bonifaz, quello che indubbiamente si può affermare è che Döllgast e Wiedemann si confrontano in modo diretto solo in questa circostanza, pur trovandosi spesso affiancati nella libera professione, nella docenza alla T.H.M. e nell'appartenenza alla *Bayerische Akademie der Schönen Künste*. L'incontro tra Maestro e allievo appare dunque come un'occasione mancata per realizzare un intervento memorabile all'interno del panorama della ricostruzione degli anni Sessanta nel centro storico di Monaco.

62 Tuttavia il secondo progetto non risulta solo differente, ma addirittura discorde dal grande impegno profuso per la salvaguardia della rovina dell'Alte Pinakothek, in cui Döllgast dimostra il vantaggio di una ricostruzione rispetto a un'opera nuova dal punto di vista economico, proprio quello che sarà contestato dalla committenza di St. Bonifaz.



Fig. 21: le rovine degli edifici dell' *Altstadt* di fronte alla Michaelskirche, Stadtarchiv, 1945.

CAPITOLO II- WIEDERAUFBAU PER MONACO

2.1_ LA RICOSTRUZIONE POSTBELLICA: ROTTURA/CONTINUITA'

Il rapporto tra “rottura” e “continuità” è un tema cardine dell'architettura del periodo postbellico europeo, una delle possibili chiavi di lettura capace di tenere insieme la complessa stratificazione delle vicende che caratterizzano questi anni difficili, e che si adatta bene a definire la tendenza generale nella ricostruzione a scala urbana del centro storico di Monaco. Questo binomio torna dunque ciclicamente nella presente trattazione, in particolare nell'analisi dei casi-studio all'interno del paragrafo 2.2, come vedremo più avanti.

La contrapposizione “rottura/continuità” può trovare una declinazione anche in riferimento al sistema normativo e istituzionale: nell'avvicinarsi dei protagonisti e dei provvedimenti in Germania tra le due guerre, emerge la difficoltà di fissare una vera e propria “*Stunde Null*” (Anno zero) che faccia da discriminare tra un “prima” e un “dopo”. Spesso infatti accade che le figure a servizio del regime continuino a lavorare anche nel dopoguerra e, analogamente, in molti casi le azioni postbelliche sui centri storici vengono pianificate in base a provvedimenti concepiti ancora in pieno conflitto.

La Baviera, a partire dal 1945, sviluppa una forma propria di *Wiederaufbau*, mostrando un equilibrio costante tra l'innovazione tecnologica e l'istanza conservativa: qui, più che in altri *Land* dell'Ovest della Germania, viene promossa e attuata la modernizzazione (industrie, infrastrutture, insediamenti residenziali), ma sempre con un atteggiamento mitigato dal rimando alla tradizione, guadagnandosi la definizione di una “modernizzazione conservativa”⁶³. I grandi complessi industriali che si insediano in questa regione e riavviano la propria produzione portano alla costruzione di nuovi edifici produttivi e

⁶³ “*Konservative Modernisierung*” per indicare l'atteggiamento della Baviera è la definizione che troviamo nel testo di Martin Greiffenhagen, *Das Dilemma des Konservatismus in Deutschland*, Frankfurt a.M., 1971, p. 306 definizione ripresa poi da Axel Schildt in *Konservatismus in Deutschland*, München, 1998, pp.211-252. Il prof. Winfried Nerdinger cita nuovamente l'espressione nell'introduzione a *Architektur der Wunderkinder. Aufbruch und Verdrängung in Bayern 1945-1960*, Ed. Anton Pustet, München, 2005, p. 9.

amministrativi, che diventano simbolo ed espressione di questa ambivalenza⁶⁴: un esempio significativo è proprio la *Allianz Generaldirektion* a Monaco, progettata da Josef Wiedemann.

Un altro elemento caratterizzante la Baviera nel dopoguerra che merita di essere qui portato all'attenzione è la permanenza dei segni storici che strutturavano la città: nelle *Altstadt* di Monaco, Norimberga, Augsburg e Würzburg è ancora possibile, contrariamente ad altre città tedesche, leggere e capire il tessuto storico anche dopo gli interventi postbellici.

Questi dati costituiscono uno spunto di riflessione significativo per il bilanciamento di questi fattori - rottura/continuità, innovazione/tradizione - nella *Wiederaufbau* dell'architettura bavarese. Due azioni, due forze uguali e contrarie, necessarie e complementari l'una all'altra per innescare i meccanismi della costruzione (ri-costruzione) della nuova identità dopo la fine del terribile conflitto mondiale.

Il binomio rottura/continuità si sostanzia quindi sotto diversi aspetti nella ricostruzione postbellica tedesca. Di seguito si ricostruirà un quadro della situazione, partendo dal sistema legislativo che regola la ricostruzione e restringendo progressivamente lo sguardo, negli ultimi anni del secondo conflitto mondiale, dalla Germania alla Baviera; mettendo poi a fuoco il caso della città di Monaco e delle azioni effettuate a salvaguardia del centro storico nel lustro successivo al maggio 1945; infine, riassumendo il quadro dei protagonisti della ricostruzione di Monaco, per evidenziare i differenti metodi e atteggiamenti degli architetti che vengono chiamati a progettare dalle/sulle macerie degli edifici della città.

⁶⁴ L'apertura al nuovo, certamente favorita dal fatto che la Baviera era zona di presidio americano, si rileva nell'insediamento dei grandi comparti industriali e negli investimenti per la ricerca sull'energia alternativa. A Monaco negli anni Cinquanta sorge il primo centro di ricerca dell'energia nucleare della Repubblica Federale, il *Garching-Forschungszentrum*, che viene accolta anche come un'occasione per l'architettura con la progettazione dell' "Atom-Ei" da parte degli architetti Gerard Weber e Wolfgang Ende

2.1.1 _Il quadro legislativo e l'azione degli uffici di tutela bavaresi⁶⁵

«Una tempesta si è abbattuta sulla Germania, (oggi) è impresentabile come non lo era più dal tempo delle Invasioni Barbariche e della Guerra dei Trent'anni⁶⁶»

Georg Lill⁶⁷

A partire dal febbraio del 1944, le città bavaresi diventano uno dei bersagli principali dei bombardamenti aerei alleati: tra queste è Monaco che, alla fine del conflitto, deve fare i conti con gli ingenti danni subiti tra vittime, macerie e distruzione. Le parole di Georg Lill, personaggio tra i protagonisti nella prima fase postbellica, riescono a esprimere efficacemente questa situazione, attraverso il paragone con analoghi eventi storici particolarmente significativi: la Germania è “impresentabile” come non lo era più dall'epoca delle Invasioni Barbariche e della Guerra dei Trent'anni. Dalle foto aeree dell'epoca possiamo comprendere quale fosse la situazione, attraverso un'analisi immediata resa possibile dal dato assunto dall'aerofotografia. Le parole di Lill si sostanziano efficacemente nelle numerose immagini che ritraggono la disastrosa condizione della Baviera e di Monaco alla fine della Seconda Guerra Mondiale: macerie, edifici squarciati nel “corpo vivo”, scorci di città tumefatte, irriconoscibili anche a causa della scomparsa dei simboli che le caratterizzavano.

L'espressione *Stunde Null* rappresenta un sentimento condiviso nel cuore delle persone che vogliono voltare pagina, lasciarsi alle spalle gli anni della folle ascesa di Hitler e del

⁶⁵ I temi del capitolo sono emersi durante l'intervista al prof. Wolfgang Wolters (Berlino, aprile 2012), che ringrazio per la grande disponibilità dimostrata.

⁶⁶ «*Ein Sturm ist über Deutschland dahingefegt, wie er unvorstellbar war seit den Tagen der Völkerwanderungen und des Dreißigjährigen Krieges*» trad. dell'Autrice.

⁶⁷ Georg Lill (1883 Würzburg-1951 München) storico dell'arte e *Generalkonservator* presso il BLfD dal 1929 al 1950. Figura di grande importanza e carisma nella ricostruzione di Monaco, incarnazione dell'espressione di “continuità” tra la fine del conflitto e la rinascita successiva.

terribile conflitto ad essa seguito, chiuso inesorabilmente con un saldo negativo sia per i vinti sia per i vincitori, i quali, al pari dei primi, si trovano a far fronte all'emergenza. Se si guarda alle istituzioni e alle figure protagoniste della ricostruzione, ci si accorge che un *fil rouge* unisce il prima e il dopo: la ricostruzione non si improvvisa certo nel maggio del 1945, ma il processo di pianificazione si fonda su decisioni prese in precedenza, che traghettano lentamente il paese dagli ultimi anni del conflitto fino alla sua rinascita.

Provvedimenti per la ricostruzione delle città bombardate durante il Nazismo

Il primo provvedimento di un certo rilievo in materia di ricostruzione viene emanato poco prima della fine della guerra, nell'ottobre del 1943, con il titolo *Disposizioni del Führer riguardo la preparazione della ricostruzione delle città bombardate*⁶⁸. È Albert Speer⁶⁹ a spingere il *Führer* all'emanazione di tale decreto, che così esordisce: «Il rimedio allo stato di danno nella quale si trovano le città a causa degli attacchi terroristici da parte dei nemici avverrà dopo la guerra in un contesto di riordino integrale. La ricostruzione dovrà però essere già preparata durante la guerra, per quanto possibile, tracciando i piani di costruzione delle città. Mi riservo il diritto di descrivere dettagliatamente la ricostruzione delle città per le quali la pianificazione va elaborata con urgenza»⁷⁰. Il decreto costruisce di fatto un ponte in termini operativi che caratterizza l'azione di *Wiederaufbau* in Germania prima e dopo il conflitto. Il 30 novembre dello stesso anno Speer pronuncia un discorso programmatico sui piani di ricostruzione, chiarendo le differenze

⁶⁸ Erlass des Führers über die Vorbereitung des Wiederaufbaues bombengeschädigter Städte si veda a tale proposito M., Trebbi G., *Storia dell'urbanistica: l'Europa del secondo dopoguerra*, Laterza, Milano, 1988, p.58.

⁶⁹ Albert Speer (1905-1981) è passato alla storia come l'architetto del regime di Hitler. Si laurea in architettura a Berlino, nel 1931 entra a far parte del partito nazionalsocialista e nel 1934 succede a Troost come architetto capo del partito.

⁷⁰ «Die Behebung von Schäden in den durch feidliche Terrorangriffe betroffen Städten wird nach dem Kriege in Rahmen einer umfassenden Neuordnung erfolgen. Der Wiederaufbau soll aber bereits während des Krieges, soweit möglich, durch Aufstellen städtebaulichen Pläne vorbereitet werden. Ich behalte mir vor, die Wiederaufbaustädte in einzelnen zu beyeichnen, für die Planung vordringlich zu bearbeiten ist».

tra *Wiederaufbau* e *Neugestaltung* (o *künftige Gestaltung*)⁷¹. Egli auspica soluzioni aderenti alla realtà, soprattutto in termini economici, ma raccomanda di non limitarsi a “riparare” le città, bensì di prevedere un loro rinnovamento sostanziale. Con queste disposizioni egli codifica anche le modalità di rappresentazione dei centri urbani e del rilevamento dei loro danni, secondo uno schema e una grafica unificati, che verranno applicate anche al centro storico di Monaco attraverso l'operato dell'architetto Karl Meitinger a partire dal 1944.

Se possiamo parlare di provvedimenti per la ricostruzione che segnano una continuità tra prima e dopo la guerra, non si può invece dire che durante il Nazismo si sviluppi una cultura autonoma legata alla *Denkmalpflege*⁷². Il tema delle disposizioni normative non conosce infatti elaborazioni specifiche a tale proposito, anzi l'argomento è del tutto marginale: il Terzo *Reich* sembra essere disinteressato alla cura del patrimonio storico, propendendo invece per l'invenzione (o la reinvenzione) di monumenti ed opere d'arte a fini propagandistici, per la celebrazione del regime attraverso l'architettura e per la progettazione della *Neugestaltung* (nuovo volto) delle città tedesche. La *Denkmalpflege* di fatto non viene chiamata in causa, forse perché considerata di nessuna utilità ai fini politici: Hitler sembra essere indifferente alla situazione dei monumenti tedeschi, che non compaiono mai come parte del suo grande programma di rinnovamento.

Se alla fine del conflitto viene messo in atto in Germania un processo di “denazificazione” che interviene pesantemente sui simboli del potere (architetture e opere d'arte in particolare), molti dei personaggi che quei simboli avevano contribuito a costruire nel dopoguerra continuano in gran parte a lavorare come architetti nonostante il loro legame con il partito nazista (o, forse, proprio grazie all'esperienza acquisita in quegli anni): una

⁷¹ Il termine tedesco *Neugestaltung* si affianca a *Wiederaufbau* per indicare come con la ricostruzione delle città si miri a stabilirne anche un nuovo volto: non solo si devono sgombrare le macerie e si deve mettere mano ai danni subiti, ma bisogna immaginare con lungimiranza la veste di una nuova Germania. All'interno del testo del decreto citato, al secondo punto si legge che il ministro Speer obbliga le “città da ricostruire” a definire al più presto la “*künftige Gestaltung*” (configurazione futura).

⁷² Riguardo alla cura dei monumenti durante il Nazismo si veda: Lübbecke, Entschandelung, *Über einen ästhetisch-städtebaulichen Begriff der “Denkmalpflege” im Nationalsozialismus* in “Die Denkmalpflege”, n.65, 2007, pp. 146-156; D.J., Krautzberger M. *Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege*, Verlag C.H. Bech, München, 2010, pp 19-21 e pp 25-26

discontinuità nei segni architettonici, dunque, ma non in coloro che erano chiamati a intervenire sul patrimonio edilizio.

Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege: Georg Lill

La Baviera si avvale nella ricostruzione di un'istituzione storica come il *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege* (BLfD)⁷³, che, al termine del conflitto, conta quasi quarant'anni di esperienza nella protezione e nella cura dei monumenti. Durante la guerra il BLfD si occupa dell'inventario dei monumenti e delle opere d'arte, gestendo la messa in sicurezza di quanto possibile e conservando la memoria dei beni mobili attraverso le schedature.

L'emergenza che il BLfD deve affrontare nel dopoguerra invece è di portata e dimensioni completamente nuove, nonostante l'esperienza ormai consolidata. «Non si tratta più di casi singoli, poiché intere città devono essere salvate nella totalità come opere d'arte»⁷⁴, scrive Georg Lill nell'ottobre del 1945, in un articolo significativo e pienamente rappresentativo del momento, nel quale traspaiono la forza dei principi dell'istituzione di cui è a capo, ma anche i problemi enormi che si dovranno affrontare per coniugare le esigenze economiche, culturali e storiche. Il *Generalkonservator* Lill descrive le circostanze in cui si dovrà operare e indica anche alcune linee di metodo, cosciente del fatto che nei piccoli centri la situazione sarà più semplice, mentre per le grandi città come Monaco, Norimberga, Augsburg e Würzburg i problemi saranno molto più complessi. Egli sottolinea l'importanza della pianificazione in tal senso: «Così il pianificatore deve prima di tutto manifestare esigenze e desideri, non facendo scelte arbitrarie con la mati-

⁷³ E' il re Ludwig I che nel 1835 pone i presupposti per lo sviluppo di questa istituzione, fondando la *Generalinspektion der plastischen Denkmale des Reiches* (Direzione generale dei monumenti plastici del regno). Successivamente re Maximilian II prosegue la direzione intrapresa da Ludwig; il 6 settembre 1908 la *Generalkonservatorium der Kunstdenkmale und Altertümer Bayerns*, che faceva riferimento al *Bayerische Nationalmuseum*, passa sotto la giurisdizione diretta del Ministero degli Interni. Georg Hager, storico dell'arte, è il primo *Generalkonservator* dal 1908 al 1929. Durante la sua direzione, nell'anno 1917, l'istituzione prende il nome di *Bayerische Landesamt für Denkmalpflege* (BLfD).

⁷⁴ «Es geht nicht mehr um Einzelnes, denn ganze Städte müssen als Gesamtkunstwerk gerettet werden» da Georg Lill in "Süddeutsche Zeitung", N. 1 del 5 ottobre 1945, trad. dell'Autrice.

ta su una planimetria della città, bensì traendole dal divenire storico, dalle condizioni economiche e culturali»⁷⁵.

Lill evoca costantemente lo sguardo al passato come guida insostituibile per tracciare la rinascita dei grandi centri urbani bavaresi e fissa l'idea che la *Wiederaufbau* non si sarebbe esaurita in tempi brevi, ma avrebbe originato un processo lungo e difficile: «Quello che hanno creato generazioni e secoli di tormentata attività culturale, non può essere sostituito in qualche anno dalle betoniere»; e poi prosegue «parecchi edifici, dobbiamo essere chiari a riguardo, potrebbero non risorgere mai più. Lasciamoli come monito, allo stato di rovina, come il castello di Heidelberg!»⁷⁶. Lill rifiuta una “falsificazione” dell'architettura storica e auspica che la ricostruzione avvenga con un riferimento forte al passato, esortando a fare il bene del patrimonio storico nello spirito della cura dei monumenti: «Ciò che potremmo fare ora per il nostro patrimonio culturale è metterlo al riparo da ulteriori distruzioni, attraverso coperture d'emergenza, sostegni laterali, puntelli, eventualmente anche demolendo le parti che minacciano un crollo»⁷⁷. Egli afferma senza dubbi che la messa in sicurezza del patrimonio storico è la prima delle operazioni da eseguire, mentre la pianificazione si adopera per riportare in luce il disegno delle *Altstadt* sotto i detriti che invadono la città.

Come già accennato nell'introduzione al paragrafo 2.1, la Baviera è un caso particolare nella ricostruzione postbellica e, rispetto al resto della Germania, vede una concentrazione significativa di monumenti oggetto di tutela. Qui la ricostruzione di copie di monumenti distrutti trova una giustificazione nella volontà politica di unire la modernità

⁷⁵ «So muß vor allem der Städteplaner seine Forderungen und Wünsche kundtun, nicht willkürlich mit dem Stift auf dem Stadtplan, sondern aus dem historischen Werden, den wirtschaftlichen und kulturellen Gegebenheiten und den aus der Bodengestaltung erwachsenen Verkehrsnotwendigkeiten heraus» (Ibidem).

⁷⁶ «Was Generationen und Jahrhunderte in mühseliger und hingebender Kulturarbeit geschaffen haben, kann nicht die Betonmaschine in wenigen Jahren ersetzen (...) Und manche Bauten, darüber müssen wir uns klar sein, werden nie mehr erstehen können. Lassen sie ruhig als Ruinen, wie das Schloß von Heidelberg, mahrend stehen!» (Ibidem).

⁷⁷ «Was wir jetzt an den großen Kulturbauten tun können, ist Sicherung vor weiteren Zerstörungen durch Abdecken, Notdachung, Verschalen, Stützen, eventuell auch durch Entfernung von durch Einsturz bedrohten Teilen» (Ibidem).

con il recupero della tradizione. Quest'indicazione ha generato però diverse declinazioni nelle applicazioni operative: in molti casi, la “tradizione” ha preso il sopravvento sulla forma e la “modernità” dell'intervento è stata demandata solo alle tecniche costruttive; in altri, si è cercato invece un equilibrio, con uno sguardo rivolto al passato nel cercare un segno più chiaro della modernità, usando la tradizione come base per andare oltre e dire qualcosa di nuovo. È di grande interesse evidenziare come le architetture rinate interamente come copie siano tornate e continuano ancora oggi ad essere un riferimento all'interno della città per i visitatori, i quali spesso ignorano la loro storia e le considerano degli originali. Wiedemann ha spesso stigmatizzato la ricostruzione di copie “perfette” proprio per questo motivo, perché inganna e nega il divenire storico: l'architetto che si occupa di una ricostruzione deve lasciare all'osservatore la libertà di capire che qualcosa è accaduto, attraverso suggerimenti – ad esempio un'iscrizione – o altre azioni che rendano l'edificio ricostruito in grado di comunicare la sua storia, come meglio vedremo più avanti.

La legge di tutela dei monumenti (Denkmalschutzgesetz)

La legge di tutela dei monumenti in Baviera (*Denkmalschutzgesetz*) fu emanata solo nel 1973, alla conclusione dell'arco temporale che comprende i lavori di ricostruzione di cui si occupa questa dissertazione (la ricostruzione della Glyptothek si conclude infatti nel 1972, in concomitanza con l'apertura dell'Olimpiade estiva passata alla storia per le drammatiche vicende extrasportive che si verificarono all'interno del villaggio olimpico). Fino a quel momento la tutela era stata delegata a decisioni prese caso per caso, senza una regolamentazione generale e univoca a cui riferirsi. Questo “vuoto legislativo” si verifica nonostante l'intenzione dello stato bavarese di munirsi di una legge organica sin all'inizio del XX secolo: il 4 luglio 1904 il Ministero della Cultura si era già espresso infatti riguardo l'importanza di una legge di tutela come mezzo per salvaguardare l'arte, ma la discussione viene sospesa durante la Prima Guerra Mondiale, sopravanzata da altre e più urgenti questioni.

Immediatamente prima dello scoppio della Seconda Guerra Mondiale e negli anni successivi, l'azione di tutela viene attuata più sul piano pratico che su quello teorico e legi-

slativo, attraverso le misure di protezione delle opere d'arte e dei monumenti su cui di volta in volta si interviene per riparare i danni bellici: blindature applicate ai monumenti possibili bersagli degli attacchi aerei, schedature e documentazioni fotografiche di architetture e opere d'arte.

Dopo il disastroso bilancio del dopoguerra tedesco, sulla spinta del Parlamento, nel 1948 si riapre il dibattito sulla necessità della definizione delle regole di tutela, per attuare un programma che potesse porre rimedio agli ingenti danni al costruito. Gli anni compresi tra il 1948 e il 1950 vedono i *Land* dotarsi di *Bauplanungsgesetze* (leggi per la pianificazione), che trattano solo eccezionalmente delle misure da prendere per il restauro/ripristino dei monumenti. In seguito, con il rinnovamento dell'industria e la conseguente ripresa della crescita economica, si inizia a respirare un'aria di cambiamento e si sviluppa una crescente sensibilità nella considerazione dell'importanza della tutela dei monumenti e del paesaggio, anche perché in quegli anni prende forma la minaccia della cementificazione del paesaggio conseguente allo sviluppo dell'attività edilizia.

Una nuova coscienza del valore del patrimonio monumentale a livello mondiale⁷⁸ prepara il terreno anche in Germania perché ogni *Land* si doti, tra il 1971 e il 1980, di una *Denkmalschutzgesetz*. Primo fra tutti è il Baden-Württemberg, che la ratifica il 25 maggio 1971, mentre la Baviera giunge alla stesura completa e all'emanazione della legge circa un anno più tardi, il 25 giugno 1973⁷⁹.

La legge bavarese consta di ventotto articoli, divisi in nove parti così strutturate:

I. Campo di applicazione (*Anwendungsbereich*)

⁷⁸ Un segno evidente di questa “nuova coscienza” degli anni Settanta è la messa a punto di due importanti Convenzioni UNESCO. La prima è conclusa a Parigi il 14 novembre 1970 dal titolo *Convenzione concernente le misure da adottare per interdire e impedire l'illecita importazione, esportazione e trasferimento di proprietà di beni culturali*. La seconda è la *Convenzione internazionale UNESCO del 23 novembre 1972 per la protezione del patrimonio mondiale culturale e naturale* (Convenzione UNESCO 72; RS 0.451.41): è lo strumento internazionale più importante deliberato dalla comunità dei popoli per la difesa del patrimonio culturale e paesaggistico. Ogni Paese firmatario è tenuto a rispettare ed adempiere a questa convenzione sulla base della propria legislazione interna per la cura del proprio patrimonio.

⁷⁹ L'ultima modifica effettuata alla legge è datata 27 luglio 2009 e si identifica con il codice GVBl.S. 328

- II. Beni monumentali (*Baudenkmäler*)
- III. Beni archeologici (*Bodendenkmäler*)
- IV. Beni mobili registrati (Eingetragene bewegliche Denkmäler)
- V. Disposizioni procedurali (*Verfahrensbestimmungen*)
- VI. Espropriazione (Enteignung)
- VII. Finanziamenti (Finanzierung)
- VIII. Reati (Ordnungswidrigkeiten)
- IX. Disposizioni generali e disposizioni finali (Allgemeine Bestimmungen und Schlußbestimmungen)

Il primo articolo (Art. 1) contiene la definizione di “monumento”: «I monumenti sono cose, o parti di esse, provenienti dal passato e create dagli uomini, la cui conservazione è dovuta al loro significato storico, artistico, scientifico o etnologico nell'interesse della Comunità»⁸⁰. Questa definizione porta in primo piano, da subito, l'interesse pubblico dell'oggetto di tutela, in quanto è una testimonianza «avente valore di civiltà»⁸¹: che ha, cioè, un'importanza fondante per l'identità e la cultura di un popolo. L'interesse collettivo è ciò che obbliga i proprietari a «manutenere, riparare, intervenire appropriatamente e difendere dai rischi»⁸² questi beni.

Di particolare interesse è la parte riguardante l'uso dei beni monumentali, tema di cui si tornerà a parlare più approfonditamente nel paragrafo 2.2 (*Josef Wiedemann: la conser-*

⁸⁰ Legge Bavarese per la tutela dei monumenti (*BayRS IV, S. 354*), Art. 1-Begriffstimmungen: «Denkmäler sind von Menschen geschaffene Sachen oder Teile davon aus vergangener Zeit, deren Erhaltung wegen ihrer geschichtlichen, künstlerischen, städtebaulichen, wissenschaftlichen oder volkskundlichen Bedeutung im Interesse der Allgemeinheit liegt».

⁸¹ Questa espressione è tratta dal Testo Unico italiano, precisamente dall'Art. 2 del D.Lgs. 22 gennaio 2004; la si usa qui perché si ritiene che spieghi in modo esaustivo quale caratteristica distingue un bene culturale: il valore di civiltà.

⁸² *BayRS IV, S. 354*, Art. 4.1: «...instandzuhalten, instandzusetzen, sachgemäß zu behandeln und vor Gefährdung zu schützen» .

vazione “viva” dell’esistente). Nella parte seconda all'Art.5 la legge così si esprime: «I beni monumentali (edifici storici) devono possibilmente essere utilizzati per il loro scopo originario. I beni monumentali che non sono più utilizzati per per il loro scopo originario (...) devono aspirare a tornare a quella destinazione d'uso o a una equivalente. Dove ciò non fosse possibile, deve essere scelta una destinazione d'uso che garantisca la conservazione materiale dell'opera il più a lungo possibile. Sono possibili differenti destinazioni d'uso, così deve essere scelta quello che danneggia in misura minore il monumento e le sue parti»⁸³. L'uso del bene è dunque considerato un atto imprescindibile dalla sua conservazione e deve essere garantito da una scelta compatibile con le sue potenzialità. Come spesso viene ribadito nel testo, si predilige il mantenimento della destinazione d'uso originaria: il che è più semplice nel caso degli edifici di culto, ma che si complica quando si tratta di altri casi.

Nelle quattro ricostruzioni operate da Wiedemann nel centro di Monaco che si è scelto di analizzare, questo tema viene trattato sotto forme diverse: due dei quattro edifici mantengono l'uso per il quale sono stati originariamente concepiti (la Glyptothek come museo di scultura classica e la Siegestor come monumento celebrativo); un edificio viene invece ripensato con un uso compatibile (l'Odeon, convertito in sede del Ministero degli Interni); infine l'Alte Akademie, la cui nuova funzione commerciale imposta dai nuovi proprietari, risulta molto diversa da quelle precedenti (Collegio dei Gesuiti prima, scuola d'arte poi).

⁸³ *BayRS IV, S. 354, Art. 5.1*: «Baudenkmäler sollen möglichst entsprechend ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung genutzt werden. Werden Baudenkmäler nicht mehr entsprechend ihrer ursprünglichen Zweckbestimmung genutzt, (...) eine der ursprünglichen gleiche oder gleichwertige Nutzung anstreben. Soweit dies nicht möglich ist, soll eine Nutzung gewählt werden, die eine möglichst weitgehende Erhaltung der Substanz auf die Dauer gewährleistet. Sind verschiedene Nutzungen möglich, so soll diejenige Nutzung gewählt werden, die das Baudenkmal und sein Zubehör am wenigsten beeinträchtigt».

MÜNCHEN

GEBÄUDESCHÄDEN IN %
DES GESAMTBESTANDES

DEMAGES TO BUILDINGS IN %
OF TOTAL NUMBER

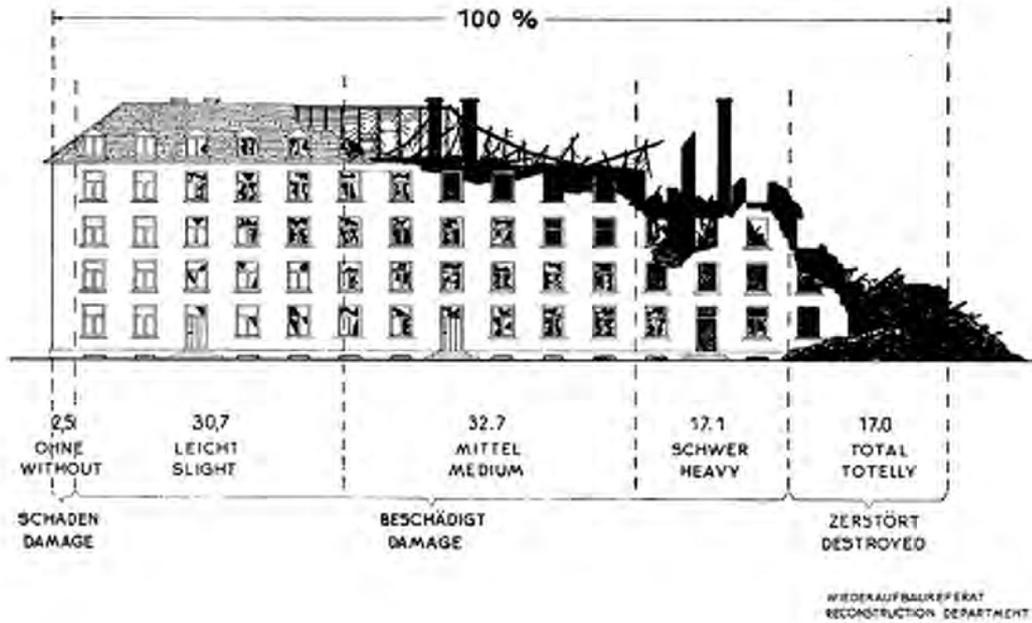


Fig. 22: (in alto) schema grafico elaborato dal *Wiederaufbaureferat* del *Landeshauptstadt* di Monaco che mostra come classificare un edificio rispetto alla percentuale di danno riportata.
Fig. 23: (in basso) il centro storico di Monaco con i binari per la rimozione delle macerie. Sullo sfondo si nota la *Frauenkirche*, *Stadtarchiv*, 1945.

2.1.2_Danni di guerra: Monaco *Stunde Null*

La distruzione postbellica genera nella gran parte della popolazione di Monaco il desiderio di veder ricostruiti subito gli edifici storici significativi “com'erano e dov'erano”; inoltre i piani già predisposti prima della conclusione del conflitto orientavano gli interventi verso una obbligata continuità storica. Coloro che si occupano della ricostruzione affrontano dunque un tema dalla forte carica politica, etica e morale, caratterizzato da sentimenti contrastanti: da un lato si vorrebbe comprendere le ragioni della distruzione; dall'altro, c'è un impulso naturale ad allontanarsi, quasi a voler rimuovere i “segni” del regime nazista (quel processo di “denazificazione” di cui si è già detto).

Nei primi mesi dopo il maggio del 1945, mentre si accende il dibattito sul piano teorico, sul piano operativo si inizia ad eseguire lo sgombero delle macerie dal centro storico, primo obiettivo “politico” della *Wiederaufbau*, promosso soprattutto in funzione delle incombenti necessità di tipo igienico-sanitario. A Monaco, in particolare, la già citata figura di Georg Lill, *Generalkonservator* del BLfD, accompagna la prima fase di rinascita della città a fianco dell'architetto Karl Meitinger⁸⁴, *Oberbaudirektor* (Direttore dell'ufficio per la ricostruzione di Monaco) dal 1944 al 1946. Mentre Lill fa parte di un'istituzione che nel corso della sua storia non ha evidenti legami con il potere politico, Meitinger fa parte di quei personaggi che arrivano a ricoprire un ruolo importante durante il Nazismo e continuano la carriera professionale anche dopo la fine del regime, mantenendo la carica precedente. Essi rappresentano i due volti della continuità operativa tra ante e dopo guerra e si occupano in prima persona di dare un ordine alle azioni di catalogazione e sgombero delle macerie, ognuno secondo le proprie competenze. Per Meitinger, il cui incarico viene rinnovato dalle forze alleate, la *Wiederaufbau* è l'occasione per mettere in atto il piano delle infrastrutture da lui stesso studiato durante l'ultimo an-

⁸⁴ Karl Meitinger (1882-1970) architetto urbanista, predecessore di Hermann Leitenstorfer allo *Stadtbauamt* di Monaco (nota 6), è un esempio di continuità tra l'epoca Nazionalsocialista e quella della ricostruzione. Gli americani infatti rinnovano il suo impiego all'interno del consiglio della città fino al 1946.

no di conflitto, incentrato sulla realizzazione di un *Ring* intorno al centro storico: progetto che giungerà a compimento negli anni Settanta, dopo la sua morte.

*Pianificazione della ricostruzione a Monaco: Denkmalpflege e Stadtbildpflege*⁸⁵

La pianificazione della ricostruzione a Monaco occupa il quinquennio successivo alla fine della guerra e si possono distinguere in quest'azione tre fasi: una prima in cui si definiscono i modi e le idee con cui si effettuerà la ricostruzione; una seconda, in cui si mettono in sicurezza gli edifici storici danneggiati nel centro della città; una terza, che prevede da parte dell'amministrazione una scelta precisa per la demolizione o per la conservazione dei resti (*Abbruch oder Erhalt*) monumento per monumento.

Nella prima fase di pianificazione si definiscono le basi su cui fondare la ricostruzione del centro storico, nella volontà di salvarne “la forma e l'immagine” del centro storico⁸⁶. Il documento più significativo per capire la situazione alla fine del conflitto è il cosiddetto “Piano Meitinger”, elaborato in base alle indicazioni grafiche standardizzate disposte nel provvedimento del *Führer* del 1943, di cui si è già accennato. L'approntamento di infrastrutture per asportare i cumuli di macerie dal centro ha inizio già nel dicembre 1944: i binari ferroviari corrono fino ai punti di raccolta prestabiliti, tra i quali il grande spazio intorno alla Alte Pinakothek.

La seconda fase vede la messa in sicurezza delle rovine degli edifici del centro storico. Verso la fine dell'estate del 1945 si agisce per consolidare lo stato delle rovine sulla base di un livello di urgenza, al fine di evitare un peggioramento delle condizioni e poter procedere l'inverno successivo con gli interventi, che dovevano essere supportati dalle forze militari americane presenti sul territorio. Karl Meitinger il 30 agosto dello stesso

⁸⁵ “Cura dei monumenti” e “cura dell'immagine della città”.

⁸⁶ «Wir müssen unter allen Umständen trachten, die Erscheinungsform und das Bild der Altstadt zu retten» in Enss C.M., *Fassaden sichern für den Wiederaufbau. Selektion bei der Trümmerräumung für die neue Münchner Altstadt*, in Franz B., Meier H. (a c. di), *Stadtplanung nach 1945. Zerstörung und Wiederaufbau. Denkmalpflegerische Probleme aus heutiger Sicht*, Würzburg, 2011, p.98.

anno indice una riunione⁸⁷, durante la quale si stabilisce di cercare di conservare, dove possibile, gli edifici originali, come testimonianze per le generazioni future del passato di Monaco. Gli edifici da conservare sono scelti in base al loro valore rappresentativo in sé e all'interno del contesto urbano, per orientare una ricostruzione della città che esprima il “senso di Monaco” (“*im Münchener-Sinn*”). Monaco non deve sorgere come una città “aliena” da una *tabula rasa*, ma deve ricomporsi sui propri caratteri fondanti, aggrapparsi alle preesistenze significative, tendere fili tra le facciate per tramandare ai posteri un'immagine coerente con il passato.

Le indicazioni della commissione presieduta dal Karl Meitinger sono coerenti con la volontà manifestata da parte del *Bayerische Landesamt für Denkmalpflege* di salvaguardare le facciate e trova una giustificazione nel fatto che in molti casi l'esterno dei palazzi si era conservato a discapito dell'interno, che spesso era completamente scomparso. Georg Lill dichiara che le valutazioni del BLfD non avvengono solo sulla base del significato storico o artistico dell'edificio: può accadere che un edificio considerato artisticamente “minore” sia comunque un tipo importante da conservare all'interno della città⁸⁸. Un esempio è la Seidlhaus sulla Theatinerstrasse: una facciata austera, semplicemente intonacata, che si eleva per quattro piani, con una teoria di aperture regolare messa in risalto da cornici e marcapiani lisci, rappresentativa del tipo residenziale dei cittadini del ceto medio.

Nel dicembre del 1945 Lill indirizza una lettera al Ministero degli Interni, nella quale lamenta la mancanza dell'aiuto promesso da parte degli americani nelle operazioni di ricostruzione. La questione si risolve all'inizio del 1946, quando con l'approvazione a procedere per la messa in sicurezza, si entra nell'ultima fase .

⁸⁷ Alla riunione furono convocati tre membri del Stadtplanungsamtes, Lill per il BlfD, Josef Schmuderer, Prof. Blatner, Rudolf Esterer per il Ministero della Cultura e un rappresentante del Ministero degli Interni. Il protocollo della riunione documenta quanto riportato nel testo

⁸⁸ «Wir halten ferner für notwendig, dass eine künstlerisch weniger hochwertige Fassade wie die am Seidlhaus erhalten wird. Gewiss handelt es sich nur um eine einfache Putzfassade in Felderteilung aus dem Ende des 18. Jahrhunderts; aber gerade in dieser Art verkörpert sich der Bautypus des echten Münchener Bürgerhauses»)in Enss C.M., *Fassaden sichern für den Wiederaufbau. Selektion bei der Trümmerräumung für die neue Münchner Altstadt*, cit., p.99).

Nella terza fase decisionale e operativa, avviene di fatto l'abbattimento o la conservazione degli edifici scelti. Alcuni protocolli dei lavori della commissione sono andati persi, per cui non si conoscono i criteri che hanno mosso le disposizioni finali; ma in base all'esame dei documenti noti, possiamo evincere come sia proprio in questo momento che si pongono le premesse per la ricostruzione dell'Alte Akademie da parte di Josef Wiedemann. Riguardo alla demolizione dei resti dell'antico Collegio dei Gesuiti si legge infatti in un protocollo del *Bayerische Landesamt für Denkmalpflege*: «In un muro del cortile dell'Alte Akademie (ala dell'edificio su Maxburgstr.) la Commissione si è trovata davanti ad un fatto compiuto: il muro è stato caricato con esplosivo. La conservazione sarebbe stata auspicabile, perché nel primo piano si trovava un bellissimo esempio di finestra rinascimentale con stucco»⁸⁹. Il BLfD non aveva dà la propria autorizzazione per l'abbattimento del muro, che per un errore viene però comunque demolito: da questo ostacolo si apre però un'occasione progettuale per Josef Wiedemann: un caso del tutto particolare di conservazione “viva” dell'esistente, come si chiarirà più avanti.

Le operazioni della commissione si concludono alla fine del 1949. Al termine di questa fase preparatoria, che dura circa un quinquennio, vengono gettate le basi e le strategie per occuparsi della vera e propria *Wiederaufbau*. Le antiche facciate, spesso completamente svuotate all'interno, rimangono come gioielli del passato da incastonare all'interno del centro storico, innesti dai quali ripartire per dare un senso e una continuità all'immagine della città.

⁸⁹ «Bei einer Innenhofmauer der Alten Akademie wurde die Begehungskommission vor eine vollendete Tatsache gestellt: Die Mauer war schon mit Sprengsätzen geladen. Die Erhaltung wäre wünschenswert gewesen, weil im 1. Stock sich ein sehr hübscher Renaissance Erker befand mit Stuckverzierung» (Ibidem), p.99.

2.1.3_I protagonisti della ricostruzione

Gli edifici conservati attraverso le operazioni di pianificazione della *Wiederaufbau* di Monaco sono state il punto di partenza per l'integrazione delle preesistenze con gli interventi moderni all'interno del centro storico, capisaldi su cui gettare le basi della nuova architettura. Molti architetti, alcuni dei quali impegnati all'interno della Facoltà di Architettura monacense, vengono chiamati a progettare sulle numerose opere in rovina o bisognose di un intervento. Tra i molti casi sono stati qui individuati alcuni degli interventi eseguiti nel centro storico, prossimi alle ricostruzioni di Wiedemann, come casi esemplari per poter effettuare un confronto critico tra interventi eseguiti nel medesimo contesto.

Di seguito si raccolgono alcune ricostruzioni scelte, affinché emergano i differenti metodi e atteggiamenti nel progetto di intervento dalle/sulle/accanto alle rovine degli edifici rappresentativi della città. Un elemento condiviso dalla maggior parte dei casi è la conservazione delle facciate, operata secondo la *Stadtbildpflege* – la cura dell'immagine della città – di cui si è parlato nel paragrafo precedente. Le difformità metodologiche maggiori si possono osservare invece negli interni, dove, dietro la riservatezza garantita dalla cortina esterna, ciascun architetto si sente libero di esprimere il proprio atteggiamento davanti alla preesistenza, restituendo un catalogo di possibilità che si discostano per “gradi di libertà” dal vincolo dato dal “frammento”. Vincolo che certamente si configura come una riflessione etica e personale, frutto della coscienza storica di ognuno dei protagonisti della ricostruzione: che operano tutti, lo ricordiamo, in assenza di un'univoca legge di tutela.

St. Peter (1952-1953), arch. Rudolf Esterer e arch. Erwin Schleich

St. Peter è una delle chiese più antiche di Monaco, risalente al XXII secolo, poi modificata da alcune trasformazioni fino al XVIII secolo, quando viene aggiornata in stile tardo-barocco. Dopo i bombardamenti della Seconda Guerra Mondiale, l'alta guglia che contraddistingueva la torre seicentesca – chiamata affettuosamente dai cittadini “vecchio Peter” – era stata pesantemente danneggiata, così come l'interno e la volta sopra-

stante la navata centrale, totalmente crollata. La torre era un punto di riferimento importante e su questa base si decide per una sua graduale ricostruzione. Il resto della chiesa è oggetto di un dibattito che si prolunga per alcuni anni: viene respinta sia la proposta a sostegno della conservazione delle rovine e della costruzione della navata secondo forme contemporanee, sia quella di erigere un nuovo museo tra la torre e il coro – una delle parti salvate dalle fiamme.

A partire dal 1950 i muri superstiti vengono nuovamente innalzati e assicurati mediante ancoraggi con un telaio di cemento armato, sul quale si costruisce il tetto eliminando i resti delle capriate medievali. Le differenze d'altezza tra le varie fasi costruttive vengono regolarizzate, si aumenta la sezione dei pilastri della navata centrale e di conseguenza si modificano le volte sulle navate laterali. La volta sopra il coro viene eseguita secondo le forme antiche, utilizzando una struttura più leggera in legno. L'altare viene realizzato sui pochi resti ancora disponibili, nelle forme di quello precedente, ma senza curarsi troppo dell'esattezza delle misure.

Rudolf Esterer, già presidente della Schlösser Verwaltung, nel luglio del 1952 assume la guida del progetto e chiama Erwin Schleich⁹⁰ come responsabile della ricostruzione di St. Peter. I suoi interventi sull'esistente a Monaco non tendono all'esecuzione di copie di uno stato perduto, ma piuttosto alla ricerca del «recupero di un'evidente e coerente espressività d'insieme»⁹¹. Dalla collaborazione tra i due scaturisce la decisione di chiudere la prima fase di interventi ripristinando le forme barocche della volta della navata centrale, così come si configurava nel 1653 (fig. 24b). Non un rifacimento “com'era, dov'era”, dunque, ma una ricostruzione probabilmente da considerare una reinterpretazione degli anni Cinquanta dell'edificio distrutto.

⁹⁰ Erwin Schleich (1925-1992) architetto bavarese, si forma alla T.H.M. dal 1947 al 1951. Prosegue la formazione presso la Schlösser Verwaltung fino al 1953. Assistente a H. Leitenstorfer alla T.H.M. fino al 1956, anno in cui prende lui stesso la cattedra.

⁹¹ A proposito di Erwin Schleich «Seine Art der Rekonstruktion, weniger auf eine exacte Kpoeie des Verlorenen als auf die Wiedergewinnung eines augenscheinlich stimmigen Gesamteindrucks abzielte» in *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, op. cit., p.256.

Residenz (primo stralcio, 1953-1963), arch. Otto Meitinger

La residenza reale dei Wittelbacher è una composizione di edifici con diverse funzioni (abitativa, sacra e di rappresentanza) organizzati tra loro con sette corti interne a collegarli. Il progetto di ricostruzione postbellico è molto articolato e vede varie fasi e varie “mani”, ma quella che su cui qui ci si sofferma è quella in capo all’architetto Otto Meitinger, figlio di Karl – l’urbanista dell’omonimo piano per Monaco del 1944 – che dirige l’intervento tra il 1953 e il 1963.

Già nel 1944 Rudolf Esterer aveva sviluppato un piano di ricostruzione della Residenz, nel quale tracciava alcune linee guida per l’intervento e indicava per il grande palazzo reale una nuova destinazione d’uso come museo. La sua ricostruzione complessiva è frutto di gradi diversi di conservazione, nonché di principi diversi di *Denkmalpflege*: le facciate sulla Max-Joseph Platz, sulla Residenzstraße, sull’Odeonsplatz, sulla Marstallplatz, quella verso l’Hofgarten e quelle interne verso le corti sono state ricostruite come una copia delle originali. Mentre gli interni sono stati oggetto di una differenziazione: in alcuni casi sono stati riproposti nelle forme antiche, in altri sono stati ripensati in funzione del nuovo uso degli ambienti. Appartiene al primo gruppo il complesso delle sale dell’*Antiquarium*, ricostruite nel modo più fedele possibile, mentre al secondo la sala del ballo, demolita fino alla *Kellerhalle*, al cui posto viene realizzato il foyer. Altre parti, come la chiesa *Alleheilige*, sono lasciate allo stato di rovina per almeno due decenni. Il palco dell’antico teatro della Residenz è stato reintegrato con la parte scampata alle fiamme; tuttavia non è rimasto nel punto in cui si trovava originariamente, ma è stato spostato vicino alla *Brunnenhof* (fig. 25a-b). Nella sala dell’Impero e del Papato si sperimenta invece un altro atteggiamento: vengono stanziati ingenti risorse finanziarie per fondare un vero laboratorio di restauro, dove vengono messe in atto tecniche artigianali per restituire l’antico allestimento della sala, raggiungendo un’alta qualità tecnica e artistica.

Gli interventi sulla Residenz, che proseguono per stralci fino ai primi anni del XXI secolo, si presentano con un quadro eterogeneo sia dal punto di vista metodologico, sia nel cantiere dove vengono messi in campo principi e tecniche diversificati.

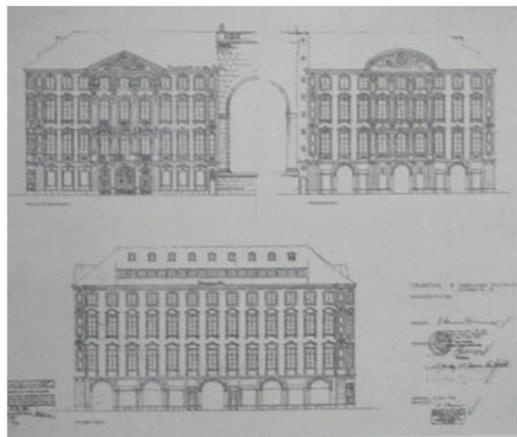
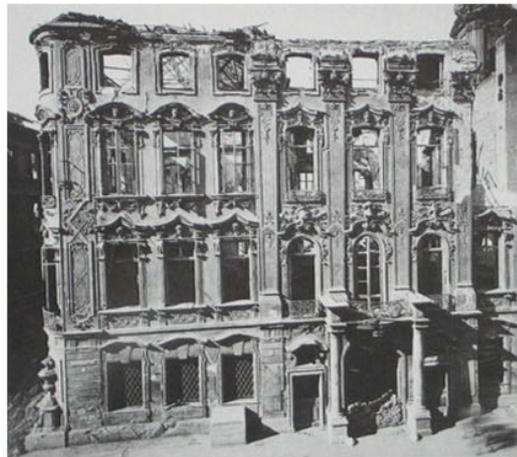
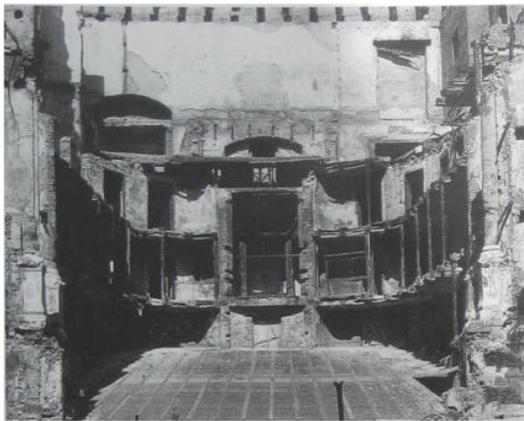


Fig. 24a-b: (in alto) a sinistra St. Peter nel 1945 e la ricostruzione del 1955.

Fig. 25a-b: (a sinistra) il teatro della Residenza, in alto in rovina e in basso il suo stato nel 1958.

Fig. 26a-b: (a destra) il Preysing Palais in rovina e la tavola progettuale di Schleich (1958-1960).

Preysing Palais (1958-1960), arch. Erwin Schleich

Costruito tra il 1723 e il 1728 dall'architetto Josef Effner (1687-1745), il palazzo Preysing, primo esempio di Rococò a Monaco, si colloca lungo la stessa via della Residenz, nei pressi dell'Odeonsplatz, su cui affaccia l'omonimo palazzo ricostruito da Josef Wiedemann. Questa zona del centro storico ha riportato danni particolarmente rilevanti: durante i bombardamenti, l'interno del Preysing-Palais è stato divorato dalle fiamme, lasciando solo i brandelli delle facciate. Alla fine del conflitto, avviate le operazioni della Commissione presieduta da Meitinger e Lill, la facciata lungo la Theatinerstraße viene demolita, mentre quelle sulla Residenzstraße e la Viscardigasse sono rimosse solo in parte, mettendo in sicurezza le rovine nel 1946 (fig. 26a).

Nel 1958 l'edificio in rovina viene venduto dallo stato bavarese a un privato, con l'obbligo di ripristinare la facciata verso la Residenz, così come si configurava prima dei bombardamenti. Erwin Schleich viene incaricato dalla committenza di realizzare un edificio per uffici: come prescritto, egli propone una ricostruzione completa per la facciata sulla Residenzstraße, che non subisce alcuna alterazione, mentre sulle altre due decide di aprire degli archi per le vetrine delle attività commerciali al piano terra. La disposizione interna del piano viene interpretata in modo molto libero, discostandosi completamente dalla disposizione dell'edificio precedente. Rispetto allo stato originario, nel progetto di Schleich variano anche le altezze degli interpiani e la larghezza delle finestre, nella logica di ricavare la massima superficie per gli investitori e quindi di adattare maggiormente l'edificio ricostruito alla nuova funzione (e non viceversa). Un caso di completa ricostruzione e rivoluzione dell'edificio, che però mantiene all'esterno la sua "pelle" originale.

Antikensammlungen (1962-1966), arch. Johannes Ludwig

L'edificio che ospita la raccolta di arte antica (Antikensammlungen) si presta chiudendo i casi di confronto con le architetture ricostruite analizzate nella presente trattazione; si trova sulla Königsplatz, prospiciente alla Glyptothek ricostruita da Josef Wiedemann (caso studio approfondito nel paragrafo 2.3.4), parte del programma messo in atto da Ludwig I, che concentrava la collezione di arte antica in questa piazza-museo concepita



Fig. 27: (in alto) il prospetto principale dell'Antikensammlungen sulla Königsplatz.
Fig. 28: l'allestimento interno dell'esposizione dell'Antikensammlungen: gli ambienti vivono in autonomia rispetto al "contenitore" antico.

da Leo von Klenze. L'Antikensammlungen si trova quindi in relazione visiva diretta con la Glyptothek e confina a sud con il chiostro della chiesa di St. Bonifaz. Come la basilica, anche questo edificio è stato progettato da Georg Friedrich Ziebland tra il 1838 e il 1848, con un fronte classico templare e un portico corinzio, concluso da un timpano scolpito dall'artista Ludwig von Schwanthaler (1802-1848) e affiancato da lesene che scandiscono il ritmo della facciata.

I bombardamenti avevano arrecato pesanti danni alla galleria, che è rimasta tale fino agli anni Sessanta, quando l'incarico di ricostruirla viene affidato a Johannes Ludwig, che decide di mantenere l'esterno pressoché inalterato, lavorando invece all'interno con assoluta libertà, slegandosi dall'originaria spazialità. I lucernari illuminano gli ambienti, la pavimentazione è in lastre di pietra scura, mentre le strutture verticali sono rivestite da pannelli bianchi modulari: solo il perimetro determinato dalla preesistenza lega l'interno dell'esposizione con pelle esterna e null'altro (fig. 28). Ludwig attua un'estrema semplificazione delle superfici e delle strutture storiche, scegliendo di conferire all'allestimento un aspetto completamente nuovo rispetto al suo "contenitore antico".

Risposte eterogenee al medesimo contesto

I casi presentati, iscritti nel medesimo contesto (l'*Altstadt* di Monaco e la Königsplatz), mostrano una casistica di atteggiamenti diversi rispetto al confronto con la preesistenza storica. La Residenz, forse anche per le ingenti dimensioni del caso, sembra un cantiere sperimentale, l'intervento non viene condotto con un pensiero di conservazione unitario: in parte si rivoluziona l'edificio, in parte si riproduce l'immagine originale con tecniche moderne (le facciate) e in parte ci si accanisce nel ricreare una sala con le tecniche artigianali storiche, anelando alla "copia perfetta". St. Peter mostra invece un atteggiamento che risponde alla logica della ricostruzione spontanea "com'era e dov'era" per la torre, mentre per la navata si reinterpreta uno stato storico seicentesco, che viene preferito in luogo dell'ultima conformazione dell'edificio prima dei bombardamenti, sbilanciando nettamente l'intervento verso il passato. Il Preysing Palais e l'Antikensammlungen vengono invece ripensati nella logica di restituire il contenitore storico mediante le facciate, mostrando un atteggiamento di completa libertà all'interno

(contenuto). La differenza è che nel primo caso le facciate vengono rimaneggiate per rispondere alla logiche della nuova funzione, mentre nel secondo rimangono invariate: nell'Antikensammlungen, dove non si ha alcuna apertura lungo la muratura perimetrale che metta in comunicazione l'esterno e l'interno, il tema contenitore/contenuto diventa assoluto. Non si trova in questi casi un'interazione "viva" tra antico e nuovo: i due stati convivono in modo placido e indifferente, il preesistere del primo non innesca effetti virtuosi sul secondo.

Come si vedrà inseguito invece, nei quattro casi studio di Josef Wiedemann prevale la volontà di far interagire l'antico e il nuovo, di rendere l'uno sostegno necessario per l'altro per farli diventare un *unicum*; un pensiero "unitario" che è presente anche nei casi dove sono più evidenti i segni che caratterizzano l'autonomia dei due stati. L'architetto lascia che chi osserva l'edificio possa cogliere i segni degli eventi che si sono succeduti e stratificati su quella materia, restituendo alla città un'architettura del presente, in equilibrio tra il passato e il futuro.

2.2_ JOSEF WIEDEMANN: LA CONSERVAZIONE “VIVA” DELL’ESISTENTE

2.2.1_ *Wiederaufbau*: geni e significato

Il termine *Wiederaufbau*, spesso usato da Wiedemann e molto presente nel contesto del dibattito sulla ricostruzione postbellica tedesca, è di difficile traduzione. Proprio per questo motivo si è voluto esplicitare il ragionamento che ha condotto alla scelta della traduzione del termine nella presente trattazione, con la consapevolezza che la questione può assumere sfumature diverse a seconda dei casi e dei contesti.

Potremmo tentare un parallelismo tra il termine *Wiederaufbau* e il termine “restauro”⁹², coscienti che sotto quest’ultima categoria rientra una casistica di progetti profondamente diversi sia per fondamenti teorici, sia per soluzioni pratiche. Il paragone sarebbe quindi calzante per quanto riguarda la complessità di significati della parola, ma si dimostra inappropriato per quanto riguarda la corrispondenza di questi significati nel confronto tra il termine tedesco e quello italiano, poiché *Wiederaufbau* è prevalentemente legato al dibattito sulla ricostruzione tedesca avviato alla fine della Seconda Guerra Mondiale.

Il termine *Wiederaufbau* è come una sorta di grande cappello, sotto il quale si raccoglie l’attività edilizia tedesca a partire dal 1945, ma con un significato che di volta in volta può indicare una nuova costruzione o il restauro/ricostruzione/costruzione in luogo di un edificio antico. Lo sforzo, nella presente ricerca, è stato quello di individuare la traduzione migliore per quanto riguarda la *Wiederaufbau* secondo Wiedemann, a partire dall’analisi dei casi studio, dagli scritti a riguardo e dalle riflessioni personali. Non è raro incontrare nella tradizione tedesca anche i termini *Aufbau* o *Neubau*: con queste

⁹² «Restauro: Operazione tecnica intesa a reintegrare i particolari compromessi o deteriorati di un’opera d’arte o di oggetti considerati artistici o di pregio, o ad assicurarne la conservazione: *il r. di un affresco, di un palazzo, di un tavolo, di un manoscritto*». Voce „Restauro“ in Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, Ed. Le Monnier, Firenze, 1995, p.1627.

espressioni si rifiuta nel dopoguerra l'utilizzo di *Wiederaufbau*, prendendo una distanza netta dai tragici avvenimenti appena trascorsi e sottolineando come la ricostruzione sia un'occasione verso il nuovo e la modernizzazione.

Nella traduzione italiana del testo di Michael Petzet⁹³ dal titolo *Kopie, Rekonstruktion und Wiederaufbau*⁹⁴, il termine viene reso con la parola italiana “ripristino”⁹⁵. La traduzione, certamente sensata nel testo di Petzet, non trova però un riscontro in riferimento all’opera di Wiedemann, dove non si agisce asportando “aggiunte o sovrastrutture”. L’architetto bavarese usa il termine *Rekonstruktion* quando intende la proposizione di una copia il più fedele possibile all’originale, mentre indica con *Wiederaufbau* un intervento dove l’apporto personale dell’architetto sull’edificio esistente è significativo, non tanto nel senso di lasciare una traccia evidente del suo passaggio, ma in quello che risulta necessario per reinserirlo nella vita attuale e ri-conferirgli unitarietà.

Nel libro di diritto *Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege*⁹⁶ di Dieter Martin e Michael Krautzberger⁹⁷ *Rekonstruktion* è definita similmente come l’azione intrapresa «quando si vuole riportare un oggetto quasi o totalmente distrutto nel suo stato origina-

⁹³ Michael Petzet (Monaco, 1933) è uno storico dell’arte impegnato sul fronte della conservazione dei monumenti. E’ stato collaboratore per molti anni della *Bayerischen Verwaltung der Staatlichen Schlösser, Gärten und Seen* (Amministrazione bavarese dei castelli, giardini e laghi statali) e del *Bayerische Landesamtes für Denkmalpflege* a Monaco (Ufficio bavarese per la cura dei monumenti). Dal 1999 al 2008 è stato presidente dell’ICOMOS.

⁹⁴ La traduzione italiana dal titolo *Copia, ricostruzione e ripristino*(1988) è contenuta Donatella Fiorani, *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Bonsignori, Roma, 2006, pp. 123-128

⁹⁵ «Ripristino: 1 Nella tecnica del restauro, ricostituzione nell’aspetto o nella forma primitiva mediante asportazione di aggiunte o sovrastrutture». (Voce “Ripristino” in Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, cit., p.1677).

⁹⁶ Dieter J. Martin, Michael Krautzberger, *Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege*, Editore C.H. Beck, München, 2010

⁹⁷ Dieter J. Martin (1945, Monaco) è direttore accademico di “*Management und Recht der Denkmalpflege*” (“*Management e diritto della cura dei monumenti*”) presso l’Univesità di Bamberg. Michael Krautzberger (1943, Reichenberg) è direttore presso il Ministero per “*Verkehr, Bau- und Wohnungswesen*” (Infrastrutture, costruzione e abitazioni residenziali). Dal 1998 è Professore Onorario presso la facoltà di Giurisprudenza di Humboldt a Berlino.

rio»⁹⁸. Nel testo non si parla mai di *Wiederaufbau*, bensì di *Wiederherstellung*⁹⁹, termine che, dal punto di vista legislativo, ha accezione negativa: è infatti «l'espressione per *Rekonstruktion* utilizzata dalla legge per la conservazione dei monumenti in relazione a sanzioni contro modifiche e distruzioni sui monumenti non autorizzate».

Anche nel glossario a supporto del catalogo della mostra *Geschichte der Rekonstruktion. Rekonstruktion der Geschichte*¹⁰⁰ il termine *Rekonstruktion* per un edificio indica: «generalmente (...) l'esatta riproposizione di uno stato perduto»¹⁰¹, per cui sostanzialmente si tratta della costruzione di copie; mentre per *Wiederaufbau*¹⁰² viene messa in evidenza la sua natura ambivalente: con questo termine si indica la costruzione di un edificio in luogo di uno antico, ma lo stesso concetto si utilizza tanto per indicare la ricostruzione di un edificio perduto nella forma originaria, tanto quanto viene impiegato nel senso di *Neubau* (nuovo edificio). Questo termine viene impiegato nel secondo dopoguerra proprio perché, grazie alla sua ambivalenza, interpreta al meglio la situazione: la “nuova” costruzione delle città che fa però costante riferimento alla sua forma “storica”.

L'uso del termine “ricostruzione”¹⁰³ nella presente ricerca è da intendersi quindi come traduzione di *Wiederaufbau* e non di *Rekonstruktion*, nel significato che Wiedemann gli

⁹⁸ «Von einer Rekonstruktion wird gesprochen, wenn ein Gegenstand entweder ganz oder weitgehend zerstört ist und in seinem ursprünglichen Zustand wieder hergestellt werden soll» (trad. dell'Autrice) in Dieter J. Martin, Michael Krautzberger, *Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege*, cit., p. 946.

⁹⁹ «Von den Denkmalschutzgesetzen in Zusammenhang mit den Sanktionen gegen ungenehmigte Veränderungen und Zerstörungen von Denkmälern verwendeter Ausdruck für Rekonstruktion» (Ivi), trad. dell'Autrice.

¹⁰⁰ La mostra *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte* si è tenuta a Monaco di Baviera presso la Pinakothek der Moderne dal 22.07.2010 al 31.10.2010, a cura del prof. Winfried Nerdinger.

¹⁰¹ «Rekonstruktion: bezeichnet im allgemeine Sprachgebrauch die möglichst genaue Wiederherstellung eines verlorenen Zustands»: Nerdinger W. (a c. di), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, Ed. Prestel, München, 2010, p.478.

¹⁰² «Wiederaufbau: Wiederrichtung eines Gebäudes am Platz eines zerstörten oder abgerissenen Vorgängerbaus. Der Begriff wird sowohl für die Wiederherstellung des verlorenen Baus in ursprünglicher Gestalt als auch für einen Neubau verwendet» p.478 (ibidem).

¹⁰³ «Ricostruzione: 1 Nuova costruzione di una struttura o ripristino della sua integrità: *la r. di un palazzo distrutto*» Voce „Ricostruzione“ in Giacomo Devoto, Gian Carlo Oli, *Il dizionario della lingua italiana*, cit., p.1647.

conferisce: l'obiettivo è quello di ripristinare l'"integrità" dell'edificio antico, non la "ricostituzione nell'aspetto o nella forma primitiva".

"Ricostruzione" viene dal verbo ricostruire, la cui etimologia deriva dal latino *reconstruere*, composto da "re-" (di nuovo) e "construere" (costruire), a sua volta composto da "con-" (insieme) e "struere" (ammassare, costruire). Il "mettere insieme" in un oggetto l'antico – inteso come rovina o frammento dal passato – e il nuovo – inteso come la parte necessaria ad integrarlo – è proprio l'operazione che, concettualmente, Wiedemann mette in campo intervenendo di volta in volta sugli edifici bombardati nel dopoguerra a Monaco.

2.2.2_ Wiedemann e la *Wiederaufbau*: teoria e metodo

«Conservare il passato come qualcosa di vivo, non musealizzarlo»¹⁰⁴

Rudolf Ehrmann

Il lavoro di Josef Wiedemann è innovativo soprattutto per la capacità di sintesi tra l'interesse per la conservazione dell'antico e l'apertura al nuovo: egli traccia una originale possibilità d'intervento sull'antico, mostrando una profonda capacità progettuale rispetto alle nuove esigenze a cui deve rispondere l'architettura per la vita moderna. È dalle teorie di Hans Döllgast che Wiedemann trae metodo e principi del suo confronto con l'antico e la capacità di porsi in continuità fisica e materiale con esso.

Osservando la facciata dell'Alte Pinakothek e l'interno della Glyptothek possiamo notare però come le loro basi "teoriche" condivise approdino a risultati formali diversi: mentre Döllgast usa definire "creativo" il suo modo di intervenire, Wiedemann parla di una "conservazione viva", di materiali "calmi" ma vivi. Il primo è quasi brutale nell'accostare vecchio e nuovo (si veda ad esempio la sutura volutamente esibita tra vecchio e nuovo dell'Alte Pinakothek), mentre il secondo si preoccupa sempre di ristabilire un ordine tra le parti: la finalità del progetto di ricostruzione per Wiedemann è quella di inserire nuovamente l'edificio nel tempo attuale, conferendogli unità, identità e capacità di rispondere alle esigenze della vita contemporanea perché possa continuare ad essere utilizzato, quindi essere "vivo".

I quattro casi-studio scelti paiono rispondere perfettamente a questa volontà, che Wiedemann concretizza nella costruzione di un proprio metodo: conoscere la storia dell'edi-

104 «Die Vergangenheit nicht museal, sondern lebendig zu erhalten» (Ehrmann R., *Josef Wiedemann. Bauten und Projekte*, München, 1981).

ficio (“la necessità del lavoro dello storico”¹⁰⁵), ripercorrere la sua evoluzione passando dallo stato che potremmo definire “originario” allo stato di rovina, produrre infine una sintesi tra passato e presente con il progetto. L'architetto è chiamato a un compito di grande responsabilità: conoscere per progettare (o ri-progettare) un edificio che porta impressa su di sé la propria storia. La “conservazione viva dell'esistente” si declina così caso per caso, approdando a risultati diversi tra loro ma che hanno in comune un processo progettuale e alcuni principi fondamentali: conoscere, ricordare, conservare e innovare.

Per ricostruire questo metodo messo a punto da Wiedemann, si è scelto di analizzare la ricostruzione di quattro edifici rappresentativi di altrettante tipologie di intervento: Odeon, Alte Akademie, Siegestor e Glyptothek.

L'Odeon viene ricostruito per un uso diverso da quello originale, trasformandolo da palazzo nobiliare e sala da concerto a sede del Ministero degli Interni del Land: qui è il tema della corte centrale a diventare il mezzo per la conservazione “viva”. L'Alte Akademie presenta un'altra modalità di intervento, ricorrendo ad una “copia” dell'edificio antico per innestarvi le parti nuove, realizzate in modo completamente moderno. La Siegestor chiaramente ispirata alla “ricostruzione-manifesto” di Döllgast, l'Alte Pinakothek: lasciando in evidenza la lacerazione, Wiedemann rifiuta di progettare una copia dell'originale, andando oltre e trasformando il monumento alla vittoria in monumento della pace. La Glyptothek, ultima ricostruzione nonché la più complessa, chiude l'analisi dei casi studio, riassumendo in modo paradigmatico il suo modo di lavorare sull'antico.

Definire una “teoria” ed attribuirlo a Wiedemann, in realtà, sarebbe contrario a quanto egli stesso ha dichiarato: «per lavorare con la materia storica non esiste alcuna ricetta (...) Confrontarsi con un edificio storico non significa semplicemente generare forme,

¹⁰⁵ Nell'edizione spagnola di uno scritto di Josef Wiedemann (in *München 5 Architekten*, Siviglia, 1996 a cura di Heribert Hamann, Nerea Lopez e Rafael Vioque), del quale non si è potuto rintracciare il testo originale in tedesco, l'architetto afferma che «... el saber del historiador es indispensable- en la análisis. Pero luego – en la síntesis- tiene que producirse la decisión, con el proyecto. Esto no incumbe al historiador. Para aquello se requiere al arquitecto». («Il sapere dello storico è indispensabile per l'analisi. Però poi con la sintesi, si devono prendere le decisioni, con il progetto. Questo non compete allo storico. Per questo si ha bisogno dell'architetto», trad. dell'Autrice.

né assumere forme, ma sviluppare le forme pertinenti a partire da nuove realtà, nuove necessità e nuovi materiali»¹⁰⁶. Ma proprio nella dichiarazione di un'assenza di rielaborazione teorica (“ricetta”), possiamo leggere la descrizione di un metodo (“sviluppare le forme più pertinenti”) che significa essere in grado di accostarsi all'antico, e in questo avvicinamento alla materia storica sta la fase di conoscenza, che passa dallo studio dell'evoluzione dell'edificio al riconoscimento dello stato di fatto (lo “stato di rovina”), ovvero il punto di partenza del nuovo intervento. In un testo scritto nei primi anni Ottanta sulla ricostruzione della *Goldener Saal* del municipio di Augsburg, Wiedemann ha affermato circa il metodo: «Le riflessioni teoretiche hanno un significato decisivo per la moderna protezione dei monumenti - anch'io come architetto e conservatore lo devo ammettere. Ogni intervento su un monumento deve trovare le sue ragioni nel metodo. Solo così è possibile evitare errori fondamentali»¹⁰⁷.

La consistenza del fabbricato allo “stato di rovina”¹⁰⁸ è una suggestione che anima l'architetto, il quale trascrive osservazioni e intuizioni che vengono suscitate dalle visite a questi luoghi dove il tempo è stato sospeso, dove sono solo macerie in attesa di tornare a parlare. Wiedemann sottolinea nei suoi scritti l'importanza dell'esperienza diretta: sperimentare sul “corpo vivo” dei monumenti è l'unico modo per fare ricerca, stando a

¹⁰⁶ «Para trabajar con la materia histórica no existe alguna receta (...) Al enfrentarnos a edificios históricos no se trata simplemente de generar formas, ni en modo alguno de asumir formas, sino de desarrollar las formas pertinentes a partir de nuevas realidades, nuevas necesidades, nuevos materiales. La historia es un proceso de avance, no de retroceso». («Per lavorare con la materia storica non esiste alcuna ricetta (...) Confrontarsi con un edificio storico non significa semplicemente generare forme, né assumere forme ma sviluppare le forme pertinenti a partire da nuove realtà, nuove necessità e nuovi materiali. La storia è un processo in divenire, non in regredire», (Ibidem) traduz. dell'Autrice).

¹⁰⁷ «Theoretische Überlegungen sind für die moderne Denkmalpflege von entscheidener Bedeutung- auch ich möchte mich als Architekt und Denkmalpfleger dazu bekennen. Jede Intervention an einem Denmal muß auch methodisch ihre Rechtfertigung finden. Nur so können grundsätzliche Fehler vermieden werden» (discorso *Goldener Saal*, traduz. dell'Autrice).

¹⁰⁸ Nel già citato discorso si legge: «Man muß die Tatsache einfach akzeptieren, daß eine laufende Erneuerung, eine gewisse Auswechslung, oder zumindest Überarbeitun der äußeren Substanz notwendig ist, weil eine museale Erhaltung einer Architektur nur in den seltendsten Ausnahmefällen möglich ist» («Si deve accettare semplicemente la realtà, che un rinnovamento funzionale, un cambiamento cosciente, o per lo meno una rielaborazione della sostanza esterna sia necessario, perché una conservazione museale dell'architettura è possibile solo in casi straordinari») (Ibidem)

stretto contatto con la materia originale per trovare soluzioni rigorose che si facciano carico di restituire la complessità dell'oggetto costruito¹⁰⁹.

La conoscenza di un edificio quasi mai è connessa ad un lavoro filologico di rilievo geometrico dello stato di degrado. Sembra quasi che a Wiedemann non importi “quanta” materia è stata dispersa, essendo il suo obiettivo quello di reintegrare, restituire forza espressiva al di là della percentuale di distruzione a cui è andato soggetto l'edificio. Questo atteggiamento, che è un impulso a rimettere ordine in una situazione compromessa, a mantenere e tramandare la memoria collettiva, può risultare più chiaro nei primi casi di ricostruzione operati a ridosso della fine del conflitto, nel momento in cui essa è prima di tutto un modo per riconciliarsi con il suo paese e la sua cultura.

Porsi in continuità, in assonanza; comprendere le intenzioni di un progetto e dove possibile apportare qualcosa che possa migliorarlo, perché si deve far fronte a “nuove realtà” e “nuove necessità”: questo significa innovare, fare ciò che diventa imprescindibile per reinserire l'edificio nella vita attuale. I “nuovi materiali” possono diventare un sostegno essenziale, talvolta dichiarati (uso dell'acciaio nella Glyptothek), talvolta celati dietro i materiali della tradizione (ricostruzione in c.a. del piano attico della Siegestor).

I principi di un metodo operativo

Nel già citato discorso sulla ricostruzione della *Goldener Saal* di Augsburg, Wiedemann individua quattro punti nel progettare una ricostruzione, nell'equilibrio tra la “realtà delle cose” (le rovine del dopoguerra) e il desiderio di produrre “copie perfette”. I punti vengono così definiti:

109 Otto Meitinger, nell'introduzione al libro di Ehrmann R. *Josef Wiedemann. Bauten und Projekte, München*, 1981, scrive a tale proposito: «Die Beste Lehre sieht Wiedemann im Beispiel. Schauen mit Leib und Seele. Hören. Erleben ist für ihn das eigentliche Lernen. Dabei erweitert sich das Bewußtsein. Jeder sieht nur das er weiß » («Wiedemann considera gli esempi il miglior insegnamento. Vedere con il corpo e con l'anima. Ascoltare. Per lui fare esperienza (dell'architettura) è il vero apprendimento. Così si espande la propria coscienza. Ciascuno di noi è in grado di vedere solo ciò che conosce». Trad. dell'Autrice)

1. Ogni stato intermedio tra realtà e copia perfetta può essere raggiunto solo attraverso l'omissione di elementi supplementari della disposizione dello spazio distrutta, non attraverso trasformazioni o semplificazioni dell'originale.
2. La ricostruzione deve riprodurre anche tutte le irregolarità (di misura) e gli errori dell'antico allestimento degli spazi, vanno evitate le schematizzazioni e le correzioni, perché sono devianti rispetto all'obiettivo della “copia perfetta”
3. Tutte le parti del nuovo allestimento devono possibilmente essere nello stesso materiale originale ed essere eseguite con le medesime tecniche artigianali; ciò vale fondamentalmente per tutto ciò che rimane a vista e per le superfici.
4. Obiettivo della ricostruzione deve essere quello di riprodurre anche l'atmosfera data dai colori così come si percepiva in uno spazio prima della distruzione, come un elemento che va trasmesso al futuro. Si deve escludere comunque una ipotetica riproposizione di una tonalità di colore originale non invecchiata dal tempo»¹¹⁰.

Quando Wiedemann scrive questo discorso tutte le opere da lui progettate sono già state compiute (l'ultima, la Glyptothek, viene inaugurata nel 1972), e le sue parole sembrano un bilancio della sua esperienza della ricostruzione a Monaco, uno sguardo rivolto al passato, alla sedimentazione dell'operato nel corso del tempo. È singolare come – e non può essere solo una coincidenza – a ogni principio da lui enumerato possiamo ritrovare un elemento caratterizzante dei casi studio analizzati.

¹¹⁰ I quattro punti nella versione originale in lingua tedesca vengono così definiti:
«1 Jede Zwischenstufe kann nur durch Weglassen zusätzlicher Elemente der zerstören Raumausstattung, nicht jedoch durch Umformung oder Vereinfachung des Originals erreicht werden
2 Die Rekostruktion muß auch alle Unregelmäßigkeiten und “Fehler” der alten Raumausstattung herstellen, Schematisierungen un Berichtigungen müssen vermieden werden, da si vom Ziel der perfekten Kopie wegführen.
3 Alle Teile der neuen Austattung müssen möglichst im ursprünglichen Material und in der ursprünglichen Handwerkstechnik ausgeführt werden, dies gilt grundsätýlich für alle sichtbaren Teile und die sichtbare Oberfläche.
4 Ziel der Rekonstruktion muß es sein, vor allem auch die Farbstimmung des Zustandes vor del Zerstörung, der “überlieferten Erscheinung” wiederherzustellen. Eine rein hypothetische Rückführung von Farben auf den noch nicht gealterten “Original-farbton” ist auszuschließen».

Nel primo punto sembra di poter riconoscere il progetto dell'Odeon: un elemento “supplementare” (la copertura della corte-sala da concerti) viene omesso nell'intento di raccontare la storia dell'edificio. La sala da concerti infatti era stata concepita da Leo von Klenze come la corte di un palazzo nobiliare, adattata con una copertura lignea al cambio d'uso come sala da concerti in fase di esecuzione. Il secondo sembra giustificare la posizione assunta da Wiedemann nella costruzione di una copia di parte dell'Alte Akademie, dove si premura di far collocare un'iscrizione che renda manifesta la non originalità delle parti aggiunte. Il terzo punto interessa molto da vicino il caso della Siegestor e del rivestimento di facciata in pietra che cela un'anima “tecnologica”; ciò che è a vista e le superfici esterne sono finite nel medesimo materiale dell'oggetto nella sua forma antica. Il quarto punto, forse quello che apre qualche interrogativo sulla coerenza tra quanto scritto e quanto fatto, si lega alla Glyptothek e al cambiamento “cosciente” (per usare un termine di Wiedemann) ma radicale dell'interno: dai decori quasi eccessivi dello spazio antico a un'uniformità materiale moderna.

L'uso dei materiali

Il trattamento della superficie è un tema interessante, un *fil rouge* che lega le *Wiederaufbau* di Wiedemann, e che ritroviamo nel terzo dei quattro fondamenti del suo metodo operativo esposto nel discorso di Augsburg. Nei suoi progetti, in genere Wiedemann cerca una continuità materiale con l'edificio, preferendo l'uso dei materiali originari anche per le nuove parti; ma non è raro che essi siano solo una “pelle esterna” innestata su strutture innovative, come avviene nella ricostruzione della Siegestor (1956-1958), dove possiamo riscontrare un uso del calcestruzzo strutturale che non si dichiara mai in facciata, quasi negando la sua possibilità di essere un materiale finito in sé.

Josef Wiedemann non è certo contrario all'uso del calcestruzzo anche lasciato a vista nei numerosi progetti *ex novo* che elabora nella lunga carriera come libero professionista e docente alla Technische Hochschule di Monaco, ma nelle *Wiederaufbau* rivela una precisa scelta di manifestare la continuità materiale con l'edificio antico. Egli dispone di un materiale moderno come il calcestruzzo e lo utilizza nel restauro in modo innovativo, come mezzo per ottenere risultati che le tecniche dell'architettura tradizionale non

avrebbero potuto consentire. L'architetto impiega il nuovo materiale con coscienza per ottenere uno spazio commerciale moderno in luogo dell'ala antica dell'Alte Akademie; ne misura le straordinarie possibilità nella ricostruzione della Siegestor, ottenendo un risultato sobrio ed efficace. Il calcestruzzo è anima, è sostegno necessario all'antico, ma come un buon suggeritore non deve manifestarsi. L'espressione ultima è affidata ai materiali della tradizione: la pietra, il laterizio, l'intonaco.

A proposito dell'interesse di Wiedemann verso il dibattito italiano, nel discorso della *Goldener Saal* sembra di sentire l'eco di Ambrogio Annoni e degli interventi di "intonazione": parlando del completamento di un edificio Annoni intende con intonazione: «quando codesti e necessari completamenti non possano addirittura essere ideati e realizzati con moderno senso architettonico o decorativo, senza eccessivo e disorganico stridore tra la nuova forma e quelle antiche». Prosegue poi parlando del materiale con cui eseguire il completamento: «Ma là dove il completamento è imposto da necessità costruttive, queste si devono affermare con razionalità e semplicità; limitando, per esempio, la "intonazione" al materiale impiegato, ed alla sua disposizione strutturale; tutto ciò, quando l'organismo strutturale debba rimanere in vista e, come diciamo, in funzione architettonica»¹¹¹. Wiedemann afferma in modo simile che il materiale con cui si interviene deve avere una coerenza con il monumento storico, almeno per le parti a vista.

La conservazione "viva"

Wiedemann ama usare l'aggettivo "*lebendig*" (vivo) nelle descrizioni delle sue opere di ricostruzione. In questo termine è contenuta l'intenzione del progetto: da un lato *lebendig* significa che l'edificio racconta se stesso, mantiene "viva" la memoria del corso degli eventi; dall'altro lato l'essere "vivo" è necessariamente legato ad una precisa destinazione d'uso, il che presuppone necessariamente un adattamento dell'architettura alle esigenze contemporanee.

111 Annoni A., *Scienza ed Arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Edizioni artistiche Framar, Milano, 1946, pp. 29-32.

Le radici di quest'idea si possono ritrovare nella cultura italiana del restauro, in particolare nel pensiero di Gustavo Giovannoni ¹¹², che divide i monumenti in “vivi” e “morti”, quest'ultimi definiti come quelli che «sussistono come reliquie e ricordi che appartengono a civiltà tramontate e non possono più avere una destinazione, sia per lo stato manchevole in cui si trovano, sia perché espressione di usi che sono stati e non saranno più»¹¹³.

Queste riflessioni erano già state anticipate alla fine del XIX secolo da Louis Cloquet¹¹⁴ (1849-1920), che distingue le opere in due categorie: i monumenti “morti” e i monumenti “viventi”, specificando in modo simile a Giovannoni che «quelli morti appartengono in un certo senso al passato, quelli che non possono continuare a sussistere se non come ricordi di epoche estinte». I “viventi” sono quelli invece ancora in grado di assolvere a funzioni pratiche e conservarli significa rispettare i segni stratificati su di essi, senza rinunciare all'adeguamento ai bisogni presenti. I diritti dell'archeologia e dell'estetica per Cloquet passano in secondo piano, dovendo questi edifici soprattutto essere utili: egli ne consiglia la conservazione consentendone l'adattamento.

In ambito tedesco, queste due categorie (monumenti “morti” e “vivi”) vengono riprese dal prof. C. Weber,¹¹⁵ che ne aggiunge altre due arrivando a quattro: le “rovine pure”,

¹¹² Gustavo Giovannoni (1873-1947), storico dell'architettura, ingegnere e urbanista, si occupa di restauro, al quale dedica molta della sua produzione letteraria. Nel 1925 pubblica *Questioni di architettura nella storia e nella vita*, nel 1937 redige la voce *Restauro* nell'*Enciclopedia Italiana*. Egli riassume il suo pensiero nel volume *Restauro dei Monumenti*. A tale proposito, si vedano: Curuni A., *Gustavo Giovannoni. Pensiero e principio di restauro architettonico*, in Casilillo S., *La cultura del restauro. Teorie e fondatori*, Venezia 1996, pp. 267 ss.; Giovannoni G., *Dal capitello alla città*, a cura di Zucconi G., Milano 1997; Zucconi G., voce *Giovannoni Gustavo* in *Dizionario Biografico degli Italiani*, vol. 56, Roma 2001.

¹¹³ Giovannoni G., *Dal capitello alla città*, cit., p. 104.

¹¹⁴ Louis Cloquet (1849-1920), architetto e scrittore belga, fonda la sua speculazione teorica sul “conservare prima di tutto e restaurare con discrezione”. A tale proposito, si vedano: Cloquet L., *La restauration des monuments anciens*, in “Revue de l'Art chrétien”, vol. XLIV, t. XII; vol. XLV, t. XIII; Carbonara G., *Trattato di restauro architettonico*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1996, p.222.

¹¹⁵ Il prof. C. Weber di Danzica viene citato nella tesi di ricerca di Jukka Jokilehto *A History of Architectural Conservation* (Ed. Butterworth-Heinemann, Oxford, 1999) a proposito del *Denkmalkultus* a cavallo tra XIX e XX secolo nei paesi di lingua tedesca. Non è stato possibile trovare ulteriori notizie sul personaggio.

cioè quelle senza uno specifico valore artistico; gli “edifici morti” che ancora hanno strutture verticali e copertura, ma non più un uso; gli “edifici morti” di grande valore storico e artistico che non hanno più copertura e strutture verticali; gli “edifici vivi”, ovvero quelli che ancora sono utilizzati per la destinazione d’uso per la quale sono stati concepiti. Weber usa questo termine in relazione agli edifici di culto, che sono quelli che nel corso del tempo hanno mantenuto con maggiore continuità la loro destinazione d’uso.

Il concetto di “*lebendig*” trova quindi le sue radici nella cultura del restauro europea, in un dibattito che discute animatamente già a metà del XIX secolo intorno al restauro e alla conservazione. L’espressione “viva” (o “vivente”) viene usata in particolare sul piano della questione funzionale, da cui l’architettura non può prescindere.

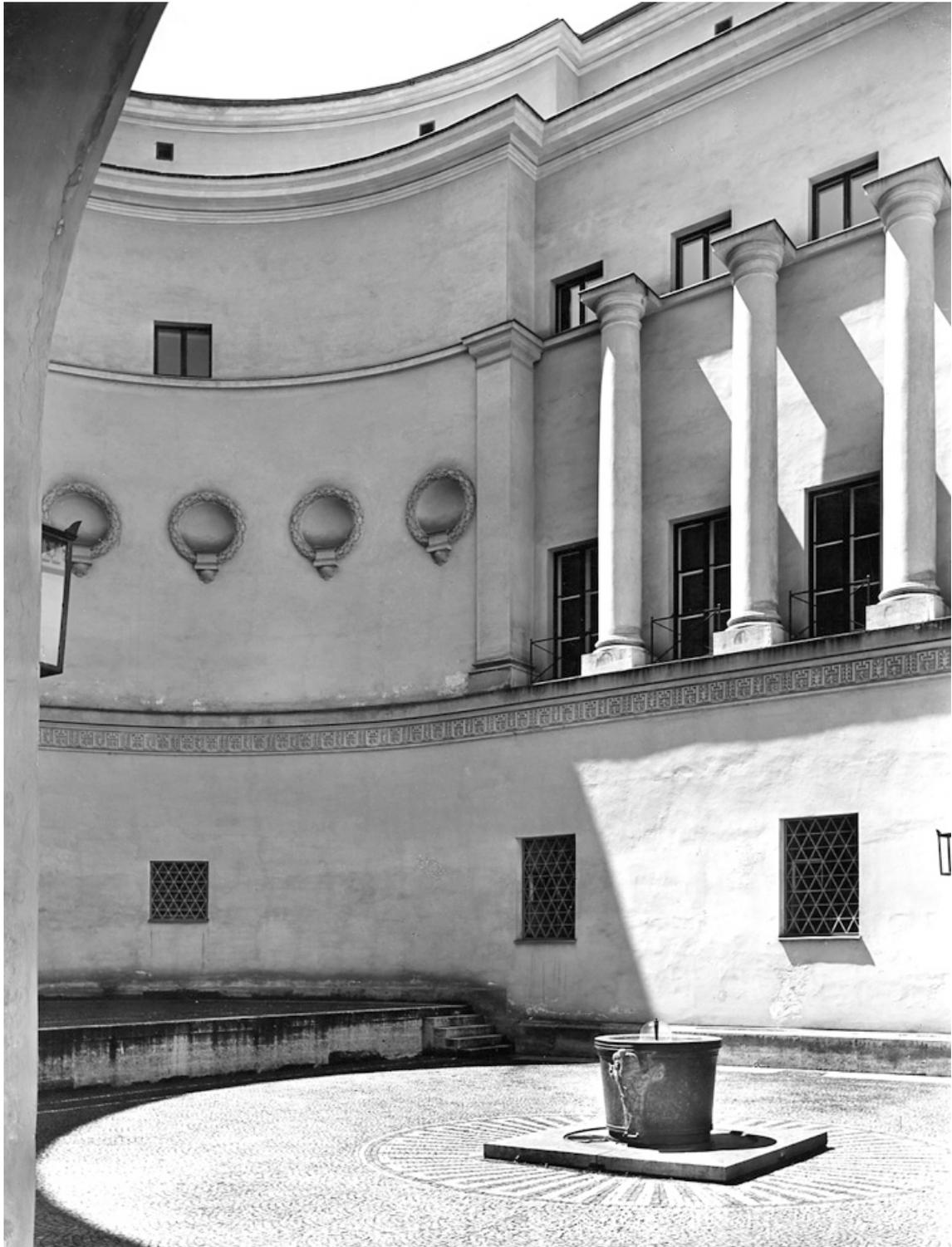


Fig. 29: la corte centrale dell'Odeon nella ricostruzione di Wiedemann, Archivio Architektur-museum T.U.M, 1952.

2.3_ QUATTRO CASI STUDIO A MONACO

2.3.1_ Odeon (1951-1952)

«L'unica possibilità che mi sembrava sensata era quella di partire dall'esistente»¹¹⁶

Josef Wiedemann

Nell'anno 1944 la sala da concerti Odeon, realizzata su progetto di Leo von Klenze (1784-1864), è divorata dalle fiamme in seguito ai bombardamenti aerei che martellavano la città. Inaugurata nel 1828 dal principe ereditario Ludwig all'interno del programma di rinnovamento di Monaco, la sala era conosciuta in tutta la Germania per l'ottima acustica, nonostante non fosse progettata appositamente a tale scopo ma fosse stata ricavata attraverso l'adattamento della corte interna di un palazzo nobiliare, la cui destinazione d'uso era mutata poco prima dell'inizio dell'edificazione. La forma semicircolare del muro dove si collocava il palco per l'orchestra e l'uso del legno per il pavimento e la struttura del tetto offrivano uno spazio sonoro perfetto (fig. 30).

Dopo sei anni dall'incendio, l'edificio è ancora allo stato di rovina ed è l'imprenditore Hans Fries a proporre a Wiedemann di occuparsi dell'incarico di ricostruire l'Odeon per destinarlo ad uffici. Queste sono le parole con cui Wiedemann riassume la sua impressione dopo il primo sopralluogo sul sito: «Le rovine conferivano un'immagine primigenia alle stanze. Il fuoco aveva distrutto tutta la sala, le colonne del secondo piano erano sparite, la parete semicircolare era colorata di rosso dalle fiamme (...) La rovina, spogliata dalla decorazione, mostrava la semplicità della pianta e il ritmo della struttura (...) Si riconosceva nuovamente il progetto originale con il patio»¹¹⁷.

¹¹⁶ «Die einzige Möglichkeit schien mir die zu sein, vom Gegebenen auszugehen» (Wiedemann J., *Meine Begegnung mit Hans Fries* in Bode P.M., *München in den 50er Jahre. Architektur des Wiederaufbaus am Beispiel von Hans Fries*, Buchendorfer Verlag, München, 1992, p. 21).

¹¹⁷ La descrizione è riportata in lingua originale in Ehrmann R., *Josef Wiedemann. Bauten und Projekte*, München, 1981.

Quando l'Odeon viene ricostruito non esiste ancora una legge per la protezione dei monumenti ed è Wiedemann stesso a imporre la propria volontà di conservare l'edificio perché gli sembra «obbligatorio partire dall'esistente», evitando che fosse demolito per far spazio a una nuova costruzione. L'architetto si trova quindi a rivedere di *sua sponte* il programma funzionale, ridimensionandolo perché lo spazio a disposizione potesse accogliere gli uffici sufficienti a contenere il Ministero degli Interni: una destinazione d'uso quindi adatta alla conservazione, che guardava alle potenzialità dell'edificio e ad una effettiva compatibilità con le risposte che esso era in grado di dare/sopportare.

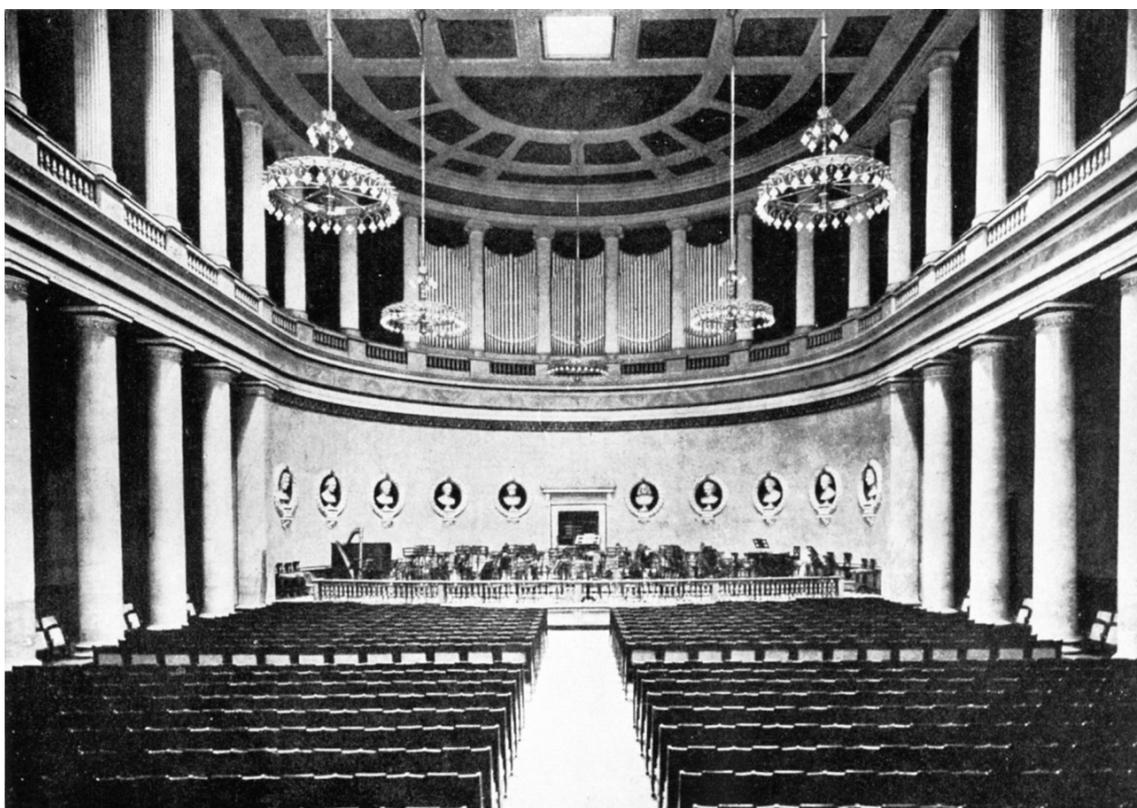


Fig. 30: il palco della sala da concerti dell'Odeon. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

La ricostruzione dell'Odeon è un progetto sviluppato “in corso d'opera”: molte decisioni di dettaglio sono prese direttamente in cantiere, non sono mai eseguiti rilievi dello stato di fatto dopo i bombardamenti e solo le fotografie rimangono a testimonianza dei danni subiti dall'edificio. Wiedemann riflette sul fatto che il processo di questo progetto è avvenuto al contrario: solitamente questo tipo di interventi richiedono una lunga fase analitica, che qui è completamente assente; ma egli si compiace di questo, constatando

che progetti che si sono spesi molto nella fase analitica non sempre approdano poi ai risultati che ci si aspetterebbe. Wiedemann in questo caso si riferisce probabilmente ad altri interventi dove si è ricostruito in assenza di una visione critica, cancellando la traccia della memoria, al fine di nascondere i “segni della vergogna” della guerra e del nazismo.



Fig. 31: L'Odeon dopo i bombardamenti. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

A causa della prolungata esposizione agli agenti atmosferici, si era dovuto demolire le murature superstiti di circa un metro dalla sommità per arrivare ad un'altezza uniforme su cui attestarsi, e poi ricostruendo con lo stesso materiale della costruzione antica – il laterizio pieno proveniente dal recupero di altri edifici distrutti – come si deduce dai documenti d'archivio; nelle parti in cui lo spessore di raccordo tra antico e nuovo è inferiore è stato utilizzato un riempimento in cemento.

La sala da concerti centrale, completamente distrutta dalle bombe, si consolida come fulcro compositivo del progetto: uno spazio che ordina e distribuisce gli ambienti che su

esso affacciano. Il tema del vuoto centrale riprende la memoria di quella che doveva essere la grande corte del palazzo nobiliare progettato in prima istanza da Leo von Klenze.



Fig. 32: la corte centrale dell'Odeon nella ricostruzione di Wiedemann, Archivio Architektur-museum T.U.M, 1952.

Wiedemann riesce a conservare un edificio di notevole importanza salvandolo dall'oblio: nel progettare la ricostruzione ha chiare le vicende legate alla sua costruzione, conosce il progetto di von Klenze e il suo adattamento in corso d'opera a sala concerti. Tale conoscenza diviene la fonte ispiratrice nel momento in cui egli decide di lasciare a nudo lo spazio della corte centrale, conservando la memoria delle vicende citate e delle ferite inferte dalla guerra e conferendo al vuoto la valenza di corte tanto quanto quella di "squarcio". Una fontana posta al centro vuole essere ricordo di una presenza sonora costante, omaggio alla musica che anticamente avvolgeva questo spazio.

L'Odeon è un edificio introverso: nulla si percepisce fuori di ciò che accade all'interno e l'esterno è trattato alla maniera degli altri palazzi nobiliari affacciati sulla Ludwigstrasse. Il progetto si concentra in buona parte sulla ricostituzione materiale dell'edificio, sulla restituzione della facciata alla città ripristinando il senso e la proporzione della grande via. La “conservazione viva” si rivela soprattutto nella corte interna dove si condensano i concetti, come una pellicola sulla quale sono impresse le vicende dell'edificio nel tempo, la luce dei fasti dell'età dell'oro e il buio della guerra.

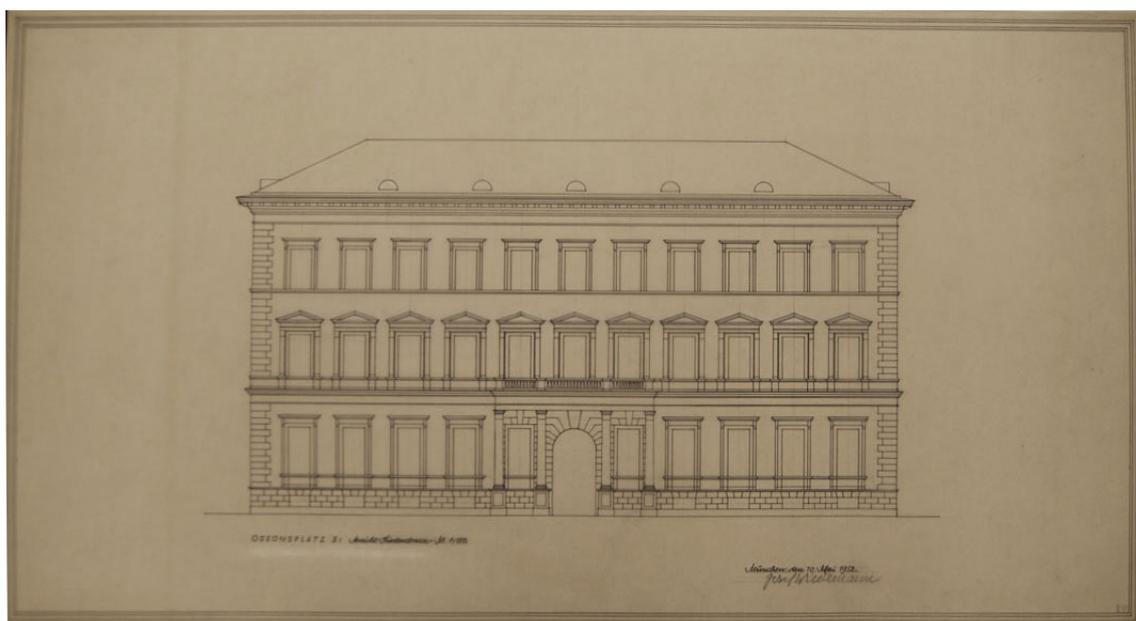


Fig. 33: Tavola di Wiedemann del prospetto del palazzo verso l’Odeonsplatz, Archivio Architekturmuseum T.U.M, 1952



Fig. 34: l'Alte Akademie in un dettaglio che mostra la facciata ricostruita dell'edificio a timpano accanto all'ala moderna.

2.3.2_Alte Akademie (1951-1955)

L'impianto originale dell'Alte Akademie risale al XVI secolo: nato come Collegio dei Gesuiti tra il 1574 e il 1576, fu ampliato, crescendo progressivamente, per oltre due secoli, fino alla fine del XIX secolo. La denominazione attuale fa riferimento ad un uso moderno rispetto alla fondazione dell'edificio: infatti nel corso dell'Ottocento esso divenne Scuola di Pittura, Scultura e Disegno in età napoleonica.



Fig. 35: Dettaglio del piano di Karl Meitinger per Monaco, 1944/1945.

Durante la Seconda Guerra Mondiale l'edificio fu pesantemente danneggiato, come testimoniato dal fatto che, nel piano elaborato tra il 1944 e il 1945 da Karl Meitinger¹¹⁸ (fig. 35), viene individuato lungo la Neuhauserstraße con una campitura gialla e indicato come «sehr Schwere und Totalschäden» (“pesantemente o totalmente danneggiato”).

¹¹⁸ A tal proposito, si vedano *Architektur der Wunderkinder. Aufbruch und Verdrängung in Bayern 1945-1960*, a.c. di Winfried Nerdinger, München, 2005; Carmen Enss, *Fassaden sichern für den Wiederaufbau. Selektion bei der Trümmerräumung für die neue Münchner Altstadt*, in *Stadtplanung nach 1945. Zerstörung und Wiederaufbau. Denkmalpflegerische Probleme aus heutiger Sicht*, Franz B., Meier H. (a c. di), Würzburg, 2011.

L'ala ovest fu infatti completamente rasa al suolo e, sebbene l'interno fosse completamente scomparso, si salva la facciata che congiungeva l'edificio con la vicina Michaelskirche (fig. 36). I resti che giacevano a terra vengono sgomberati solo nei primi anni Cinquanta; era estremamente difficile in quel periodo trovare un committente-costruttore in grado di intraprendere un lavoro di tale difficoltà e dimensioni. La speranza di trovare qualcuno interessato ad occuparsi dell'intero complesso, ubicato nel cuore della città storica, evitando di frazionarlo secondo le più probabili logiche speculative, si affievolisce con il passare del tempo.



Figura 36: Il cantiere dell'Alte Akademie. Si riconosce la facciata del Landsbauamt e l'arco di accesso al portico dei magazzini alla base dell'edificio a timpano. Architekturmuseum T.U.M.

Si fanno infine avanti i proprietari del grande magazzino Hettlage cercando con le loro proposte un compromesso con le aspettative della città, e affidando la progettazione nelle mani di Wiedemann.

Le vicende della ricostruzione si inseriscono anche all'interno del progetto che prevede di far passare di fronte all'Alte Akademie una linea del tram, arretrando il filo della costruzione di tre metri circa. La Soprintendenza però boccia questa proposta, perché, a

suo giudizio, l'arretramento avrebbe snaturato una presenza storica consolidata e importante che caratterizzava la percezione della *promenade* all'interno del centro storico.

Esaminando i disegni di archivio si può ripercorrere il processo progettuale di Wiedemann, che si discosta in un primo momento in modo netto rispetto alla facciata sopravvissuta alle bombe; una serie di proposte intermedie lasciano intuire che egli dimostra una certa sensibilità riguardo alla questione sollevata dalla Soprintendenza (l'importanza dell'edificio a timpano), ma l'idea alla base è quella di un edificio dalle forme stereometriche, con un portico a piano terra e la copertura piana. Una successiva proposta mostra come prenda forma l'idea di un edificio ad angolo con il tetto a falda e portico a piano terra (fig. 37).



Fig. 37: due schizzi di Wiedemann per la ricostruzione dell'Alte Akademie: a sinistra la prima proposta con un edificio dalle forme stereometriche, portico a piano terra e copertura piana; a destra l'ultimo della serie degli schizzi, in cui prende in considerazione di porre un corpo angolare più alto a mediare con la nuova ala, Architekturmuseum T.U.M..

Wiedemann approda quindi alla soluzione definitiva, riflettendo sull'importanza del volume a timpano, decide di riproporlo nel modo più fedele possibile all'originale: una copia in sostanza, usata come innesto all'ala ovest dell'edificio, dove invece opta per una

soluzione squisitamente moderna. Il fatto che parte dell'attuale edificio sia una copia è segnalato nel punto di contatto da un'iscrizione collocata sotto il portico al piano terra, studiata da Wiedemann stesso insieme al sistema di vetrine (poi sostituite negli anni novanta) come parte integrante del progetto architettonico (fig. 38). Il nuovo edificio è improntato sull'idea della griglia, promossa in quegli anni da Ernst Neufert¹¹⁹, affinché gli spazi generati fossero corretti dal punto di vista funzionale, strutturale, oltre che controllabili e facili da modificare nel corso del tempo; risulta chiaro poi all'esterno il riferimento nella parte nuova al ritmo scandito dalla facciata sopravvissuta al bombardamento.

Nel già citato discorso pronunciato da Josef Wiedemann negli anni Ottanta egli sottolinea i suoi dubbi in merito alla costruzione di copie e chiarisce il suo atteggiamento riguardo al loro impiego: «Il mio iniziale rifiuto verso la ricostruzione della *Goldener Saal* si basava essenzialmente su questo pensiero: che in un allestimento così ricco solo una parte poteva essere davvero documentata e quindi avrei dovuto progettare in modo puramente ipotetico il resto, in base a esempi simili – oppure misurandosi con le regole della simmetria. Con questo non sarebbe stato possibile una copia di qualità, bensì solo una riproduzione semplificata quindi falsa e mendace [...] così sono arrivato a un problema fondamentale: nonostante tutti gli sforzi verso la copia perfetta oggi si deve essere coscienti che questo obiettivo è irrealizzabile nella pratica. Ciò vale anche per il lavoro artigianale!»¹²⁰.

¹¹⁹ Ernst Neufert (1900-1986) è un architetto tedesco, docente e professionista, conosciuto per l'opera affidatagli da Albert Speer per elaborare una sistematizzazione degli standard imposti all'architettura dall'industrializzazione.

¹²⁰ «Meine zunächst ablehnende Haltung gegenüber der Rekonstruktion des Goldenen Saales basierte im wesentlichen auf der Meinung, daß bei einer so reichen Ausstattung, ja nur ein Teil wirklich dokumentiert sein könne und daher viel zu viel aufgrund von Parallelbeispielen- oder gemäß den Regeln der symmetrie, rein hypothetisch entworfen werden müsse. Damit wäre aber keine qualitätvolle Kopier, sondern nur eine vereinfachte und damit verfälschte, verballhornte, Wiederherstellung möglich geles [..] Damit bin ich bei einem grundsätzlichen Problem angelegt: trotz aller Bemühungen um die perfekte Kopie muß man sich schon heute bewußt sein, daß dieses Ziel in der Praxis nicht zu verwirklichen ist. Dies gilt sogar schon für die Handwerksarbeit!» (discorso Goldener Saal, traduz. dell'Autrice).

Nelle tavole del progetto esecutivo per gli spazi commerciali nell'Alte Akademien si nota come si passi senza soluzione di continuità dalla copia dell'edificio a timpano alla nuova ala, concepita come una moderna struttura in pilastri in calcestruzzo e travi metalliche incentrata su una hall a doppia altezza che segnava l'ingresso ad uno spazio commerciale di lusso, dove ogni parte mostrava l'attenta riflessione condotta fino ai minimi dettagli¹²¹.

La scelta del calcestruzzo permette maggiore libertà progettuale ed è legittimata dalla scomparsa totale della sostanza storica: nulla è rimasto da cui ripartire, la distruzione non ha lasciato una preesistenza sulla quale appoggiarsi. Da qui nasce quindi la necessità di riproporre l'edificio a timpano mediante una copia: una soluzione che lascia intuire il disorientamento causato dalla distruzione dei riferimenti storici e culturali. All'esterno Wiedemann si preoccupa di rivestire pilastri e colonne moderni di pietra, quasi fossero altrimenti nudi, e di non lasciare a vista il calcestruzzo: una sorta di atto dovuto verso il luogo – il centro storico –, verso la ricchezza della facciata della vicina Michaelskirche e verso ciò che preesisteva all'edificio.

L'intervento si colloca nella logica della “conservazione viva”, scegliendo in modo decisamente differente rispetto agli altri casi di appoggiare il nuovo ad una copia dell'antico: un'operazione che l'architetto compie però senza voler ingannare lo spettatore. La non-originalità delle parti costruite *ex novo* è infatti resa esplicita dall'iscrizione posta sull'architettura, che, come si nota dai disegni d'archivio, è frutto di un pensiero progettuale complessivo: sembra quasi come se Wiedemann voglia prendere le distanze dalla realizzazione di una “copia perfetta” dell'edificio originario.

¹²¹ Grazie all'esame del materiale conservato in archivio alla T.U.M., si evince come il lavoro condotto per il grande magazzino Hettlage comprendesse l'operazione di ricostruzione dell'edificio ma anche l'allestimento del negozio e la definizione dei dettagli dell'arredamento. Un progetto complesso, in cui l'architetto si è confrontato con la città partendo dalla scala urbana fino ad arrivare al 2:1 dei dettagli degli apparecchi illuminanti.



Fig. 38: Sull'architrave che separa l'edificio a timpano da quello moderno si legge l'iscrizione scolpita riguardo alla ricostruzione dell'edificio.



Fig. 39: l'Alte Akademie ricostruita come edificio per i grandi magazzini Hettlage, Architekturmuseum T.U.M.

A proposito dell'autenticità di un'opera d'arte è interessante notare quanto Walter Benjamin scrive ne *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*: «L'autenticità di una cosa è la quintessenza di tutto ciò che, fin dall'origine di essa, può venir tramandato, dalla sua durata materiale alla sua virtù di testimonianza storica»¹²². La copia, nel caso dell'Alte Akademie, è un mezzo per porsi gradualmente in continuità con l'esistente, non un modo per ingannare l'osservatore o negare la storia: tanto che la sua non autenticità viene espressamente dichiarata. La copia, poi, non è così “perfetta”: i dettagli, le irregolarità dell'edificio originario non si possono ripetere, per quanto la ricerca abbia approfondito lo studio della documentazione storica. Manca l'*hic et nunc*, “l'aura”, che è qualcosa che appartiene inesorabilmente solo all'architettura originaria¹²³.

¹²² Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, ed. Einaudi, Torino, 1980, p.23.

¹²³ Wiedemann ribadisce spesso l'inopportunità di realizzare “copie perfette” dove l'aura non esiste più. Una citazione significativa in proposito è: «Die Beschäftigung mit der Planung des Goldenen Saales hat mich überzeugt, daß hier gerade das Detail, die oft beträchtliche Verschiedenartigkeit gleicher Elemente, die unzähligen Unregelmäßigkeiten, das Abweichen von der Symmetrie - kurz die sehr freie Ausführung eines an sich strengen Konzeptes für den Gesamteindruck wesentlich ist. Eine Berichtigung dieser “Fehler” würde eine Schematisierung, eine Verhärtung bedeuten und einen sehr großen Verlust an Lebendigkeit mit sich bringen! Sie würde aber auch vom Ziel-d.h. der möglichst kompletten Kopie wegführen». («Qui proprio il dettaglio, le considerevoli diversità nel medesimo elemento, le innumerevoli irregolarità che deviano dalla regola della simmetria - tralasciando la libera esecuzione di alcuni - questo concetto rigoroso per l'espressione dell'insieme diventa essenziale. Una correzione di questi errori significherebbe una schematizzazione e porterebbe ad una perdita dell'anima dell'edificio») (discorso *Goldener Saal*, trad. dell'Autrice).



Fig. 40: la faccia verso la città della Siegestor ricostruita, che celebra la pace.

2.3.3_Siegestor (1956-1958)

«L'opera resta ciò che era e
ciò che ancor più sarà»¹²⁴

Rudolf Ehrmann

La Siegestor venne eretta su progetto di Friedrich von Gärtner (1791-1847) tra il 1843 e il 1847, prendendo a modello un caposaldo dell'architettura classica, l'arco di Costantino a Roma. Il monumento segnava la fuga prospettica della chiusura nord della Ludwigstrasse, la grande via simbolo del programma di rinnovamento di Monaco che, a partire dall'Odeonsplatz, proseguiva a settentrione oltrepassando la porta.

Questo importante monumento venne gravemente danneggiato durante la Seconda guerra mondiale nel corso di un attacco aereo nel 1944, probabilmente perché considerato un simbolo dal movimento nazista, quasi una “incarnazione” di quella ideologia, in seguito a un tristemente noto episodio: nella notte del 9 novembre 1935 le bare dei morti causati dal fallimento del colpo di stato di Hitler (il cosiddetto “*Putsch* di Monaco” del 9 novembre 1923) sfilarono pubblicamente attraverso la cornice monumentale della porta, come testimoniato dalle fotografie che documentano l'evento, che da quel momento rimase indissolubilmente legato nell'immaginario collettivo al Nazismo.

Dopo il terribile bombardamento della città nel 1944, la rovina della Siegestor si stagliava contro l'orizzonte della Ludwigstrasse, con il piano attico distrutto, le sculture cadute e spezzate, la dedica “All'esercito tedesco”¹²⁵, che chiudeva a nord la lettura del ciclo di bassorilievi, quasi come uno scherno alla situazione che si presentava davanti agli occhi (fig. 41). La costruzione fu messa in sicurezza con alcune opere provvisorie, fino a che venne presa la decisione di intervenire sul monumento.

Trascorsi ormai due lustri dalla fine della guerra, risolta l'emergenza degli alloggi per la popolazione, Monaco si predispone a ristabilire un rapporto con le architetture che ave-

¹²⁴ «Das Bauwerk bleibt, was er war und wird noch mehr» (Rudolf Ehrmann, *Josef Wiedemann. Bauten und Projekte*, cit.)

¹²⁵ « Dem Bayerischen Heere».

vano segnato l'epoca del suo maggior splendore. Il periodo neoclassico, in particolare, era stato l'età d'oro per la capitale, un momento fortunato dal punto di vista culturale e architettonico: il re Ludwig I di Baviera aveva chiamato presso la sua corte gli architetti più importanti dell'epoca di area germanica, mettendo a punto uno straordinario programma di reinvenzione di Monaco come città della cultura, modello all'avanguardia fra altri centri europei. La Siegestor fu uno dei monumenti più importanti realizzati in quel periodo, uno dei simboli di quel momento glorioso della città.



Fig. 41: Immagine che ritrae la Siegestor dopo i bombardamenti, 1945. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

Le questioni sulla ricostruzione della porta monumentale erano oggetto di un acceso dibattito tra chi la rivoleva come una “copia perfetta”, in forme antiche, e chi invece si schierava per una soluzione innovativa. All'interno del dibattito fa sentire la sua voce l'architetto Josef Wiedemann, che scrive in un appunto personale: «Perché la riparazione sia sensata, si possono guarire le ferite (dell'architettura) lasciando le cicatrici, come doveroso ricordo di un evento orribile. (...) Accettiamo (la Siegestor) così com'è, con le sue ferite, come un “primo” monumento (...). Come architetto sono dell'opinione che solo un'idea supportata da un buon percorso logico ci possa condurre ad un risultato

formale significativo (...). La Siegestor deve risorgere sì nella veste antica, ma deve essere chiaro anche lo stato attuale; ciò che diventerà la Siegestor deve nascere dagli eventi, non solo da un disegno sulla carta: così ragionando, sarebbe davvero un monumento per Monaco»¹²⁶.

Nell'intervenire sul monumento, dunque, Wiedemann studia una soluzione per tenere insieme il mosaico dei diversi momenti della sua storia: accetta la condizione di rovina come nuova fase che si stratifica sulle precedenti, ma conferisce nuovamente unità e significato a questa architettura. Nel suo progetto, egli lascia inalterato quanto resta della struttura del piano attico ad archi e, semplicemente, vi si sovrappone ricomponendo il volume mediante una struttura mista di laterizi per la parte verticale, conclusa con una chiusura orizzontale in calcestruzzo. Un cordolo corre intorno alla parte sommitale, che diventa una sorta di teca che conserva al proprio interno i segni della costruzione precedente (fig. 42). All'interno dello spessore della porta viene realizzata una nuova scala in acciaio, che conduce all'interno del piano attico per rendere visitabili questi resti. Nel portare a compimento il progetto Wiedemann sembra far propria la frase di Georg Lill, provando ad incarnarla in questo monumento: «Lasciamoli allo stato di rovina come monito, come il castello di Heidelberg!»¹²⁷.

All'esterno, Wiedemann riveste la struttura con lo stesso materiale della porta antica, lavorando sotto squadro con lastre della medesima pietra calcarea (*Donaukalkarstein*) per rendere distinguibile il vecchio dal nuovo; anche i bassorilievi, dove danneggiati, vengono risarciti con la stessa tecnica. Il limite esatto tra ciò che c'era e ciò che rimane viene messo in evidenza, e qui è dove più si riconosce la vicinanza con il maestro Döllgast: il racconto avviene attraverso un completamento dove l'occhio è in grado di misu-

126 «Bei einer sinnvollen Instandsetzung können die Wunden zu Narben verheilen als heilsame Erinnerung an ein geheures Geschehen. Nehmen wir die Form an, wie es ist mit ihren Narben, als Denkmal. (...) Als Architekt bin ich der Meinung, daß zu einem sinnvollen Ziele nur führen kann, was den Gegebenheiten vernünftig Rechnung trägt. (...) Das Siegestor sollte wieder entstehen, das Alte, Ehemalige, aber auch das heute Gegenwärtige; das nicht nur nach einem Plan entstand, sondern auch aus der Zeit wurde, was ist: ein wirkliches Denkmal für München» AJW, trad. dell'Autrice)

127 «Lassen wie sie ruhig als Ruinen, wie das Schloß von Heidelberg, mahnend stehen!» (trad. dell'Autrice) da Georg Lill in "Süddeutsche Zeitung", N. 1 del 5 ottobre 1945.

rare la perdita causata dalle bombe; è possibile così scomporre e ricomporre le parti della porta, apprezzando però al tempo stesso l'*unicum* organico che è tornata ad essere.

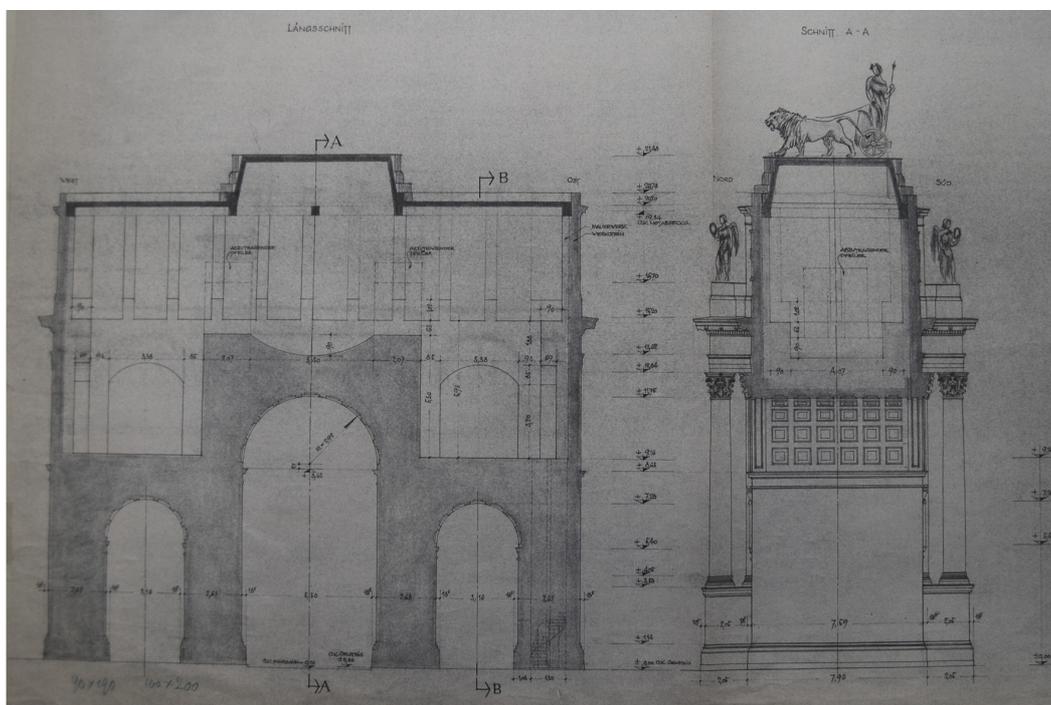


Fig. 42: Sezioni di progetto per l'intervento di restauro della Siegestor, dove si riconoscono le rovine degli archi incapsulati all'interno della struttura in calcestruzzo, 1956. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

Anche in questo caso, come in quello dell'Alte Akademie, al calcestruzzo viene negata la sua possibilità espressiva ed è impiegato solo per le sue prestazioni: un materiale in grado di risolvere in modo eccellente la ricomposizione del volume, di assolvere funzioni strutturali e ricostituire in modo efficace il monumento, del quale però non è “pelle” esterna. Questa deve invece essere coerente con quanto ci è stato lasciato dal tempo, deve essere in continuità con l'esistente o deve rendere onore alla memoria di ciò che preesisteva, deve essere nobile e preziosa, come la si era voluta un tempo.

La porta è un'unità dove risultano chiari tre stati, tre immagini – o tre verità – che appartengono con la stessa dignità alla sua storia: la *facies* del monumento ottocentesco; l'immagine della condizione di rovina; l'edificio restaurato. Il monumento è ancora “vivo”: trasmette, racconta, celebra e ammonisce.

Wiedemann carica l'oggetto di un nuovo significato, che viene magistralmente sintetizzato dalla frase posta a coronamento della parte ricostruita: “consacrata dalla vittoria - distrutta dalla guerra - a ricordo della pace”¹²⁸. La Siegestor è un caso esemplare di continuità materiale e storica insieme: un monumento voluto in un'epoca di gloria, che viene distrutto durante la guerra e diventa, infine, un simbolo della pace, segno di una straordinaria capacità di reinventare ed innovare (fig. 44).

In tal modo il monumento esprime un concetto di valenza assoluta: la pace in quel momento è importante quanto la vittoria dell'esercito tedesco un secolo prima, occasione che aveva generato la volontà di costruire quella “porta trionfale”. Il monumento si eleva nuovamente quale monito che deve essere percepito nel futuro con lo stesso peso del passato: ora è il tempo della pace, è il significato ultimo e forse eterno con cui si deve tramandare ai posteri la Siegestor.

¹²⁸ La frase apposta sul fregio della porta, “Dem Sieg geweiht- Vom Krieg zerstört- Zum Frieden Mahnend”, è il risultato di un concorso di idee, concepita da Hanns Braun e realizzata tipograficamente da Franz Hart.



Fig. 43: la Siegestor in un dettaglio che mostra i tiranti sulla sommità del capitello.



Fig. 44: (in alto) la faccia della Siegestor verso la città, con l'iscrizione "Dem Sieg geweiht- Vom Krieg zerstört- Zum Frieden Mahnend".

Fig. 45: (in basso) un dettaglio della faccia a nord del risarcimento dei bassorilievi.



Fig. 46: La sala a cupola cassettonata della Glyptothek nella ricostruzione di Wiedemann. La luce proviene da un oculo al centro della cupola.

2.3.4_Glyptothek (1961-1972)

*«E' una ripetizione della storia della sua genesi che approda ad un altro esito».*¹²⁹

Josef Wiedemann

La Glyptothek è il caso che chiude l'analisi delle ricostruzioni che Wiedemann progetta per il centro di Monaco. I tempi con cui si protraggono sia il progetto che la realizzazione (più di un decennio) sono indice del dibattito che a partire dal 1961, anno in cui si decide per la ricostruzione, coinvolge storici, professionisti e soprattutto l'opinione pubblica: i quotidiani dedicano pagine intere per seguire da vicino la questione. Questo è infatti il progetto più discusso di Wiedemann, che ha ancora un'eco viva nel dibattito contemporaneo, che si divide tra chi considera l'intervento poco attento all'importanza e alla ricchezza dell'edificio originale¹³⁰ e chi lo celebra come un tentativo di ricostruir-

¹²⁹ «*Ist eine Wiederholung ihrer Entstehungsgeschichte mit anderem Ausgang*» (K. Vierneisel, G. Leinz, *Glyptothek München 1830-1980 Jubiläum ausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, München, 1980). È nello stesso testo che Wiedemann parla di "conservazione viva dell'esistente".

¹³⁰ «La decorazione originaria è andata perduta a causa dei bombardamenti durante la seconda guerra mondiale. Purtroppo non è stata ripristinata durante il disastroso "restauro" degli anni sessanta, per cui le sculture di marmo vengono esposte in maniera insensata contro parti di mattoni a vista. È contraddittorio totalmente gli intendimenti di Klenze, per il quale "uno splendore ben ordinato nell'ambiente affascina l'occhio e crea immediatamente l'atmosfera giusta; uno sfondo vivacemente colorato fa sì che anche la più comune mediocre scultura antica appaia fresca e pura» (Watkin, T. Mellinghoff, *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Milano, 1990).

lo facendone un'architettura che si preoccupa insieme di mantenere la memoria e di appartenere al proprio tempo¹³¹.



Fig. 47: Immagine dell'allestimento delle sale espositive della Glyptothek di Leo von Klenze. Si noti come cambia anche solo in concetto di sostegno della statua, confrontando con la fig. 46.

¹³¹ Particolarmente significative a tale proposito sono le parole del prof. Johannes Ludwig in "Der Architekt" (1977): «Wie wichtig die Neufunktionierung des Hofraumes war, erweist sich allein schon daraus, daß im Stadtgefüge ein neuer Erholungsraum, eine Oase entstanden ist, die großen Zuspruch findet, auch ohne Hinblick auf die Kunstwerke im Museum. Mit seiner Begrünung durch wilden Wein und einige Bäume und mit seiner Möblierung durch eine der ionischen Säulen aus der zerstörten ehemaligen Staatsgalerie, einige Plastiken auf Sockeln und durch die leichten Gartemöbel unter luftigen Sonnenschirmen steht dieser Hof im sinnvollen Gegensatz zu den strengen Innenräumen mit ihren Schätzen (...) Die Restaurierung der Glyptothek ist ein Musterbeispiel dafür, wie ein historischer Bau durch einfühlsame, taktvolle Behandlung in einen modernen Museumbau verwandelt werden kann, der unseren heutigen Ansprüchen genügt, der gerade durch das Spannungsverhältnis von Alt und Neu ein besonderes Leben erhält». (Quanto fosse importante la nuova funzionalizzazione dello spazio della corte si spiega da solo, (ora) si trova un nuovo spazio per il riposo nella città, è sorta un'oasi, in cui si può trovare un grande conforto, anche tralasciando di dare un'occhiata alle opere all'interno del museo. Attraverso il suo rinverdimento con vite selvatica e alcuni alberi, l'arredo di una colonna ionica salvata dalla distruzione dell'antica galleria, alcune panchine di pietra e i leggeri mobili da giardino sotto ariosi ombrelloni, questa corte si mette sensatamente in contrapposizione con gli eleganti spazi interni con i suoi tesori [...] Il restauro della Glyptothek è uno straordinario esempio di come si possa trasformare un edificio storico attraverso la sensibilità, la cura in un moderno museo, che soddisfi le nostre attuali esigenze, che proprio attraverso la tensione tra antico e nuovo sia straordinariamente mantenuto in vita» traduz. dell'Autrice..

L'opera originaria era stata commissionata dal principe Ludwig nel 1816 a Leo von Klenze, nominato lo stesso anno *Hofbaumeister* ("architetto di corte"). Il consigliere del re Martin von Wagner, dopo aver preso visione del progetto di Von Klenze, aveva sollevato alcune obiezioni circa le soluzioni che non riteneva corrette per un edificio che aspirava a diventare il museo di arte classica più grande e ricco della Germania: le decorazioni troppo fitte avrebbero distolto l'attenzione dalle opere d'arte; l'illuminazione non era stata curata a dovere, poiché per volontà del re le facciate esterne erano cieche e le sale prendevano luce dalle finestre a lunetta prospicienti la corte interna, lasciando lo spazio interno buio. Le critiche di Von Wagner furono ignorate, poiché in questo caso l'intesa tra committente ed architetto era talmente forte da prevalere su tutto. Ludwig perseguiva l'ideale di una Monaco che fosse un punto di riferimento culturale a livello europeo, portando avanti il programma di innovazione della città-capitale; il lavoro di von Klenze interpretava perfettamente le aspirazioni del futuro re.

La connessione tra edificio antico e nuovo nelle opere di Wiedemann non è manifesta come nelle opere di Döllgast. Né all'interno né all'esterno della Glyptothek è segnato il "confine" esatto da cui si riprende la costruzione. Eppure, è ben chiaro all'osservatore che qualcosa è accaduto in quell'edificio: i lacerti di decorazione sopravvissuti sono citazioni di un evento tragico che ha segnato il volto del museo più maestoso di Germania.

Wiedemann viene chiamato dall'allora direttore del museo, Hans Diepolder¹³², per dare un parere sui lavori che aveva intrapreso il Landesbauamt nel portico nord e sulla breccia aperta in facciata dalle bombe, secondo il principio del "com'era e dov'era"; destino che doveva toccare anche alle sale interne, perché fossero riportate allo "stato ideale" progettato da von Klenze, ricoprendo le murature di stucchi e ornamenti. Viene infatti realizzata in quegli anni in via sperimentale una sala, dove veniva riproposta una copia delle dorature e degli stucchi anticamente presenti. È proprio di fronte al risultato di

¹³² Hans Diepolder (1896-1969) studia Storia Antica a Regensburg. È direttore della Glyptothek di Monaco dal 1937 al 1962, anno in cui passa il testimone a Dieter Ohly (1911-1979). Diepolder è colui che prende i primi accordi per la ricostruzione della Glyptothek con Josef Wiedemann.

questa prova che Diepolder chiede il parere di Wiedemann. Nell'opinione dell'architetto, questa scelta operativa non è condivisibile, come scrive apertamente a Diepolder: «Ciò che seconde me si dovrebbe escludere, al di là di tutto, è un intervento intermedio (...) Abbandonare gli elementi caratterizzanti sarebbe arbitrario. Ma se essi non esistono più integralmente e si prende atto dello stato attuale, allora essi non devono essere riprodotti. Ciò che ancora è intatto sui portali o degli stucchi dovrebbe rimanere (...) ma tutto il resto dovrebbe essere integrato nell'edificazione allo stesso modo dei muri dell'edificio antico, ripulendo i giunti e rivestendola con uno strato sottile di intonaco. Questo farebbe sì che la pareti restino vive ma calme, si recupererebbe una configurazione spaziale originaria e racconterebbe ciò che è stato (...) Le mie considerazioni non sono antistoriche. Al contrario è un modo per accettare (...) ciò che è accaduto nel tempo e voluto dal destino»¹³³.

Si va delineando nella mente di Wiedemann una proposta di progetto innovativa, sulla scia degli interventi di Hans Döllgast: una perfetta espressione della possibilità di andare oltre il “copiare” edifici antichi, che diventavano invece un punto di partenza su cui fondare il nuovo, aprendo l'antico alla sperimentazione, all'invenzione e alle nuove tecnologie. Si può definire l'intervento di Wiedemann sulla Glyptothek una *Innenaufbau*, una “ricostruzione dell'interno”, essendo già stato modificato l'esterno in modo irreversibile dall'intervento precedente ad opera del *Landbauamt*.

¹³³ «Was meines Erachtens ausgeschlossen werden müßte-unter allen Umständen-ist etwas Halbes(...) Das Weglassen von Einzelheiten wäre Willkür. Wenn sie aber insgesamt nicht mehr da sind und man bekennt sich zu diesem Zustande, dann soll man sie nicht nachbilden. Was noch erhalten ist an Portalen oder an einzelnerm Stuck müßte bleiben (...) alles andere aber müßte gleich gut wie das alte Mauerwerk zum Raum vervollständigt werden, sauber bündig gefugt und mit einer dünnen Mörtelhaut überzogen. Das gäbe die lebendige, aber ruhige Wand, erhielte die ursprüngliche Raumgestalt und erzählte von dem, was war (...) Diese Art des Betrachtens ist nicht unhistorisch. Im Gegenteil: sie erkennt das an (...)was in der Zeit und durch das Schicksal geschehen ist» (trad. dell'Autrice) Corrispondenza privata tra Wiedemann e Diepolder, del 26.01.1961, AJW, trad. dell'Autrice.

Nella Glyptothek, il ricordo che l'intervento di Wiedemann suscita nel visitatore è quello della rovina: la sensazione è accentuata dalla nudità della struttura e dall'ordine dato dall'omogeneità con cui vengono trattate le superfici in laterizio a vista¹³⁴.

Lo spazio ricorda le grandi rovine dell'antichità classica delle incisioni di Giovan Battista Piranesi: le quali, spogliate dalle decorazioni, rimangono a comunicare solo la verità e la bellezza della struttura. Wiedemann vuole trasmettere nella completezza semplice, stereometrica dei volumi lo stupore, l'incanto, il ricordo della rovina. La collocazione di alcuni frammenti di decorazione originaria serve a raccontare com'erano quelle stanze, a dare un'immagine che il visitatore deve rielaborare partendo da questi elementi.

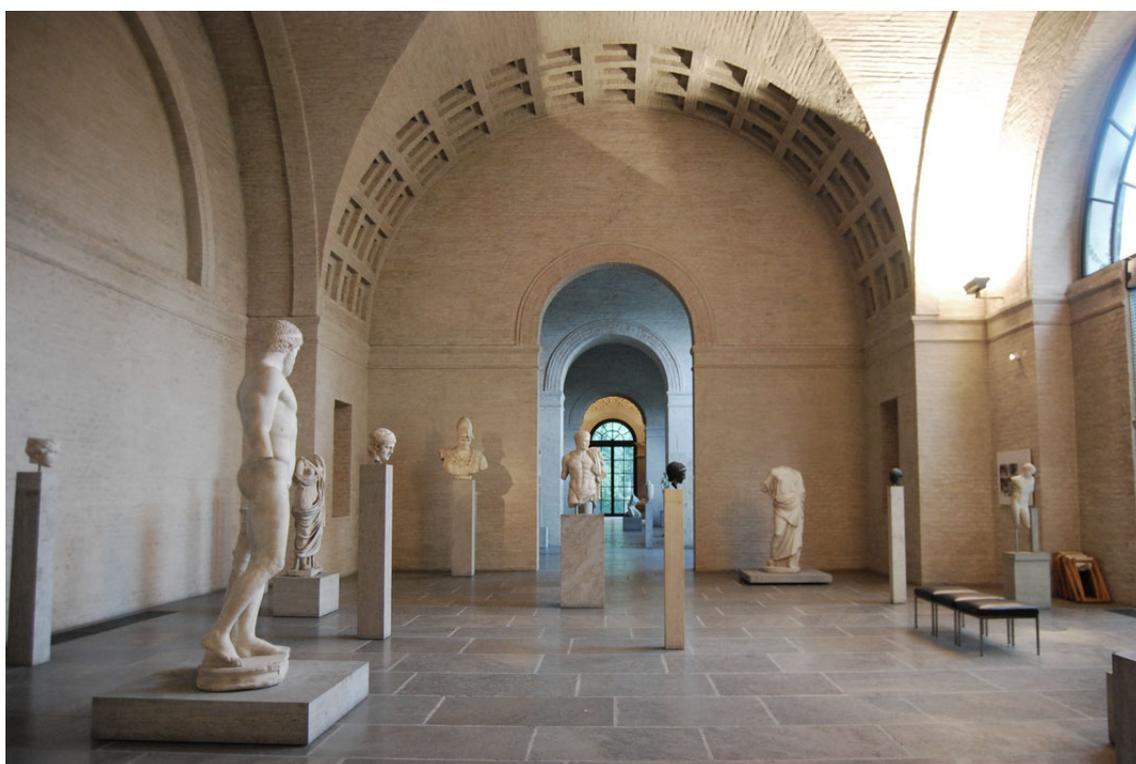


Fig. 48: Immagine dell'allestimento attuale in una delle sale espositive della Glyptothek.

134 In riferimento alla ricostruzione di un interno sono significative le parole di H.W. Krufft «Del tutto particolare è la questione della ricostruzione degli ambienti interni degli edifici, il cui involucro esterno è sopravvissuto alla distruzione. Esso riguarda solo parzialmente il problema della ricostruzione architettonica.(...) Lo scienziato, a partire dalla personale riflessione sulla necessità d'identificazione collettiva, accetta una ricostruzione di cui si vede l'obiettiva serietà e che poi cercherà di realizzare in modo ottimale. Nel caso del teatro dell'Opera di Semper, dove si può partire da una sostanza considerevolmente ben conservata, tale compromesso è raggiungibile» (H.-W. Krufft, *Ricostruzione come restauro? Sulla ricostruzione delle architetture distrette*, in "Kunstchronik" n.46,1993, pp. 582-589).

Leo von Klenze aveva studiato l'antichità classica, tema di fondamentale importanza per la formazione di tutti gli architetti del neoclassicismo tedesco; nel suo immaginario esistevano architetture delle quali il tempo si era riappropriato, le rovine "abbracciate dalla natura", non ancora le macerie della guerra aerea. L'edificio da lui progettato, per ironia della sorte, subisce proprio questo destino impreveduto, distrutto dai bombardamenti. E Josef Wiedemann con il suo intervento vuole portare l'edificio a una completezza "virtuale", cioè provare a ricondurlo a un'idea che poteva essere nella mente del progettista originario.

I muri sembrano essere in attesa, pronti per ricevere uno strato di intonaco oppure per rimanere così, "calmi ma vivi". Se provassimo a mettere in successione le immagini dei tre "stati" dell'edificio nel corso dei secoli (originale – rovina – ricostruzione), potremmo ordinarle secondo la cronologia degli eventi, ma anche invertire tale ordine ponendo l'immagine della ricostruzione prima di quella della rovina: la storia che potremmo raccontare seguirebbe comunque una logica possibile e naturale, cioè quella della decadenza della materia. Dall'edificio ricco di ornamenti progettato da von Klenze si passa a quello privo di tutto l'apparato decorativo di Wiedemann e, infine, alla rovina: quasi come se fosse possibile con questo stratagemma tornare un indietto nel tempo per riequilibrare gli eventi¹³⁵.

¹³⁵ A proposito dell'idea di non riproporre l'eccessiva ricchezza decorativa dello stato precedente, si legge nella guida all'architettura del Neues Museum restaurato da Chipperfield: «Alla complessità architettonica del Neues Museum si accoppiava una decorazione completa dell'interno, assimilata dal punto di vista iconografico alle diverse collezioni e alla funzione degli ambienti, che però, nella sua inesauribile policromia ornamentale, tradisce una sorta di *horror vacui*. Secondo la teoria architettonica esposta da Carl Boetticher nella sua opera sulla "Tettonica dei Greci" (1844/52), importante per la nobilitazione delle costruzioni in ferro, era necessario dissimulare il nucleo architettonico con un rivestimento artistico per elevare il livello estetico della pura e semplice statica, conformandolo agli scopi spirituali e simbolici dell'edificio. Questa teoria- indipendentemente dall'alta qualità artistica e artigianale dell'ornamentazione- era problematica già in partenza sotto due diversi aspetti. In primo luogo comportava di soverchiare le opere esposte con la sontuosità dell'assetto decorativo, come era già stato biasimato dai critici nei due nuovi musei costruiti a Monaco da Leo von Klenze, la Glittoteca (1816-1830) e la Pinacoteca (1826-1836), e come fu ben presto rimproverato anche Stüler. In secondo luogo ne scaturiva la tendenza a sovraccaricare il concetto di museo con complessi programmi iconografici concepiti come sussidio alla comprensione, i cui messaggi ideologici e scientifici invecchiavano però rapidamente». (von Buttlar A., *Neues Museum Berlino. Guida all'architettura*, Deutscher Kunstverlag, 2010, Berlino).

Wiedemann non è interessato a proporre una copia dell'originale, ma a dare corpo a un edificio totalmente reintegrato nella vita della città; perciò non esita a compiere scelte coraggiose: l'idea di stravolgere l'impianto della galleria aprendolo verso la corte, ad esempio, modifica la percezione dell'edificio, che da un percorso espositivo avvolto su stesso si apre all'attraversamento fisico e visivo. Dalle finestre ora si vede chiaramente la corte, che da spazio di servizio per catturare la luce diventa una piazza interna, un punto centrale visibile durante tutto il percorso interno, che rafforza l'interazione tra nuovo e antico¹³⁶.

Le aperture lunettate del progetto di Leo von Klenze negavano la possibilità di traguardare la corte ed erano l'unica fonte di luce delle sale, poiché l'architetto doveva attenersi al vincolo preciso di mantenere la facciata come una superficie continua e chiusa, sulla quale prendevano posto nelle nicchie scavate nella pietra le statue delle grandi personalità artistiche e culturali del periodo classico.

136 Rispetto alla decisione di coinvolgere la corte nella composizione dell'edificio, scrive Johannes Ludwig, collega della T.U.M. : «Wie wichtig die Neufunktionierung des Hofraumes war, erweist sich allein schon daraus, daß im Stadtgefüge ein neuer Erholungsraum, eine Oase entstanden ist, die großen Zuspruch findet, auch ohne Hinblick auf die Kunstwerke im Museum. Mit seiner Begrünung durch wilden Wein und einige Bäume und mit seiner Möblierung durch eine der ionischen Säulen aus der zerstörten ehemaligen Staatsgalerie, einige Plastiken auf Sockeln und durch die leichten Gartemöbel unter luftigen Sonnenschirmen steht dieser Hof im sinnvollen Gegensatz zu den strengen Innenräumen mit ihren Schätzen (...) Die Restaurierung der Glyptothek ist ein Musterbeispiel dafür, wie ein historischer Bau durch einfühlsame, taktvolle Behandlung in einen modernen Museumbau verwandelt werden kann, der unseren heutigen Ansprüchen genügt, der gerade durch das Spannungsverhältnis von Alt und Neu ein besonderes Leben erhält». [Quanto fosse importante la nuova funzionalizzazione dello spazio della corte si spiega da solo, (ora) si trova un nuovo spazio per il riposo nella città, è sorta un'oasi, in cui si può trovare un grande conforto, anche tralasciando di dare un'occhiata alle opere all'interno del museo. Attraverso il suo rinverdimento con vite selvatica e alcuni alberi, l'arredo di una colonna ionica salvata dalla distruzione dell'antica galleria, alcune panchine di pietra e il leggeri mobili da giardino sotto ariosi ombrelloni, questa corte si mette sensatamente in contrapposizione con gli eleganti spazi interni con i suoi tesori (...) Il restauro della Glyptothek è uno straordinario esempio di come si possa trasformare un edificio storico attraverso la sensibilità, la cura in un moderno museo, che soddisfi le nostre attuali esigenze, che proprio attraverso la tensione tra antico e nuovo sia straordinariamente mantenuto in vita] (In Johannes Ludwig , "Der Architekt", 1977, trad. dell'Autrice).

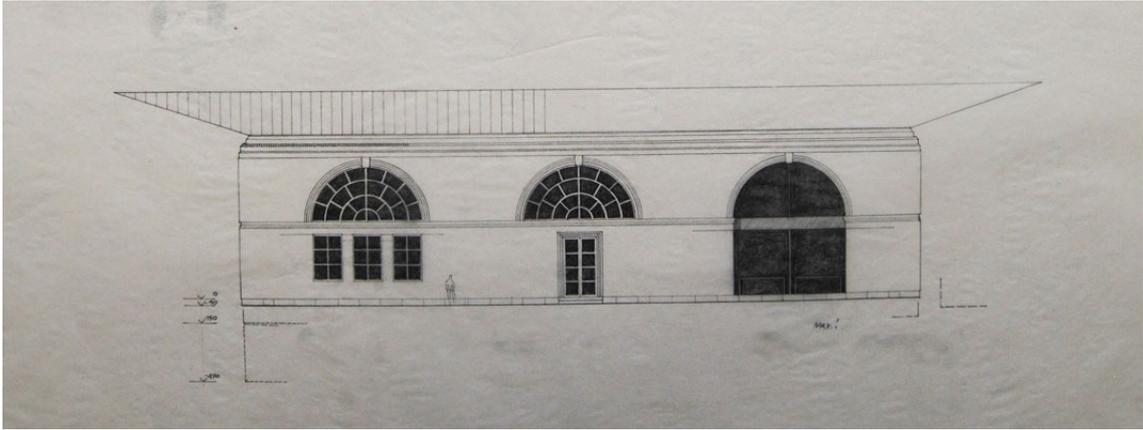


Fig. 49: Prospetto della corte interna della Glyptothek, dove Wiedemann confronta possibili soluzioni per aprire le lunette verso la corte. Archivio Architekturmuseum T.U.M.



Fig. 50: La corte interna della Glyptothek in una prospettiva disegnata da Wiedemann. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

Wiedemann si trova dunque a confronto con un problema irrisolto del progetto originario: portare luce naturale all'interno dello spazio museale, perché le sculture possano vibrare e mostrarsi alla luce del sole. Egli sceglie dunque di praticare nelle pareti un taglio verticale fino al pavimento della galleria sulla muratura verso la corte in corrispondenza delle finestre lunettate.

Il modo in cui l'architetto tedesco attua questa soluzione è singolare e indice di raffinata capacità progettuale: tagliare la muratura a filo poteva risultare ingannevole, facendola sembrare coeva a quelle originali; così come poteva essere troppo semplice, quasi banale, aprire finestre in asse – soluzione che comunque, come si può constatare dai disegni di progetto, egli considera ma alla fine scarta (fig. 49).

Wiedemann decide così di praticare un ampio taglio sotto le lunette lasciando due spalle di muro ai lati: questi elementi innescano nella parete una tensione, quasi sembrano voler alludere alla sua originaria chiusura (fig. 50). L'intervento è dichiaratamente moderno, riconoscibile nel prospetto antico ed eseguito con tecniche e materiali innovativi: Wiedemann inserisce nella muratura un'architrave di acciaio, che resta visibile sia all'interno, sia all'esterno della galleria.

Certamente alcuni stimoli efficaci per questo progetto sono venuti dall'Italia, che Wiedemann ben conosceva. In particolare, per le aperture un riferimento sembra essere l'opera per il Museo del Tesoro di San Lorenzo (1956) di Franco Albini (1905-1977), grande maestro attivo negli stessi anni di Wiedemann. Osservando la soluzione per la Glyptothek, ritroviamo infatti delle evidenti assonanze tra l'architetto italiano e quello tedesco in particolare nell'attenzione ai dettagli.

Nel Museo del Tesoro di San Lorenzo Albini progetta, a partire dall'atrio di accesso, una sequenza di ambienti di forma circolare, conformando le aperture con una sagoma particolare: il varco delle sale espositive si stringe verso il basso, quasi a marcare la forza della forma cilindrica della parete che tende a chiudersi, alludendo a una superficie completa senza interruzione. La stessa "forza plasmante" si può individuare nella soluzione di Wiedemann per le finestre lunettate sulla corte interna della Glyptothek, dove

la tensione tra le due spalle di muratura è similmente efficace: egli compie un'operazione incisiva nella reinvenzione dell'intera galleria, mantenendo la funzione ma intuendone la potenzialità di diventare uno spazio pubblico (fig. 51).

Un altro maestro italiano alla cui opera Wiedemann attinge a piene mani è Carlo Scarpa: Wiedemann era un grande estimatore del lavoro dell'architetto veneto, tanto da inserirlo sempre nei suoi cicli di lezioni all'Università. Scarpa si occupa del restauro di Castelvecchio a Verona tra il 1952 e il 1964, prima dell'incarico di ricostruzione della Glyptothek: si può notare una certa influenza dell'opera scarpiana nell'allestimento museale di quest'ultima, in particolare nell'uso dell'acciaio per la realizzazione di supporti e vetrine espositive, e nella ricercatezza del dettaglio che rivela una profonda cultura artigianale, oltre che nel modo originale – forse unico – con cui Carlo Scarpa si rapportava con l'antico.



Fig. 51: un'immagine della corte, spazio riconquistato del progetto di ricostruzione di Wiedemann. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

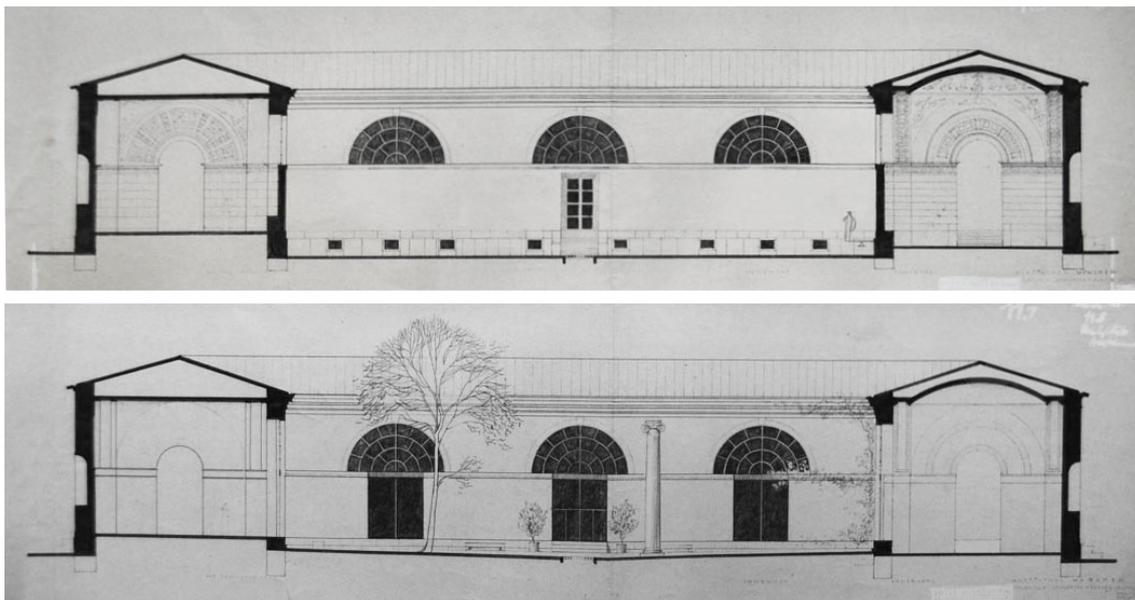


Fig. 52: La sezione della Glyptothek prima e dopo l'intervento di Wiedemann; da uno spazio di servizio la corte viene riletta come spazio inclusivo. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

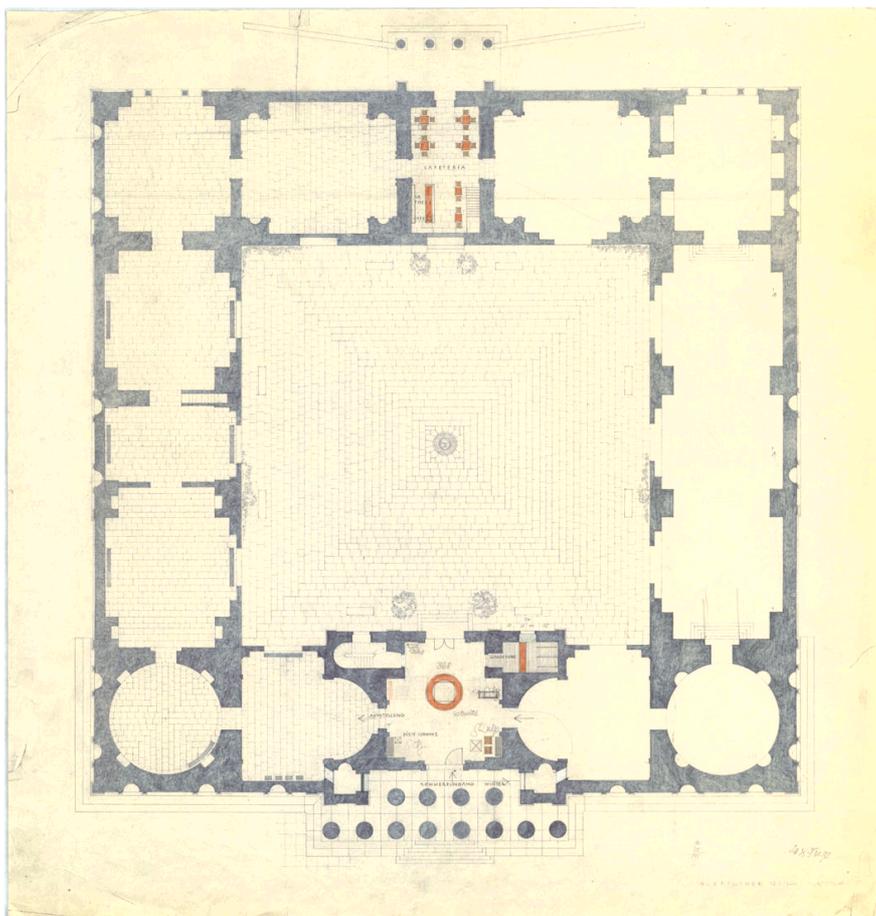


Fig. 53: La pianta della Glyptothek di Wiedemann, dove si leggono il disegno della pavimentazione e l'arredo della biglietteria-bookshop e della caffetteria. Archivio Architekturmuseum T.U.M.

A chiudere l'analisi del lavoro di Wiedemann sulla Glyptothek ricostruita, edificio "vivo", torna l'eco delle parole di Ambrogio Annoni riguardo l'atteggiamento da seguire davanti ai monumenti che hanno subito la distruzione bellica: «Ed è questo moderno e vivo: più e meglio che ricostruire artificialmente edifici per gran parte rovinati è, forse arditamente, ma certamente più schietto, il comporre del tutto un nuovo gruppo edile; il quale dia davvero la vita a quel tratto di città dove passò la morte. Indubbiamente, per l'applicazione di un tale criterio, occorre molta ragionevolezza, molta saggezza, grande armonia; soprattutto: serietà di studi; dai quali potrà scaturire l'opportunità, oppure dovrà senz'altro imporsi la necessità, di riprendere – per prospettiva, per volume, per gioco di luci e di ombre, di vuoti e di pieni – quell'aspetto architettonico d'insieme che fu tolto o stroncato»¹³⁷.

¹³⁷ Annoni A., *Scienza ed Arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, cit., pp. 24-25.

2.4_ ANTOLOGIA DI SCRITTI SCELTI DI JOSEF WIEDEMANN

2.4.1 Discorso “Goldener Saal” (inedito)

Il testo del discorso è stato rinvenuto nell’archivio dell’Architekturmuseum della Technische Universität di Monaco, all’interno di una serie di documenti riguardanti l’Alte Akademie. La prima pagina riporta la firma di Josef Wiedemann, ma non è stata apposta alcuna data che possa collocare la sua redazione in modo preciso. Tuttavia, nel testo si ritrovano alcuni indizi che aiutano a circoscrivere un intorno temporale: siamo nei primi anni Ottanta, perché sono trascorsi circa trentacinque anni dopo la distruzione del Municipio di Augsburg, nel quale si trova la Goldener Saal (ovvero la Sala Dorata), e certamente prima del 1985. Il discorso sembra essere stato pronunciato (o preparato per essere pronunciato) all’interno della Goldener Saal, la cui ricostruzione è stata oggetto di un lungo e diviso dibattito fino alla decisione da parte del Consiglio della città di riprodurre una copia, conclusa in una prima fase nel 1985 e in via definitiva nel 1996, con il ripristino della doratura e di tutte le decorazioni pittoriche.

Josef Wiedemann partecipa al concorso di idee indetto nel 1957 per la ricostruzione degli interni – l’esterno era stato già ripristinato nel 1947 – in collaborazione con il pittore monacense Günther Graßmann. Insieme presentano un progetto che conserva l’esistente allo stato in cui si presentava dopo la distruzione: lavorano con grande semplicità sulle pareti, inserendo alcuni lavori eseguiti dall’artista su piastre di ceramica e maiolica. L’originalità della proposta si concentra prevalentemente nella soluzione per il soffitto, dove viene dispiegato un baldacchino tessile ispirato ai colori dell’allestimento antico, il bianco, il rosso e l’oro. L’esito del concorso premia l’idea, che arriva al secondo posto – di fatto il primo, poiché la giuria deciderà che nessuna delle proposte presentate è realizzabile e dunque non c’è un vincitore.

Il tema del quale Wiedemann parla nel discorso, con una lunga argomentazione, è la liceità di costruire la “copia perfetta” di un’opera andata distrutta oppure l’opportunità anche in un caso di ricostruzione/restauro di dare una risposta architettonica e arti-

stica che corrisponda al nostro tempo (“unsere Zeit”). Nella traduzione si è voluto mantenere il ritmo e la retorica del discorso originale.

«Miei cari Signore e Signori,

non mi sembra necessario dover accennare qui, davanti alla Goldener Saal (Sala Dorata), qualcosa riguardo alla storia e al significato del Municipio di Augsburg e della sua antica magnificenza degli interni. Credo che ci sarebbero persone più esperte di me.

Permettetemi quindi di entrare subito in *medias res* e, senza lunghe premesse, mettere in ordine uno ad uno i problemi, rispetto ai quali penso di avere una certa competenza e dei quali mi sono potuto occupare ben più di qualche anno.

La problematica fondamentale: la possibilità, ovvero le ovvie difficoltà di una ricostruzione della Goldene Saal e della Fürstenzimmer (Camera dei Principi) – cioè il puro e semplice aspetto tecnico! Non mi voglio cimentare a questo proposito in questioni di tipo economico e nemmeno di tipo ideologico o politico. Anche per questi aspetti esistono infatti persone sufficientemente competenti!

Partendo dal fatto che, durante l'estate, il consiglio della città (di Augsburg n.d.t) ha approvato il progetto presentato con i costi e il possibile cronoprogramma, la Goldener Saal e le tre stanze dei Principi saranno ripristinate allo stato originale in notevole parte con un primo stralcio di lavori che durerà fino all'anno 1985 circa.

Questa decisione ha posto fine all'andirivieni di un decennio di proposte che hanno compreso tutte le possibilità intermedie tra un ripristino integrale e un moderna ricostruzione. Credo che con questa decisione, circa trentacinque anni dopo la distruzione dell'edificio, sia stata scelta la via giusta. Le cose buone hanno bisogno infatti di tempo!

Devo confessare che la prima volta che mi sono confrontato con il problema della Goldener Saal, ero molto scettico riguardo questa soluzione: la ritenevo allora difficilmente fattibile. Dopo un anno di lavoro e dopo un vero e profondo studio di tutta la documen-

tazione e di tutti gli aspetti dell'opera, oggi sono invece convinto del contrario e parteggio con convinzione per una ricostruzione.

La perplessità principale dei professionisti nei confronti di qualsiasi ripristino di un'architettura si spiega come reazione ai molti errori del passato, soprattutto nella seconda metà del XIX secolo, quando sotto la definizione – o meglio sotto il “mantello” della ricostruzione – sono state distrutte numerose opere storiche conservate allo stato originario, ovvero sono state ricostruite secondo scelte discutibili di ripristino di uno stato precedente o “purificate” stilisticamente.

Proprio oggi questa visione negativa è da comprendere meglio, come le ricostruzioni ipotetiche e le ancora numerose discutibili interpretazioni che certamente saranno realizzate nei nostri centri storici.

Anche le “quasi-ricostruzioni” eseguite sempre dopo la guerra non hanno contribuito a rendere particolarmente popolare il ripristino di opere architettoniche tra i conservatori e gli storici dell'arte.

Rispetto a ogni ricostruzione, bisogna quindi giustamente cercare di avanzare prima di tutto riflessioni metodologiche e teoretiche, e, come tutti potete ricordare, in fin dei conti, sarebbe stato il caso anche qui ad Augsburg.

Le riflessioni di tipo teorico sono per la moderna *Denkmalpflege* di decisivo significato – anch'io devo ammetterlo come architetto e conservatore. Ogni intervento su un monumento deve trovare le proprie ragioni metodologiche. Solo così si possono evitare errori fondamentali.

L'obiezione più importante dei professionisti rispetto al ripristino è il fatto che, quasi sempre, troppi edifici vengono ricostruiti in base a ipotesi arbitrarie, perché la documentazione esistente al fine di una riproposizione di una copia esatta non è sufficiente e quindi viene costruita di fatto una falsificazione.

Nella Carta di Venezia, che è lo strumento vincolante per tutti gli interventi su un monumento, si sottolinea il fatto che, anche espressivamente, là dove inizia l'ipotesi, la ri-

costruzione è da intendere come composizione architettonica e quindi deve mostrare il suo appartenere al nostro tempo.

Con questo, in pratica, la ricostruzione ipotetica nella *Denkmalpflege* viene fondamentalmente rifiutata: ma solo questo tipo, non la ricostruzione in generale – cosa che si può supporre leggendo questo paragrafo della Carta.

Il mio primo atteggiamento di rifiuto nei confronti del ripristino della Goldener Saal si basava essenzialmente sull'opinione che, per un apparato [decorativo] così ricco, solo una parte potesse essere documentata e quindi molto dovesse essere ricostruito in modo puramente ipotetico sulla base di esempi simili – o su misurazioni derivate dalle regole della simmetria. Con questo non si poteva ottenere una copia di qualità, bensì solo una semplificazione, quindi poteva essere possibile solo un ripristino falso, una scimmiettatura.

Così, oggi come allora, davanti al caso della Goldener Saal sostengo che [una copia perfetta] non sia praticabile.

Le ipotesi nel caso della Goldene Saal non sono necessarie! Devo infatti rassicurarvi che sia la Goldene Saal, sia la Camera dei Principi, sono documentati in modo completo: ciò rende possibile ridisegnare fin nei minimi particolari il progetto esatto dell'antico allestimento.

La documentazione storica è divisa in cinque gruppi:

- A) Notizie e descrizioni scritte
- B) Vedute e incisioni antiche
- C) Vecchie fotografie in bianco e nero
- D) Le fotografie a colori scattate poco prima della distruzione
- E) I rilievi di Leybold così come le pubblicazioni, i registri e gli schizzi.

Una ricostruzione che si prefigge di riproporre una parvenza di completezza sarebbe possibile solo in base alle vedute antiche, alle incisioni, alle descrizioni e alle numerose foto in bianco e nero. A dire il vero resta una questione aperta riguardo a cosa dovrebbe essere il così detto “progettato” secondo gli architetti o gli artisti: sarebbe solo una di quelle ricostruzioni, che si muovono nel margine tra ciò che è ancora tollerabile e ciò che non lo è più. Quando viene fatta questa ottima imitazione, è possibile assolvere alle esigenze estetiche; per un'opera così famosa come la Goldener Saal non sarebbe comunque sufficiente – ovvero la soluzione risulterebbe insoddisfacente.

L'occuparmi dei progetti della Goldener Saal mi ha dimostrato che qui proprio il dettaglio, le notevoli diversità dello stesso elemento, le infinite irregolarità, l'allontanamento dalla simmetria – in breve, la libera esecuzione di un concetto rigoroso è un dato essenziale.

Una rettifica di questi “errori” sarebbe una schematizzazione, un irrigidimento e porterebbe a una grossa perdita rispetto alla sua originale essenza.

Ma ciò significherebbe anche discostarsi dall'obiettivo di una possibile copia completa. Per questa ragione, i magnifici disegni pubblicati di Leypold per la ricostruzione sono utilizzabili solo in modo limitato. Su di essi non sono infatti riportate le irregolarità dell'opera e quindi non corrispondono, a volte anche in modo evidente, all'originale distrutto. Essenzialmente hanno più valore gli schizzi fatti sul posto, che contengono riferimenti di misura o altre informazioni. Sono stati fatti con immediatezza secondo la natura [di ciò che si presentava] e quindi si avvicinano molto di più alla verità.

Purtroppo, proprio qui, parlando del dettaglio, dopo la ricostruzione di Leypold si collegano appena la Goldener Saal e il soffitto e gli affreschi. E' un caso fortunato - o se volete una divina coincidenza - che proprio queste parti dell'antico allestimento siano state conservate in circa 150 immagini a colori. Queste immagini eseguite poco prima della distruzione rappresentano la più importante e affidabile base per una pianificazione dell'intervento.

Le riprese a colori danno precise informazioni su tutti i dettagli del soffitto, delle pareti e del portale nel mezzo della parete nord, e altro ancora - ciò è davvero decisivo: sul materiale e i toni di colore dei singoli elementi di questo spazio. Ci permettono anche di venire a conoscenza di quali parti del soffitto sono scolpite a tutto tondo, e quali invece fingono una plasticità grazie a un disegno eseguito con il color oro e l'ombra dipinta. Un altro motivo per cui queste immagini costituiscono una preziosa documentazione è che comprendono anche quasi tutte le parti dei dipinti a parete.

Mancano solo alcune campiture sulla parete finestrata del lato stretto della sala. Proprio qui troviamo un motivo, che non compare nelle fotografie in modo completamente leggibile, ripreso simmetricamente, in modo molto schematico. Ma poiché anche questi campi sono da vedere almeno una volta sulla foto in bianco e nero, qui si inciampa nel pericolo di fondarsi su una ipotesi e, come conseguenza, di una importante obiezione metodologica contro la ricostruzione.

Un ulteriore argomento dei conservatori contro la ricostruzione di un'opera d'arte è il concetto che questa fondamentalmente non possa essere ricostruita perché è legata alla preesistenza della sostanza originale, che mostrava la così detta "mano dell'artista".

Per opere di pittura e scultura questo concetto si applica senza troppe domande, per i monumenti architettonici questo principio ideale non viene invece perseguito con costanza, nemmeno per i monumenti significativi.

Si deve accettare la semplice realtà, che un rinnovamento funzionale, un cambiamento cosciente, o, per lo meno, una rielaborazione della "sostanza esterna" sia necessario, perché una conservazione museale dell'architettura è accettabile solo in casi straordinari.

Ora, dall'altro lato, si potrà argomentare sul fatto che l'architettura è stata creata grazie all'opera artigianale realizzata in base a disegni precisi o a esatte indicazioni di un artista, che ha fornito l'idea; quindi la conservazione della sostanza originale non sarebbe necessaria!

Questa è una tesi molto pericolosa, perché questo significa che si potrebbe rinnovare qualsivoglia monumento, solo potendo mantenerne l'idea originaria. Paul Clemen, il padre della *Denkmalpflege* tedesca, ancor prima della guerra argomentava a riguardo in modo simile.

Oggi si applica il principio che, anche trattando un monumento architettonico, ci si dovrebbe adoperare per la conservazione della sostanza originale; tuttavia il rinnovamento di una parte compromessa o distrutta non sta a significare alcuna "svalutazione" del monumento stesso, come sarebbe vero se parlassimo di un'opera significativa di pittura o di scultura.

Per capire meglio, posso portare l'esempio delle cattedrali gotiche. Delle parti originali delle torri medievali spesso si è conservato molto poco. Nel corso dei secoli si sono dovuti cambiare non solo i materiali da costruzione, bensì frequentemente anche le parti figurative, ovvero le opere d'arte. Nonostante questo la cattedrale non ha perso la sua importanza. Questo ragionamento porta alla considerazione che il perpetuare la ricostruzione dei monumenti distrutti durante le guerre sia diventato un fatto naturale; soprattutto quando essi assumono il valore di "simboli". In questi casi, la componente emotiva gioca un ruolo che è molto difficile da conciliare con la teoria e il metodo.

Si potrebbero fare esempi sufficienti, monumenti e simboli conosciuti da ognuno di voi, e anche il municipio di Augsburg è uno di quelli. L'esterno è stato ovviamente ricostruito. L'interno tuttavia l'intervento è stato ridotto.

Perché?

Nel dopoguerra sicuramente le ragioni economiche sono state un valido motivo: si avevano altri urgenti problemi da affrontare. Fu decisiva la convinzione – o, per lo meno, un inconscio sentimento – che non si potesse optare con leggerezza per ricostruire un'opera così importante, perché con la distruzione della sostanza originale l'opera d'arte era stata perduta.

Per il caso concreto della Goldener Saal si deve fare una differenza fondamentale tra i lavori artigianali, che senza un particolari riflessioni sono stati ricostruiti come copie, e l'opera nella sua totalità, la cui ricostruzione dal punto di vista del metodo resta discutibile. Riguardo alla buona riuscita delle opere artigianali non sussistono dubbi: perciò l'architetto è in grado di decidere e disegnare - l'artista solo in modo limitato; mentre per l'altra questione [l'architettura n.d.r.] alla fine decide solo l'opinione del restauratore.

L'aspetto della sala era magnifico, ma l'unicità della Goldener Saal risiedeva nella sua composizione, nella realizzazione di un'idea, che fino nel minimo dettaglio era determinata un programma preciso.

Il progetto di questo spazio interno avrebbe potuto venire da Matthias Kager¹³⁸, il quale aveva potuto basarsi sui bozzetti di Candid¹³⁹ e naturalmente sulle indispensabili raccolte di progetti. La forma dello spazio tuttavia è stata stabilita attraverso l'architettura del costruttore di Elias Holl¹⁴⁰.

Il pavimento in pietra era un puro lavoro artigianale. Conosciamo il materiale: lastre di Rosso o Rosso-Grigio di Schnöll o di Solnhofener. Il suo motivo geometrico può essere composto da qualsiasi marmista. Dei pavimenti esiste anche l'unico disegno esecutivo conservato dell'allestimento interno, opera di Mathias Kager stesso. Tuttavia il pavimento è stato eseguito in una forma leggermente modificata, che mostra il segno della nostra ricostruzione.

¹³⁸ Matthias Kager (1575-1634) artista e architetto tedesco. È stato attivo anche nel cantiere della Residenz a Monaco, viene poi chiamato nel 1620 come decoratore degli interni della Goldener Saal.

¹³⁹ Peter Candid (1548-1628) pittore e architetto di origine olandese. Il suo apprendistato è legato all'Accademia Fiorentina, nel 1568, raccomandato dal Giambologna entra a servizio della corte bavarese a Monaco, dove è impegnato negli interni della Residenz. Nel 1619 viene chiamato a fianco di Kager nella decorazione della Goldener Saal.

¹⁴⁰ Elias Holl (1573-1646) architetto tedesco nato e vissuto ad Augsburg. Intorno al 1600 intraprende un viaggio in Italia per studiare l'architettura rinascimentale. Si ferma in particolar modo a Venezia, per studiare Palladio. Viene nominato nel 1602 architetto capo per la progettazione e la costruzione del Municipio di Augsburg.

Il soffitto era un eccesso di ricchezza! Nella sua costruzione originale era composto da pannelli riccamente cesellati a diversi livelli e rivestiti con i consueti ornamenti architettonici, mensole, rosette e *kymata*. La costruzione originale era un un puro lavoro artigianale e non c'è altro da aggiungere rispetto alla qualità di ciò che è stato eseguito in molti altri soffitti, portali e altari da molti artigiani del tempo di allora e all'abilità che anche oggi deve essere sempre pretesa nel loro restauro.

Lo stesso vale per il portale, anche qui infatti c'è un vero lavoro artigianale.

Non è così facile la caratterizzazione dei grandi intagli dorati sul soffitto, i quali determinano a tal punto l'espressività dello spazio, che la sala deve a loro il suo nome "Goldener". Sicuramente gli intagli corrispondono al progetto di Kager. Per l'esecuzione non ci è stato tramandato il nome di alcuno scultore; è molto probabile che siano stati realizzati da Wolff Ebner, al quale era stato affidato l'intero soffitto ligneo, o comunque alla sua bottega. Dai segni notiamo la mancanza di eleganza, per non parlare dell'inconsistenza di alcuni elementi. È impossibile considerare questi intagli come reali opere d'arte, piuttosto sono definibili come artigianato artistico. La ricostruzione sarebbe sicuramente possibile con una certa immedesimazione e rielaborazione.

I dipinti su tavola del soffitto e sulla grande immagine sopra il portale a nord e i dipinti su soffitto sono stati realizzati da Kager, in base a schizzi di Candid, e il grande dipinto su tavola da Hans Rottenhammer. Queste sono vere opere d'arte, come anche le quattro figure del portale centrale eseguite da Caspar Menneler. Sembra quasi un'impresa senza speranza voler ricostruire queste figure come copie esatte, ci si potrebbe solo aspettare una libera riproduzione. In ogni caso nell'effetto generale della sala queste figure sarebbero di significato minore, quindi potrebbero essere omesse senza alcun problema. Che uno scultore con un'adeguata abilità possa farne una appropriata riproduzione, può essere anche vero ed è stato più volte in passato dimostrato.

La realizzazione di copie di famosi dipinti su tavola era prassi già abbastanza comune; molte hanno il loro posto fisso nei musei, e alcune sono anche passate alla storia come opere d'arte. Questa realtà però non giustifica il ritenere la ricostruzione delle tavole

dipinte della Goldener Saal come qualcosa di scontato. Tra una copia fatta da un originale e la ricostruzione attraverso le fotografie a colori esiste una grossa, indiscutibile differenza. La ricostruzione dei dipinti su tavola sopra il portale non sembra necessaria, qui si potrebbe, come contropartita per la parete a sud, inserire un'iscrizione che ricordi la realtà della ricostruzione. Dal punto di vista della qualità questa immagine della parete era essenzialmente più significativa dei dipinti a soffitto di Kager, i quali nell'opera complessiva del soffitto, e quindi della sala, sono importanti, ciò non si può negare: ma d'altro canto sono quelle componenti dell'allestimento la cui ricostruzione è da giudicare in modo assolutamente critico. Le copie già fatte in passato sono state più volte citate come prova che una ricostruzione della Goldener Saal come copia non è possibile; tuttavia, non è stato preso in considerazione il fatto che la ricostruzione delle tavole dipinte non è solo un compito molto difficile, bensì anche discutibile. In ogni caso esso non ha alcuna relazione con il lavoro artigianale realizzato nel soffitto, nel portale e nel pavimento. I critici potrebbero avere ragione: allo stato attuale i dipinti su tavola potrebbero risultare, inseriti nel soffitto ligneo, senza armonia. Un giudizio definitivo è possibile solo dopo il completamento del soffitto.

Penso comunque che sia possibile che le tavole, dopo una revisione e un'armonizzazione dei colori, ovvero dopo la colorazione, possano essere ugualmente applicate. Sarà saggio fare delle prove.

Veniamo al problema della sistemazione degli affreschi, che formano insieme al soffitto la parte più importante dell'antico allestimento. Gli affreschi erano senza dubbio vere e proprie opere d'arte, tuttavia anche per loro ciò che conta sono la composizione totale, il programma e le idee; il capolavoro di Kager sta precisamente lì, non nell'esecuzione.

Rispetto ai dipinti originari, le fotografie a colori ci dicono che gli affreschi fatti con tecnica a secco erano stati in gran parte restaurati. Si ha notizia infatti di una grossa campagna di restauro nell'anno 1837: sotto la direzione del Real Conservatore Eigner furono restaurati tutti gli affreschi e gli arabeschi per mano del pittore Hölzle, poiché i dipinti versavano in uno stato così cattivo che ci si vergognava di far visitare la Goldener Saal.

La documentazione emersa sugli affreschi permetterebbe di ricostruirli realmente come copie. In questo caso deve essere richiesta grande maestria all'artista per garantire al meglio la qualità attesa. Le numerose ricostruzioni di affreschi realizzate dopo la guerra, delle quali alcune sono davvero un ottimo lavoro, danno comunque un motivo di speranza.

Riassumendo, lasciate che si dica che molte parti essenziali dell'antico allestimento della Goldener Saal potrebbero essere ricostruite come opere artigianali con un rischio relativamente basso. Intendo: i pavimenti, il portale e il soffitto, non senza la grande immagine a intaglio e i dipinti su tavola.

Ciò significa che se si ricostruisse questa parte in una prima fase di lavori e si arrivasse a una chiusura preliminare, la sala si sarebbe già avvicinata in gran parte alla sua originaria espressività, senza che si corra il rischio di una ricostruzione delle opere d'arte. Questo modo di procedere è stato però ostacolato dal consiglio cittadino! Si decide allora con leggerezza e con relativa sicurezza se e cosa ci sia ancora da fare. Forse il risultato è già soddisfacente; dalle circostanze future si vedrà se c'è o meno l'esigenza di una totale ricostruzione. Questa è anche la ragione per cui io, nel mio primo parere, ho proposto una ricostruzione grado per grado: metodo la cui correttezza è stata confermata dal colloquio tra gli esperti avvenuto nel marzo del 1978.

Da parte di alcuni artisti e architetti sarà proposta ancora la necessità di un ridisegno della Goldener Saal in forme contemporanee: [a loro giudizio] una ricostruzione [come copia] è una testimonianza della povertà delle nostre capacità, tanto che in passato si sarebbe sempre ricostruito in chiave moderna.

Ora, ciò non è del tutto vero, poiché anche nell'epoca del Barocco, dove in generale non si era molto restii a demolire i monumenti medievali, molta nuova architettura è stata costruita proprio in forme medievali in tutta Europa; voglio solo ricordare qui in Germania le molte Chiese del così detto "Gotico Gesuita" nel territorio di Colonia o il "Gotico di Echter" delle nuove chiese costruite dal Vescovo Echter nel territorio di Würzburg. Non occorre una notazione sul XIX secolo, anche se sarebbe il caso. Ogni

creazione artistica è espressione del proprio tempo, i critici hanno ragione. A questo ragionamento però è sottoposta anche la *Denkmalpflege*: e i cambiamenti nella storia, la particolare condizione di difficoltà dei nostri monumenti è solo l'espressione del nostro tempo e corrisponde semplicemente alla nostra coscienza storica.

Con questi argomenti ora io non intendo plaudere alla ricostruzione - vorrei solo dimostrare che è inaccettabile presentarla come una debolezza. Anche questa è un'espressione del nostro tempo!

A favore della ricostruzione parla nel caso concreto la realtà: una tale opera d'arte come il municipio di Augsburg non dovrebbe essere visto con una divisione tra "interno" ed "esterno". Penso che sia impossibile poterlo spiegare davvero in questa cornice [il municipio stesso]; soprattutto non è in questa condizione che il nostro tempo può "difendersi" con pari diritti a confronto con l'architettura di Elias Holl e che si può parlare di architettura o di spazio interno. Entrambi non si producono attraverso l'applicazione di un qualsiasi elemento decorativo - entrambi richiedono di plasmare lo spazio, la forma dello spazio!

Proprio questo è inaccettabile nel caso della Goldener Saal, perché lo spazio architettonico configurato da Elias Holl non può essere distrutto o falsificato. A mio parere c'è solo una valida alternativa alla ricostruzione: lasciare lo spazio com'è attualmente! Dopotutto oggi è ancora testimone dell'idea spaziale di Elias Holl e, allo stesso tempo, anche della distruzione della città di Augsburg durante la Seconda Guerra Mondiale.

Mi chiedo solo - e dubito - se questa sia la giusta impostazione in considerazione del valore simbolico che il municipio riveste per la città. Concludendo, posso brevemente illustrarvi [quello che ritengo] un principio della ricostruzione.

Obiettivo teorico della ricostruzione deve essere la produzione di una possibile copia perfetta dello stato originario o, dove ciò non fosse possibile, dello stato precedente alla distruzione: il cosiddetto "stato tramandato".¹⁴¹

¹⁴¹ "*Überlieferten erscheinung*" è l'espressione nel testo tedesco, indica l'ultimo stato di cui si è a conoscenza, tramandato dalle fonti documentarie.

Dopo l'incendio, a causa del grande calore sviluppato, si è avuta nella Goldener Saal una evidente deformazione delle pareti: la sala nella zona del soffitto è diventata un trapezio, con deformazioni fino a 22 cm. Da ciò deriva inevitabilmente il fatto che la copia non è possibile con assoluta precisione nelle misure, e dovrebbero essere accettate delle modifiche – anche se queste dovrebbero essere il meno possibile.

Questo principio deve valere sempre, di pari passo a quello della ricostruzione grado per grado - ovvero a tappe.

Partendo da questa realtà e dall'aspirazione verso la possibile “copia perfetta”, come esito finale, enunciamo i principi più importanti:

1. Ogni stato intermedio tra realtà e copia perfetta può essere raggiunto solo attraverso l'omissione di elementi supplementari della disposizione dello spazio distrutta, non attraverso trasformazioni o semplificazioni dell'originale.
2. La ricostruzione deve riprodurre anche tutte le irregolarità [di misura] e gli errori dell'antico allestimento degli spazi, vanno evitate le schematizzazioni e le correzioni, perché sono devianti rispetto all'obiettivo della “copia perfetta”
3. Tutte le parti del nuovo allestimento devono possibilmente essere nello stesso materiale originale ed essere eseguite con le medesime tecniche artigianali; ciò vale fondamentalmente per tutto ciò che rimane a vista e per le superfici.
4. Obiettivo della ricostruzione deve essere quello di riprodurre anche l'atmosfera spaziale data dai colori così come si percepiva prima della distruzione– un elemento che va anch'esso trasmesso al futuro. Si deve escludere comunque un'ipotetica riproposizione di una tonalità di colore originale non invecchiata dal tempo.

L'espressività dell'antica sala viene determinata in modo essenziale attraverso la giustapposizione delle caratteristiche dei materiali; ciò è vero soprattutto per la lavorazione delle tavole sul soffitto e per gli affreschi.

Le fotografie a colori permettono di conoscere chiaramente la giacitura e la larghezza delle originali tavole in noce, che quasi danno l'impressione di una cassaforma grezza - questa costruzione a tavole è caratteristica di molti vecchi splendidi soffitti, come ad esempio quelli del Dogenpalast, i quali presumibilmente sono stati presi a modello per il soffitto della Goldener Saal.

Oggi è difficilmente possibile e anche privo di senso voler utilizzare tavole di noce massicce; si potrà ricreare l'aspetto originale con pannelli su misura laminati con le impiallaccature su entrambi i lati, le così dette "scorze".

Ciò vale anche per l'aspetto generale delle superfici dei materiali e dei profili determinati, composti originariamente di legno di noce e di singoli pezzi, in cui le spinte sono chiaramente visibili, specialmente nell'ambito delle forme curve. Questi elementi devono essere registrati anche nella ricostruzione. Per tutte le parti in legno vale il principio che sulla superficie a vista deve essere riconoscibile il lavoro artigianale, come nell'originale distrutto. I lavori preliminari della preparazione della parte grezza possono ovviamente essere eseguiti anche con le macchine. Si devono rifiutare in linea di massima tracce artistiche all'antica! Come trattamento superficiale si deve eseguire anche la colorazione del legno di noce, che può essere definita attraverso alcuni campioni di prova.

Una concessione alla tecnica moderna è possibile in alcuni elementi decorativi architettonici del soffitto, come ad esempio le piccole mensole e le rosette, perché il loro trattamento superficiale di doratura non è essenziale per l'aspetto generale per le loro piccole dimensioni. Questi elementi potevano essere completati con le frese meccaniche e solo parzialmente rifiniti a mano. È poi da verificare se lasciare la resa della doratura, del motivo a foglie delle mensole e delle rosette all'arte del legno o a un materiale sintetico.

Vi voglio assicurare: anche prima le foglie dei capitelli o delle mensole erano fatte o di legno intarsiato o di cartapesta.

Ora, ancora alcune note riguardo al gravoso problema del restauro degli affreschi.

La tecnica a fresco ha un grande vantaggio rispetto al dipinto su tavola o alla pittura a secco: ovvero che quando [l'affresco] è fatto correttamente, presenta una certa morbidezza della superficie attraverso le piccole naturali differenze sulla superficie dell'intonaco e sulla giunzione tra i colori, che lascia intravedere il limite tra un giornata di lavoro e l'altra.

Gli affreschi della Goldener Saal erano stati però restaurati e ridipinti. I restauri erano stati in generale condotti correttamente, ma erano identificabili [rispetto alle parti originali] per via della durezza dei contorni e delle linee. Probabilmente sarà inevitabile accettare l'ultimo stato degli affreschi, poiché non abbiamo notizie riguardo allo stato originale.

Non ritengo idoneo l'abbinamento con una pittura in forme contemporanee - gli esperimenti che conosco, quando si tratta di grandi superfici, sono stati dei fallimenti.

Proprio la ricostruzione degli affreschi, che naturalmente caratterizzava lo spazio in modo essenziale, richiede estrema cura nella progettazione e nell'esecuzione del lavoro.

Si avrà bisogno di una grande competenza per trovare qui la giusta via tra la "copia perfetta" da un lato e una ricostruzione di qualità con un'autorevole libertà artistica dall'altro. Qui l'architetto può intervenire anche se solo limitatamente, perché è la mano dell'artista ad essere decisiva. Per queste ragioni l'affresco non può essere affidato in base solamente all'offerta economica: bensì solo mettendo alla prova l'artista. Solo alcune prove magistrali assicurano la qualità artistica della ricostruzione.

Sono giunto con questo a un problema fondamentale: nonostante tutte le difficoltà per avere una "copia perfetta" si deve già oggi essere coscienti, che l'obiettivo nella prassi non sarà realizzabile. Ciò vale anche per il lavoro artigianale!

È impossibile la riproduzione della copia perfetta di un'opera d'arte: in questo esisterà sempre un conflitto tra l'idea dell'architetto, il quale prefigura l'effetto e confida nella capacità personale dell'artista, e quest'ultimo che non solo ha solo le proprie idee, ma

anche la propria esperienza. Ringraziamo Dio! Questo non si può e non si deve sopprimere!

Allora solo attraverso una certa libertà artistica, lo slancio personale, l'impronta individuale dell'artista, può venir fuori una nuova opera viva al posto di una sterile imitazione! Un'opera d'arte che appartiene al nostro tempo, anche quando deve essere ricreata dopo la distruzione delle forme originarie. Quindi devo rassicurarvi di una cosa: anche una ricostruzione, persino una copia, può essere un'opera d'arte!».

2.4.2 A proposito di alcune delle mie opere nel campo del restauro dei monumenti e dell'architettura sacra

Acerca de algunas de mis obras en el campo de la restauración de monumentos y la arquitectura sacra (*titolo originale*) è tratto dalla pubblicazione München 5 Architekten, edita nell'anno 1996 per l'omonima mostra tenutasi a Siviglia. La mostra celebra appunto cinque architetti che hanno fatto di Monaco il baricentro della loro attività, a cui viene riconosciuta la capacità di aver dato un contributo esemplare alla realtà e alla società che si stavano via via costruendo; essi sono: Robert Vorhoelzer, Hans Döllgast, Sep Ruf, Uwe Kiessler e Josef Wiedemann. Quest'ultimo viene presentato tra gli altri per la caratteristica che lo contraddistingue: «la comprensione dell'architettura non come una questione formale in prima istanza, ma come un organismo che acquisisce senso e misura attraverso l'uomo nella sua dimensione completa»¹⁴².

Josef Wiedemann parla della sua carriera nel dopoguerra e descrive alcune tra le sue opere più importanti legate al tema della ricostruzione o dello spazio sacro. Il testo evidenzia già nel titolo la particolare attenzione che egli pone rispetto ai temi cardine della sua cattedra alla Technische Universität di Monaco: nell'introduzione, tradotta interamente, raccoglie alcune riflessioni personali sul ruolo dell'architetto nel confronto con la materia storica. Apre poi la carrellata di sue opere scelte con la descrizione dell'intervento all'Odeon per chiudere con il caso della Glyptothek, l'alfa e l'omega della sua esperienza sulle rovine della Seconda Guerra Mondiale.

Per la traduzione sono stati selezionati alcuni passaggi significativi, tralasciando quelli che invece non rivestono un interesse particolare per la presente trattazione. Il testo è in Hamann H., Lopez N., Vioque R. (a c. di), München 5 Architekten, Siviglia, 1996, pp. 57-68.

142 «...el entendimiento de la arquitectura no como una cuestión formal en primera instancia, sino como organismo que adquiere su sentido y medida a través del hombre en su dimensión completa» in München 5 Architekten, cit. p.9.

«Nel 1946, dopo la Guerra Mondiale, ho iniziato a lavorare come architetto libero professionista a Monaco. Sono nato nel 1910, ho iniziato a studiare architettura nel 1930 presso la Technische Hochschule e mi sono laureato nel 1935.

I miei maestri sono stati Robert Vorhoelzer, German Bestelmayer e Hans Döllgast. La mia duplice provenienza di artigiano-fabbro e fabbricante di carri e la mia inclinazione verso la scultura hanno accompagnato i miei studi.

Dopo la laurea, su consiglio di Theodor Fischer, ho lavorato da Roderik Fick. Da lui ho imparato a sviluppare e a definire i dettagli, partendo dalla conoscenza dei materiali e dalla loro lavorabilità. Lì mi sono dedicato alla progettazione e alla direzione lavori.

Dopo essere stato ferito [in guerra] e fatto prigioniero per un anno, nel 1946 sono tornato a casa.

In quella data ho aperto il mio studio di architettura.

Nel 1956 sono stato contattato dalla Technische Hochschule di Monaco per la cattedra di Progettazione per la cura dei monumenti e lo spazio sacro e allo stesso tempo sono stato nominato membro dell'Accademia Bavarese di Belle Arti. Dal 1976 sono professore emerito. Durante le lezioni sull'Architettura dello spazio sacro parlavo ai miei studenti della letteratura generale [sull'argomento].

Avevo molto da fare in quegli anni, ma nessuno aveva molto denaro. A questo si univa la svalutazione della moneta. La situazione si risolse grazie alla forte spinta delle imprese. Prima di tutto mancavano abitazioni, scuole, ospedali e infrastrutture. Le strade si presentavano ancora, per alcuni tratti, come sentieri tra cumuli di macerie. Il lavoro non era tanto la nuova edificazione, quanto la ricostruzione, in parte come copia del preesistente e in parte rialzando di un piano [rispetto a prima].

Il primo incarico fu un progetto di questo tipo. La redditività era la preoccupazione più importante.

Riguardo la questione della copia devo fare qualche osservazione. Raffrontarci con edifici storici è un luogo comune per tutti noi. Dove esiste ancora in Europa un territorio che non sia stato toccato dalla Storia? Per questo si è parlato molto sulla questione del nuovo rispetto al vecchio e si discuterà sempre del nuovo rispetto a ciò che chiamiamo protezione dei monumenti.

Per lo storico è scienza, per l'architetto non dev'essere un tema speciale, così come lo si intende frequentemente con il concetto lesivo di conservazione dei monumenti. In base a questo concetto, questo lavoro specifico richiede competenze specifiche.

Per noi, gli architetti, il sapere dello storico [dell'arte] è indispensabile per l'analisi. Ma poi, nella sintesi, si decide con il progetto. Questo non è affare dello storico. Per questo occorre l'architetto.

A cosa serve che sappiamo tutto di una casa – forma, origine, evoluzione, costruzione, materiali – quando [per esempio] si tratta di collocare una porta, che è arrivata ad essere indispensabile da aprire in una parete ancora intatta: [per collocarla] nel luogo corretto, con la proporzione corrispondente, con lo stipite adeguato, il giusto materiale, oltre a far sì che si apra e si chiuda. Nella realtà questo non è per nulla qualcosa di elementare. I responsabili ufficiali della protezione dei monumenti infatti spesso non hanno fiducia nel nuovo. Questo conduce a favorire la conservazione dell'antico e a condannare il nuovo. Allora può succedere che la porta, basandosi sulle ragioni della protezione dei monumenti, non venga realizzata anche se risulta necessaria.

La legge per la protezione dei monumenti è doverosa. Purtroppo però a volte la sua interpretazione è un disastro. Per lavorare con la materia storica non esiste alcuna ricetta, grazie a Dio.

I nostri lavori non sono una questione meramente scientifica; hanno a che fare con l'essere umano, con il nostro spazio vitale, tanto sul piano fisico quanto su quello psicologico.

Gli edifici sono l'impronta della nostra esistenza. Essi mostrano l'essenza dell'uomo attraverso l'essenza dell'abitare e attraverso l'essenza del costruire.

Nella letteratura a riguardo questo si evince chiaramente. Così il ricordo della "Gamme" (la casa di terra) in *Markens Grøde* di Knut Hamsun¹⁴³; o la casa coperta di rose in *Nachsommer* di Adalbert Stifter¹⁴⁴; o la capanna in *Walden* di Thoreau¹⁴⁵; o il trambusto domestico nella *Santa Pasion* di Fëdor Dostoevskij; o la casa di Bollingen, senza corrente elettrica e senza acqua corrente, che si costruì lo psicologo C.G. Jung; e per finire la casa che Heinrich Tessenow presentata in *Hausbau und Dergleichen*¹⁴⁶.

Tutte sono segni di queste impronte degli uomini nella loro esistenza tra animale e spirituale.

Nel confrontarci con edifici storici non si tratta solo di generare forme, né in alcun modo di assumere una forma, se non sviluppare le forme più pertinenti a partire da nuove realtà, nuove necessità, nuovi materiali.

La storia è un processo che avanza sempre, non retrocede mai. Nessuno – e questo ci è noto già da Eraclito – non si può discendere due volte nello stesso fiume¹⁴⁷. Però la memoria ricopre le cose di oro. Nulla sembra bello quanto ciò che non è mai esistito.

Odeon

¹⁴³ Knut Hamsun (1859-1952) scrittore norvegese premio Nobel per la letteratura nel 1920. L'opera a cui si riferisce Wiedemann è *Markens Grøde* (titolo in italiano: *Il risveglio della terra*) del 1917.

¹⁴⁴ *Nachsommer* è un romanzo del 1857 di Adalbert Stifter (1805-1868). Traduzione italiana: Cottone M., Genovese A. (a.c.d), *Adalbert Stifter: Tarda estate*, Novecento, Palermo, 1990.

¹⁴⁵ Henry David Thoreau (1817-1862) scrittore e filosofo statunitense; *Walden*, il saggio citato, è del 1857, è autobiografico e tratta il rapporto tra uomo e natura. Si veda l'edizione tradotta in italiano da Sanavio P.: Thoreau H.D., *Walden ovvero la vita nei boschi*, Bur Rizzoli, Milano, 2013.

¹⁴⁶ Tessenow H., *Hausbau und Dergleichen*, B. Cassirer, Berlino, 1916. (I edizione).

¹⁴⁷ Wiedemann cita il frammento n.91 di Eraclito: vedi Fronterotte F. (a.c.d.), *Frammenti*, Bur Rizzoli, Milano, 2013, p. 143.

Il primo esempio appartiene a questa problematica e ha a che vedere con la rovina: l'Odeon di Monaco. È stato il mio primo incarico davvero degno di nota. [...]

Nel 1944 fu distrutto per la maggior parte con bombe esplosive e incendiarie, e rimase abbandonato e senza alcuna protezione. Nel 1950 il committente Fries¹⁴⁸ mi chiese se mi fosse interessato farmi carico della ricostruzione dell'Odeon come edificio per uffici, a patto che mi recassi immediatamente sul cantiere per prendere le decisioni più urgenti.

Mi recai con la mia bicicletta fino all'Odeon, dove già stavano lavorando una scavatrice e una fila di camion. La rovina apportava un'immagine primigenia della struttura. Il fuoco aveva distrutto totalmente la sala, le colonne del secondo piano erano sparite e l'emiciclo era colorato di rosso a causa delle fiamme

Si dice che la rovina sia la prova di una buona costruzione. Naturalmente questo è valido soltanto per gli edifici in laterizio. In questo caso si aveva la conferma. Spogliata di tutte le decorazioni, la rovina mostrava l'incredibile semplicità della pianta e il ritmo della struttura. Il recinto esterno, parzialmente conservato come un guscio con i vuoti delle finestre, manteneva ancora la sua virtualità dello spazio interno. La grande musica di Bach e Beethoven risuonava ancora nella sala vuota. Si riconosceva di nuovo il progetto originale con la corte interna [...] Il programma funzionale me lo comunicarono a voce: tanta superficie adibita a uffici quanto possibile, una sala riunioni, spazi secondari a sufficienza e alcuni parcheggi.

La grande industria mi proponeva di abbattere la rovina ed erigere un nuovo edificio per uffici, moderno e funzionale. Sarebbe stato possibile a quel tempo. Non esisteva una legge per la protezione dei monumenti, nemmeno iniziative a livello municipale. Altri ancora volevano che fosse ricostruita la sala da concerti.

In controtendenza a entrambe quelle proposte impossibili, mi sembrò obbligatorio partire dall'esistente. Ovvero, conservare la rovina dell'antica sala come una corte aperta,

¹⁴⁸ Hans Fries (1899-?) imprenditore immobiliare tedesco, stabilitosi a Monaco a partire dal 1929, che molto ha investito nella costruzione/ricostruzione postbellica. Wiedemann lavora per lui in più occasioni, in particolare per la ricostruzione dell'Odeon e per la ricostruzione delle arcate del giardino Hofgarten (1953-1954), di pertinenza della Residenz.

trasformare il palco in una sala riunioni e ciò che rimaneva adibirlo a uffici e spazi secondari. Le facciate esterne dovevano essere conservate con l'antica fisionomia, data la loro importanza sulla Odeonsplatz e sulla Wittelsbacher Platz, e anche per la simmetria specchiata del palazzo Leuchtenberg.

Lì non c'era nessuno che potesse prendere una decisione sul da farsi. Il progetto si elaborò parallelamente [all'avanzare] del cantiere. La maggior parte dei piani venivano gestiti a piè d'opera. Era mancata una basilare fase di analisi, come risulta invece necessario quando si opera su edifici antichi.

Spesso succede il contrario: si compie un'analisi minuziosa, però in sintesi il progetto non può dirsi all'altezza del precedente. L'antico ha il vantaggio della patina del tempo e della mancanza di intenzione. Forse è proprio questo il motivo per cui si preferisce spesso una fedele ricostruzione. Anche per questo l'architetto si appoggia volentieri alla ricostruzione o, almeno, alla costruzione e alla funzione, intesa solo in senso tecnico o meccanico.

Ciò può essere corretto, ma senza il soffio artistico sarebbe qualcosa di morto. E questa mancanza di vita impregna tutte le copie. Paul Valéry ricorda in *Eupalinos* che molte cose sono mute, poche parlano e sono rare quelle che cantano.

Che le cose parlino, non è un'idea straordinaria. Infatti diciamo: "questo oggetto mi dice qualcosa". Perret voleva una costruzione che suonasse come uno strumento ben accordato. Le Corbusier con il Modulor trasferì completamente il sistema della musica all'architettura.

Una fontana, una campana di pietra realizzata in Diabas scuro, con un luminoso capitello di acqua mantiene vivo in questo spazio l'idea della grande musica.

L'Odeon non è oggi un edificio sufficientemente grande come sede del Ministero degli Interni, però è molto appropriato per essere la sede centrale con strutture periferiche. Questa fu l'epoca senza [legge per la] protezione dei monumenti.

[...]

Glyptothek

Per concludere, la ricostruzione interna della Glyptothek (1967-1972): un esempio di “conservazione viva” dei monumenti.

Il restauro della Glyptothek è la ripetizione della storia della sua genesi, però con un altro esito. Per l'architetto non si trattava solo di un caso di conservazione di monumenti, bensì di un esercizio architettonico nel quale doveva essere conservata l'essenza dell'esistente, incorporandolo in modo sensato nel nuovo, che risultava necessario [alla sua rimessa in funzione]. La conservazione intesa non come museificazione, bensì come valorizzazione del passato dovrebbe infatti essere il senso della protezione dei monumenti. Quest'idea non chiude la possibilità di intervenire sull'oggetto storico se ci si pone in sintonia con la sua essenza.

[...]

Per comprendere appieno l'edificio e la sua ricostruzione dopo il bombardamento, riassumo brevemente come nacque.

[...]

L'animo romantico del principe ereditario [Ludwig] chiedeva una costruzione sontuosa, alla quale Leo von Klenze rispose appieno. Al progetto si oppose il consigliere del principe, lo scultore Martin von Wagner, affermando: «tutti i decori, tutti i colori brillanti arrecano un danno all'opera d'arte ideale (...) non si deve nemmeno parlare di stucchi e dorature (...) l'illuminazione, che per questo edificio dovrebbe essere il primo requisito, è stata trattata qui senza alcuna attenzione».

I suoi consigli furono vani. Committente e architetto vedevano le sculture come parte di un'opera d'arte totale. «Una sontuosità ben ordinata dell'allestimento stimola la vista e dona all'osservatore l'opportuna disposizione d'animo»; su questo v. Klenze basò il suo progetto. In questo modo la Glyptothek non diventò solo il primo museo pubblico della Germania, ma anche il più sontuoso al mondo. Dopo la distruzione si ripropose quello stesso dibattito, ma avendo come obiettivo la ricostruzione. Nel 1953 furono restaurate

dal *Landbauamt* le facciate esterne e il portico posteriore, così come opere di emergenza con una copertura provvisoria. Tutti i lavori avviati avevano come obiettivo la ricostruzione completa [di una copia], anche dell'interno, con tutti gli stucchi, i dipinti e le dorature.

Il Prof. Hans Diepolder, direttore della galleria a quel tempo, si mostrava dubbioso con la ricostruzione intrapresa. Differenti prove e programmi, che oscillavano tra la copia perfetta e il mero abbandono non risultavano convincenti. Tutte le proposte, partendo dal presupposto condiviso che pareti e volte dovevano essere ricoperte di intonaco e stucchi, nascondevano completamente la magnifica opera artigianale [dell'apparecchiatura] dei muri, certamente affetti da umidità sopra e sotto a causa dei molti anni [di abbandono].

Nel 1961, interrogato da Diepolder rispetto alla mia opinione in merito alla prova allestita¹⁴⁹, fissai per iscritto la mia impressione: «Ciò che secondo me si dovrebbe escludere, al di là di tutto, è un intervento intermedio (...) Abbandonare gli elementi caratterizzanti sarebbe arbitrario. Ma se essi non esistono più integralmente e si prende atto dello stato attuale, allora essi non devono essere riprodotti. Ciò che ancora è intatto sui portali o degli stucchi dovrebbe rimanere (...) ma tutto il resto dovrebbe essere integrato nell'edificazione allo stesso modo dei muri dell'edificio antico, ripulendo i giunti e rivestendola con uno strato sottile di intonaco. Questo farebbe sì che la pareti restino vive ma calme, si recupererebbe una configurazione spaziale originaria e racconterebbe ciò che è stato (...) Le mie considerazioni non sono antistoriche. Al contrario è un modo per accettare (...) ciò che è accaduto nel tempo e voluto dal destino».

Abbozzai la mia idea degli spazi lasciando il laterizio a vista. La risposta di Diepolder fu positiva.

[...]

¹⁴⁹ Il *Landesbauamt*, dopo la ricostruzione delle facciate esterne, esegue una prova campione, dove viene ri-allestita una sala con una copia di stucchi, dipinti e dorature presenti prima della distruzione: è davanti al risultato che il direttore della galleria Diepolder si rivolge a Wiedemann, ormai famoso e stimato architetto, per chiedere l'opinione in merito a tale operazione di fronte a un edificio di tale sensibilità come la Glyptothek.

Nonostante si sarebbe potuto parlare di soluzioni radicali, mi sembrava che la mia prima idea fosse corretta, conoscere ciò che rimaneva e da quello partire. Da un lato [c'era] la Glyptothek come una collezione significativa e, dall'altro, la Glyptothek come una successione di spazi armonici di mirabile sapienza costruttiva.

[...]

Nel 1968 iniziò la ricostruzione interna propriamente detta.

[...]

Tutti i pavimenti furono risolti con lastre di pietra calcarea di gran formato, tagliate con la sega, con i bordi giustapposti e i giunti semplicemente riempiti in color grigio chiaro.

La soluzione per l'illuminazione artificiale (500 lux) si raggiunse dopo molte prove, con lampade allo xeno (...). Durante il cantiere, specialmente [nella fase] alla lavorazione al grezzo, cresceva ogni giorno di più la certezza della carenza di luce naturale. Wagner aveva avuto ragione a fare quella critica. Rimaneva solo la possibilità di aprire le pareti fino a terra verso il patio in corrispondenza delle di quella delle lunette, per una larghezza minore. Ohly¹⁵⁰ si dichiarò totalmente contrario. Lo convinse solo il controllo del riflesso mediante l'uso di una veneziana che correva all'interno [della nuova apertura].

[...]

Aprire queste brecce ci obbligò ad elevare il piano della corte interna, che era a una quota di -1,40 m rispetto alle stanze interne. Rialzarlo solo di 80 cm già aiutò ad ottenere una certa unità spaziale della pianta rispetto allo schema dell'atrio. Più avanti si scoprì che anche v. Klenze aveva considerato la possibilità di praticare delle aperture verso la corte.

[...]

¹⁵⁰ Dieter Ohly (1911-1979) archeologo, direttore della Glyptothek a partire dal 1962.

Nel 1972 si riaprì la Glyptothek: come l'opera di Von Klenze, come il museo di Martin von Wagner e come la sede per la preziosa collezione di Ludwig I.

Oggi sarebbe stato quasi impossibile ricostruire in questo modo un edificio tanto significativo. Proprio allora entrò in vigore la legge di protezione dei monumenti. Essa è una benedizione per i monumenti, ma la sua applicazione a volte è piuttosto sfortunata.

A Monaco la Glyptothek ebbe un riconoscimento tardivo, mentre dall'esterno arrivò in modo spontaneo. L'Académie d'Architecture di Parigi mi elogiò nominandomi primo membro corrispondente per la Germania. Conservare il passato in modo vivo e non museificandolo porta al riconoscimento nel tempo presente».

CONCLUSIONI

La conservazione “viva” dell'esistente: l'intervento sull'architettura tra passato e presente

L'architetto Josef Wiedemann, attraverso le sue *Wiederaufbau* a Monaco nel secondo dopoguerra, ha tracciato un metodo d'intervento sulla preesistenza storica che può rappresentare un contributo significativo al dibattito contemporaneo sul restauro.

L'opera di questo architetto è caratterizzata dalla costante ricerca di una sintesi progettuale tra le istanze della conservazione dell'antico e quelle imposte dal nuovo, quest'ultimo inteso come aggiunta necessaria a reintegrare l'espressività e la funzionalità di un monumento per mantenerlo “vivo”. Per Wiedemann, un edificio storico può definirsi “vivo” (*lebendig*) se narra se stesso, la propria storia, se mantiene “viva” la memoria del corso degli eventi che l'hanno segnato. L'essere “vivo” è necessariamente legato anche al mantenimento di una destinazione d'uso, che si evolve secondo nuove esigenze e presuppone quindi un adattamento da parte dell'architettura. Questo ineluttabile adeguamento non avviene attraverso una forzatura, ma sulla base delle potenzialità che l'edificio esprime e con le quali l'architetto è tenuto ad entrare in assonanza; come egli sintetizza in modo magistrale: «Confrontarsi con un edificio storico non significa semplicemente generare forme, né assumere forme, ma sviluppare le forme più pertinenti a partire da nuove realtà, nuove necessità e nuovi materiali». Operare scelte coscienti ed entrare in sintonia con il monumento presuppone conoscerne la storia ed avere piena consapevolezza delle tecniche costruttive e dei materiali storici mediante quali è stato eretto.

La ricerca sulla figura e l'opera di Josef Wiedemann si è svolta per via bibliografica, per via archivistica e attraverso la raccolta di testimonianze dirette – in particolare, mediante due interviste sotto forma di dialoghi: la prima con lo storico dell'arte tedesco Wolfgang Wolters a Berlino, nell'aprile del 2012, con il quale si è fatto il punto sul funzionamento degli organi preposti alla tutela in Germania e sul sistema legislativo in merito; la seconda a maggio 2013 con la figlia dell'architetto, Brigitta Michail, per arricchire la conoscenza di Wiedemann rispetto quanto già scritto nella monografia del 2006 scritta

da Ilka Backmeiste-Collacott, *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchener Architekten*, e per approfondire il suo rapporto con l'Italia come paese-guida nel dibattito sul restauro. Tutti questi strumenti di ricerca sono serviti allo scopo di mettere a fuoco le questioni principali da analizzare, per produrre una sintesi ragionata dei temi individuati e indagati e arrivare alle conclusioni finali. La compilazione dei capitoli ha seguito il filo della ricerca, calandosi con un approccio induttivo verso l'opera nell'analisi dei casi studio, spostandosi poi mano a mano verso la figura di Wiedemann come architetto – professionista, teorico e docente – e dal suo inserimento nel contesto culturale del dopoguerra.

Josef Wiedemann e la cultura del restauro in Germania nel secondo dopoguerra: un percorso di ricerca

Nel capitolo I *Josef Wiedemann: formazione, insegnamento, opera* è stata presentata la figura dell'architetto, approfondendo in modo particolare la genesi del suo atteggiamento rispetto al tema della tutela dell'antico. Durante la sua formazione è stata individuata l'assenza di un percorso di apprendimento teorico alla materia, sviluppato invece attraverso l'esperienza diretta con l'intervento sulle rovine della Seconda Guerra Mondiale e, allargando lo sguardo, anche con la ricostruzione dell'identità di una città, Monaco. Wiedemann, attraverso i suoi progetti sull'antico, si impegna nella ricerca di una possibile rifondazione di una teoria – o meglio, di un metodo – per fornire una risposta operativa convincente in una situazione di seria emergenza per il patrimonio costruito. Durante gli anni come docente di *Denkmalpflege und Sakralbauten* alla Technische Hochschule di Monaco spinge i suoi studenti a sviluppare una solida coscienza storica, trasmettendo loro l'importanza del compito affidato all'architetto nel confronto con i monumenti e portando come esempio le sue stesse opere di ricostruzione. Con la sua opera e i suoi scritti, egli evidenzia un problema a suo giudizio irrisolto, ovvero lo iato che si verifica tra la teoria e la prassi del restauro: due facce della stessa medaglia che, anziché essere in un sereno rapporto dialogico, sono separate da un'incolmabile distanza, aggravata dall'inedito scenario di distruzione causato dalla guerra.

Estendere la ricerca all'analisi della figura di Hans Döllgast e al rapporto intercorso tra i due architetti (1.2_ *Hans Döllgast e Josef Wiedemann: il rapporto con il Maestro*) è stato non solo necessario, ma obbligatorio: la figura del Maestro, come lo chiama Wiedemann stesso, non è una presenza fisica continua, ma riappare ciclicamente nei momenti chiave della sua carriera. Nel 1935 Hans Döllgast vince la gara per la progettazione della scuola elementare di Traudering, mentre ottiene la menzione il progetto di un Wiedemann appena laureato, che prende parte per la prima volta a un concorso, riuscendo a distinguersi tra i partecipanti; non si hanno più prove dirette dei rapporti intercorsi fra loro fino al processo di "denazificazione" a carico di Wiedemann, nel quale Döllgast testimonia a favore della sua condotta corretta ed estranea ai crimini nazisti; a metà degli anni Cinquanta condivideranno l'appartenenza alla *Bayerische Akademie der Schöne Künste* (Döllgast entrerà a farne parte due anni dopo dell'allievo) e, infine, li vedremo collaborare dal 1965 al 1970 nella ricostruzione di St Bonifaz, senza che il progetto giunga a una concretizzazione. Un rapporto, questo tra Maestro e Allievo, che sembra fatto da lunghi periodi di silenzio e da improvvisi avvicinamenti, che segnano però momenti importanti nella vita professionale di Wiedemann. Tuttavia, quello che risulta chiaro è che le sue opere mostrano con patente evidenza il costante riferimento al Maestro: Wiedemann mutua da Döllgast la capacità e la precisa volontà di fare architettura a partire dalla rovina senza produrre "copie", ricalcando la sobrietà e l'eleganza formale delle soluzioni tecniche e, soprattutto, facendosi carico di proseguire la strada d'intervento sull'antico da lui tracciata.

Il capitolo II presenta il nucleo centrale dei risultati della ricerca: la prima parte (2.1_ *La ricostruzione postbellica: rottura/continuità*) traccia un quadro delle vicende istituzionali, operative e legislative che sono preludio necessario a comprendere l'operato di Wiedemann. Dopo il maggio del 1945 la Baviera muove i primi passi verso una rinascita, bilanciando costantemente la ricostruzione tra i fattori di rottura/continuità e tra quelli di innovazione/tradizione. Queste due azioni, necessarie e complementari l'una all'altra, sono state il principio guida messo in atto nella ricostruzione dell'identità delle città dopo la fine del terribile conflitto mondiale. Le istituzioni cittadine, come lo *Stadtbauratsrat*, e quelle del *Land*, come il *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege*, hanno avuto

un ruolo determinante nella gestione dell'emergenza e hanno stabilito le premesse su cui si è fondata la ricostruzione della città di Monaco. Una caratteristica della Baviera nel dopoguerra, da ricondurre senz'altro al meritevole lavoro effettuato dalla collaborazione tra queste istituzioni, è la permanenza dei segni della città storica, grazie ai quali è possibile leggere ancora oggi il tessuto storico.

Da questo quadro storico emergono – in parte per continuità, in parte per rottura – l'operato e le sue riflessioni metodologiche di Wiedemann (2.2_ *Josef Wiedemann: la conservazione "viva" dell'esistente*), presentate attraverso l'analisi dei quattro casi studio scelti – Odeon, Alta Akademie, Siegestor e Glyptothek – e della sua produzione teorica. Il principio della "conservazione viva dell'esistente" viene declinato da Wiedemann con risultati formali differenti per ognuno dei casi studio, i quali hanno in comune un chiaro processo progettuale, che passa per le fasi imprescindibili del conoscere, del conservare e dell'innovare. L'Odeon viene ricostruito per ospitare la sede del Ministero degli Interni del *Land* bavarese e la corte centrale diventa il fulcro del progetto, spazio nel quale si declina il concetto di "conservazione viva". Con l'Alte Akademie viene messo in campo un'altro tipo di intervento, innestando lo spazio commerciale – completamente moderno – sulla "copia" dell'edificio antico, la cui non originalità viene però evidenziata da un'iscrizione scolpita nel portico a piano terra. La Siegestor, un caso studio di grande peso simbolico nel percorso metodologico di Wiedemann, si ispira alla "ricostruzione-manifesto" di Döllgast (l'Alte Pinakothek): l'architetto rifiuta di progettare una copia della porta urbana distrutta, ma interviene lasciando in evidenza la lacerazione e caricando di un nuovo significato il monumento, dedicandolo alla pace. L'ultima ricostruzione in ordine cronologico è la Glyptothek, l'opera più complessa, che chiude l'analisi dei casi studio, riassumendo in modo paradigmatico il suo metodo d'intervento sull'antico.

I quattro edifici analizzati costituiscono un percorso progettuale sulla rovina che si intreccia con la progressiva ricerca di un fondamento metodologico, necessario secondo Wiedemann, poiché: «ogni intervento su un monumento deve trovare le sue ragioni nel

metodo. Solo così è possibile evitare errori fondamentali»¹⁵¹. Oltre all'opera di Döllgast, un altro riferimento essenziale per la costruzione della metodologia di intervento di Wiedemann sull'esistente si è rivelato il dibattito italiano sul restauro, che egli segue con attenzione, soprattutto negli enunciati della Carta di Atene (1931) e della Carta di Venezia (1964). L'eco delle teorie dei padri fondatori del restauro italiano traspare in modo più evidente in determinate opere (per esempio nella Siegestor), così come il riferimento agli interventi di alcuni architetti attivi in Italia negli stessi anni, in particolare Carlo Scarpa: la definizione del dettaglio, la profonda cultura artigianale, il modo di pensare e realizzare l'allestimento museale – l'uso dell'acciaio per la realizzazione di supporti e vetrine espositive – e il modo unico nel rapportarsi all'antico fanno dell'architetto veneto una preziosa fonte di ispirazione a cui Wiedemann attinge.

L'antologia degli scritti, in chiusura del secondo capitolo, testimonia l'impegno di Wiedemann nella rielaborazione teorica dei risultati delle sue opere, avvenuta in modo più sistematico verso la fine della vita professionale. Nel discorso *Goldener Saal* l'architetto affronta la delicata questione della liceità di eseguire una “copia perfetta” di un edificio storico, tema ricorrente durante la ricostruzione postbellica, ma che ancora oggi in Germania si dimostra di assoluta attualità – basti pensare al recente risultato della Frauenkirche di Dresda, nuovamente eretta dalle sue ceneri dopo oltre mezzo secolo. Wiedemann sostiene chiaramente l'impossibilità di ricreare in modo perfetto un'opera: anche quando sia ammissibile avvicinarsi nel modo più filologicamente corretto allo stato originale, ciò che irrimediabilmente verrà a mancare sarà “l'aura”. Mancando quel respiro che animava l'opera storica, qualsiasi tentativo di riproduzione che non comporti una riflessione al passo con il proprio tempo, può dar luogo solo a una “sterile imitazione”. In questo deve stare il genio dell'architetto che interviene sul monumento storico: saper generare attraverso la propria cultura ed esperienza “le forme più pertinenti” ad esso, nel rispetto sia dell'antico, che del nuovo tempo al quale viene restituito. Non meno vale la preparazione dei collaboratori che egli sceglie (artisti, artigiani, manovali), il cui operato è decisivo per ottenere una “nuova opera viva”: «Allora solo attraverso una certa libertà artistica, lo slancio personale, l'impronta individuale dell'artista, può

¹⁵¹ Discorso *Goldener Saal*, op. cit.

venir fuori una nuova opera viva al posto di una sterile imitazione! Un'opera d'arte che appartiene al nostro tempo, anche quando deve essere ricreata dopo la distruzione delle forme originarie. Quindi devo rassicurarvi di una cosa: anche una ricostruzione, persino una copia, può essere un'opera d'arte!»¹⁵².

Attualità della “conservazione viva dell'esistente”

Studiare le opere di ricostruzione di Josef Wiedemann non ha avuto come unico obiettivo quello di approfondire un figura finora poco conosciuta, ma anche quello di trovare uno spunto di riflessione per costruire nuovi possibili orientamenti per intervenire sul patrimonio storico-culturale. Osservando gli esiti di diversi interventi di restauro contemporanei, infatti, non si può fare a meno di notare come il metodo tracciato da Wiedemann – e dal suo Maestro, Döllgast – presenti alcuni principi e caratteri di stringente attualità. L'opera dei due architetti bavaresi va inquadrata lungo una linea di sviluppo che ha inizio nel dopoguerra con il lavoro del *Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege* e dello *Stadtbaurat*, i quali attuano le operazioni di pianificazione privilegiando la conservazione dei segni storici. *Stadtbildpflege* e *Denkmalpflege* hanno strenuamente difeso l'immagine della città storica: sono stati riportati alla luce i tracciati delle strade, sono state conservate le facciate dei palazzi ancora salvabili ed è stato imposto un riferimento alle forme storiche nel disegno dei prospetti cittadini lungo le vie più rappresentative dell'*Altstadt*. Come ha detto Wolfgang Wolters, per spiegare la linea intrapresa in Baviera nella fase di pianificazione: «L'identità di una città si crea attraverso un'immagine, che è quella che conosciamo già dall'infanzia». Bilanciare i frammenti degli edifici storici con la graduale introduzione di parti nuove è stato un modo per permettere al popolo di riconoscersi ancora nella propria città, senza rinunciare a guardare verso il futuro.

Wiedemann prosegue lungo questa tradizione progettuale, portandone a piena maturazione i principi: salvaguardando non solo il segno, non solo le facciate, ma tentando di accordare con il progetto di intervento le parti storiche e le parti nuove in un'armonia

¹⁵² Ivi

complessiva, dove la prima detta le regole delle composizioni, mentre la seconda, grazie all'intuizione dell'architetto, contribuisce a ritrovare – o a rileggere – il senso di quell'architettura nella città presente. Esempio in tal senso è il caso della Glyptothek, intervento in cui vengono compiute scelte progettuali audaci, come quelle di aprire fino a terra le alte finestre lunettate e di coinvolgere la corte interna, che ha contribuito a “ri-significare” il luogo e dargli una nuova vita “moderna”, come ha evidenziato Johannes Ludwig, collega di Wiedemann alla T.H.M.: «Quanto fosse importante la nuova funzionalizzazione dello spazio della corte si spiega da solo, (ora) si trova un nuovo spazio per il riposo nella città; è sorta un'oasi, in cui si può trovare un grande conforto (...). Il restauro della Glyptothek è uno straordinario esempio di come si possa trasformare un edificio storico, attraverso la sensibilità e la cura, in un museo moderno, che soddisfi le nostre attuali esigenze, e che sia magistralmente mantenuto in vita proprio attraverso la tensione tra antico e nuovo»¹⁵³. Anche per la Siegestor si può riconoscere la stessa ricerca di equilibrio tra nuovo e antico: il monumento viene riletto attraverso un nuovo significato che celebra la pace, ritrovando un senso attuale per la sua presenza all'interno della città. Una ricostruzione si rivela efficace, dunque, nella misura in cui si inserisce nel presente, come dice lo stesso Wiedemann: «Non mi sono mai interessato in modo particolare al nuovo, bensì al presente, quel punto di sutura tra passato e futuro, rispetto al quale in effetti mi sento in dovere. Una buona soluzione per il presente si rifà al passato e serve al futuro».¹⁵⁴

L'attualità della “conservazione viva dell'esistente” si ripropone oggi prepotentemente, anche in ragione del ritorno di una temperie storica e culturale per molti versi simile a quella in cui Wiedemann si è trovato ad operare. Il clima di particolare difficoltà economica e sociale del periodo storico della Germania nel secondo dopoguerra è una prospettiva che per alcuni aspetti torna a ripetersi, *mutatis mutandis*, oggi: per fare un esempio più vicino a noi, i recenti terremoti che hanno afflitto la nostra penisola hanno dimostrato come l'interrogativo del “come ricostruire l'identità di una città” dopo un evento catastrofico non sia affatto un argomento archiviato nel passato, ma anzi abbia

¹⁵³ Ludwig J., *Der Architekt*, op. cit.

¹⁵⁴ Lettera al *Süddeutsche Zeitung* del 04/12/1985, cit.

invece bisogno di essere alimentato da una ricerca costante. Alcune riflessioni metodologiche sviluppate nel secondo dopoguerra, come quelle di Josef Wiedemann, possono in tal senso fornire spunti preziosi per l'operatività attuale, dalla pianificazione fino al controllo del progetto d'intervento sulla singola architettura.

L'intelligenza nel restituire l'identità e la forza espressiva ai monumenti, nel mantenere la memoria degli eventi e nell'affidarsi entusiasticamente all'innovazione – quando essa scaturisce da una profonda cultura, consapevole sia delle proprie origini, che del proprio futuro – fanno dell'opera sull'esistente di questo architetto una possibile guida per il dibattito attuale nella disciplina del restauro e dell'intervento sull'esistente: un'autorevole testimonianza che merita di essere ascoltata, per l'originalità e l'attenzione ai temi dell'identità culturale e del rapporto con il passato nelle soluzioni che l'architetto tedesco è stato in grado di elaborare attraverso la sua opera.

CAPITOLO III- APPARATI

3.1_ PROFILO BIOGRAFICO

15.10.1910 Nasce a Monaco.

1930-1935 Studia Architettura alla Technische Hochschule München (T.H.M.).

1932-1934 Pratica obbligatoria di un anno, secondo il piano di studi allora vigente, che Wiedemann trascorre nell'Ufficio di Progettazione della Direzione delle Poste Tedesche (OPD), sotto la supervisione di Robert Vorhölzer.

1936-1944 Si laurea e inizia a lavorare nello studio di Roderick Fick, dove fa il suo apprendistato sul cantiere.

1944-1945 Viene chiamato al servizio militare come architetto per la progettazione di ponti. Ferito e fatto prigioniero, torna in libertà nel 1946.

1948 Apre il proprio studio professionale a Monaco.

1955-1976 Viene nominato professore alla T.H.M. alla cattedra "Entwurf, Denkmalpflege und Sakralbauten".

1956 È eletto membro della Bayerische Akademie der Schönen Künste

1976 Diventa professore emerito della T.U.M..

1978 Viene nominato membro della commissione artistica della diocesi di Asburgo

1982 L'Académie d'Architecture di Parigi lo nomina primo corrispondente tedesco e lo invita a tenere una lezione sulla ricostruzione della Glyptothek, quale caso esemplare di tutela dei monumenti.

7.11.2001 Muore nella sua casa di Monaco (im Eichgehölz 11, München-Nymphenburg).

3.2_ CRONOLOGIA DELLE OPERE

1. 1950

Edificio amministrativo-direzionale

Brienner Straße 53-54, München

Arch. Josef Wiedemann

2. 1951-1952

Ricostruzione dell'Odeon come uffici per il Ministero degli Interni

Brienner Straße/Wittelsbacherplatz

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Otto Geisler, Karl Habermann

Artisti:

- Fontana: Emil Krieger
- Pareti nella sala del consiglio: Blasius Spreng
- Porta d'accesso: Maria Weber

3. 1952-1954

Direzione Generale Allianz all'Englische Garten

Königinstraße 28, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann, Otto Geisler, Georg Grimminger, Karl Habermann, Walter Werner, Erwin Wrba, Josef Volz

Artisti:

- Pareti “Casino”: E.M. Cordier
- Bassorilievi: Ferdinand Filler
- Fontana in vetro: Alois Gangkofner
- Fontana in acciaio: Blasius Gerg
- Iscrizione: Ernst Göhlert
- Pareti hall: Günter Graßmann
- Pavimento hall: Hermann Kaspar
- Portale: Robert Lippl
- Capitelli: Andreas Rauch
- Statua: Hans Wimmer

4. 1953-1954

Ricostruzione arcate all'Hofgarten (abitazioni, negozi, galleria, museo)

Galeriestraße, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Karl Habermann

5. 1953-1954

Casa Wiedemann

im Eichgehölz 11, München-Nymphenburg

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Otto Geisler

6. 1953-1955

Ricostruzione Alte Akademie per negozio e uffici Hettlage

Neuhauser Straße 51, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Fritz Strunz, Walter Krause

7. 1955-1957

Chiesa Maria vom guten Rat e convento degli agostiniani

Höwarthstraße, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Karl Habermann

8. 1955-1957

Studio Werner Egk

Inning am Ammersee

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Gerhard Schuster, Otto Geisler

9. 1955-1962

Ampliamento Bayerischer Rundfunk

Rundfunkplatz 1, München

Arch. Josef Wiedemann con Werner Eichberg-Otto Roth

10. 1955-1956/1957-1963

Bayerische Landesbausparkasse/Direzione e amministrazione

Karolineplatz 1, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Walburga Rudel, Günther Graßmann

11. 1956-1957

Edificio per uffici

Oskar-von-Miller-Ring 38, München

Arch. Josef Wiedemann

12. 1956-1960

Edificio per uffici e commerciale

Sonnenstraße 14, München

Arch. Josef Wiedemann

13. 1956-1960

Laboratorio di Fisica Tecnica per la Technische Universität München

Luisestraße/Gabelsbergerstraße, München

Arch. Josef Wiedemann e Franz Hart

Collaboratori Elmar Dittman, Helmut Mayr

14. 1957-1961

Schule an der Klenzestraße

Klenzestraße 27, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Karl Habermann

15. 1957-1963

Ampliamento edificio per la Dresdnerbank AG

Promenadeplatz 7, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Günther Ewert

16. 1956-1958

Ricostruzione della Siegestor

Leopoldstraße, München

Arch. Josef Wiedemann

17. 1958

Monumento commemorativo

München-Neuhafen

Arch. Josef Wiedemann

18. 1958-1959

Edificio amministrativo e abitazioni Bayer-Haus

Landeshuter Allee 38, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Heinrich Bäuml

19. 1959

Direzione Generale Allianz all'Englische Garten (parte ovest)

Königinstraße 28, München

Arch. Josef Wiedemann

20. 1960

Cappella “Todesangst Christi” nel campo di concentramento di Dachau

Alte Römerstraße, Dachau, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Heinrich Bäuml

21. 1960-1961

Casa del Dr. Diehl

Rondell Neuwittelsbach, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Otto Geisler

22. 1960-1962

Studentato della Transrhenania

Maria Theresia Straße, München

Arch. Josef Wiedemann

23. 1961-1963

Centro Amministrativo per la Portland-Zementwerke Heidelberg AG

Berliner Straße 6, Heidelberg

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Karlheinz Scherrer

24. 1961-1963

Cripta nel Monastero di “St. Ulrich und Afra”

Augsburg

Arch. Josef Wiedemann

25. 1962-1964

Monastero “Heligig Blut” nel campo di concentramento di Dachau

Alte Römerstraße, Dachau, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann

26. 1962-1964

Chiesa “Heiligen Dreifaltigkeit” e ampliamento del convento “Englische Fräulein”

Maria Ward Straße, München-Nymphenburg

Arch. Josef Wiedemann e Rudolf Ehrmann

27. 1963-1964

Edificio per abitazioni

Linderschmittstraße/Aberlestraße, München-Sendling

Arch. Josef Wiedemann

28. 1963-1964

Chiesa “St. Johann im Gebirg”

Winklmoosalm über Seegatterl, Reit im Winkl

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Karl Schmid

29. 1964-1965

Centro comunitario Maria vom guten Rat

Höwarthstraße, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Hans Schmidt

30. 1964-1967

Centro comunitario e chiesa “Zu den Heiligen Engeln” (centro giovanile, biblioteca, abitazioni, uffici)

Landsberg am Lech

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann

31. 1964-1968

Ampliamento edificio per la Dresdner Bank AG

München

Arch. Josef Wiedemann

32. 1964-1970

Centro comunitario e chiesa St. Bruder Klaus (asilo, centro giovanile, basilica e abitazioni)

München-Waldperlach

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Karl Schmid

33. 1963-1972

Ricostruzione interna della Glyptothek

Königsplatz, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Karlheinz Scherrer, Otto Geisler, Rudolf Ehrmann, Adolf Schröter

34. 1965

Edificio per abitazioni in Zieblandstraße

Zieblandstraße 14, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann

35. 1965-1966

Edificio per abitazioni e negozi

Von-der-Tann Straße 12 e 13, München

Arch. Josef Wiedemann

36. 1965-1971

Centro comunitario e chiesa “Maria am Wege” (spazi comunitari, asilo, centro giovanile, biblioteca)

Windach

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann, Karlheinz Scherrer

37. 1967-1968

Edificio per uffici Allianz-Haus

Augsburg-Grottenau

Arch. Josef Wiedemann

38. 1967-1969

Edificio per abitazione Spaett

Burg bei Winhöring

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Fridolin Christen

39. 1967-1973

Edificio per uffici Allianz-Haus

Regensburg

Arch. Josef Wiedemann

40. 1968-1970

Edificio per abitazione Lochner

Kriemhildenstraße, München

Arch. Josef Wiedemann

41. 1969-1970

Kaufhof Marienplatz

Marienplatz, München

Arch. Josef Wiedemann e Rudolf Ehrmann

42. 1970-1971

Cappella “Tabor”

Hochfelln, Chiemgauer Bergen

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Volker Westmayer

43. 1970-1973

Edificio per abitazioni all'Englische Garten

Osterwaldstraße, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Werner Marschall

44. 1971-1973

Centro comunitario “St. Jakob”

Dachau, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann

45. 1973-1976

Kaufhaus Mohren Coburg

Spitalgasse, Coburg

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Fridolin Christen

46. 1973-1979

Centro comunitario “St. Ignatius”

Guardinistraße 53, Kleinhadern, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Fridolin Christen, Volker Westmayer

47. 1975-1976

Sparkasse Coburg

Coburg

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Adolf Schröter

48. 1975-1982

Centro comunitario “St. Monika”

Max-Kolmsperger Straße, München-Neuperlach

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann, Volker Westmayer, Heinz Klessinger

49. 1976-1977

Sopraelevazione della casa Pacher

Brunico

Arch. Josef Wiedemann

50. 1976-1981

Centro comunitario “St. Radegundis”

Wulferthausen Friedberg, Augsburg

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann, Volker Westmayer

51. 1977

Edificio per uffici per la Bayerischen Vereinbank

Prannerstraße 24, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann

52. 1978-1982

Centro comunitario “St. Mammas”

Finningen, Neu-Ulm

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Klaus Gerstendorff, Volker Westmayer

53. 1979-1982

Monastero “Christkönig”

Eddastraße 7, München-Nymphenburg

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Rudolf Ehrmann

54. 1980-1985

Centro comunitario e chiesa “St. Stephanus” (spazi comunitari, centro giovanile, biblioteca, abitazioni)

Dießen/Ammersee

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Helmut Klessinger, Heinz Klessinger, Volker Westmayer

55. 1980

Stazione della metropolitana a Königsplatz

Königsplatz, München

Arch. Josef Wiedemann

Collaboratori: Johannes Segieth (pittore)

3.3_REGESTO DEGLI SCRITTI

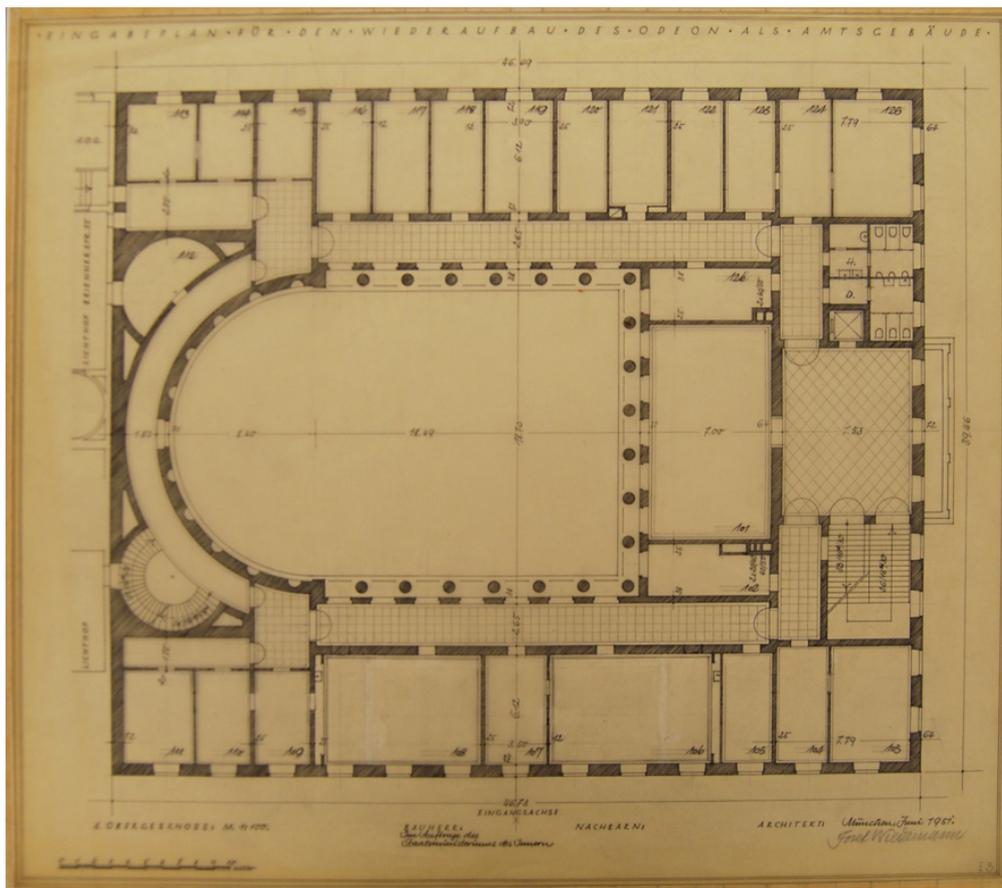
- *Der Friedhof_ Gestaltung Bauten Grabmale*, 1963
- *Gedanken über den Kirchenbau*, 1965
- *Ornament ohne Ornament?* in *Ornament ohne Ornament?*, Kunstgewerbemuseum Zürich 1965 und Bayerische Akademie der Schönen Künste München, 1966
- *Ornament Heute*, Reihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 3, 2. Auflage, 1974
- *Antoni Gaudi Inspiration in Architektur und Handwerk*, Reihe der Bayerischen Akademie der Schönen Künste 14, 1974
- *Neue Kirchenbau* in *Wörterbuch der Kunst*, 1975
- *Der Innerausbau der Glyptotek nach der Zerstörung* in *Glyptotek München 1830-1980 Jubiläum ausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*.
- *Roderich Fick in Süddeutsche Bautradition in 20. Jahrhundert*. Architekten der Bayerischen Akademie der Schönen Künste, 1985
- *Discorso Goldener Saal*, inedito
- *La Glyptothèque de Munich* in *Les Cahiers de l'Académie d'Architecture* n.5, Parigi, 1987
- *Meine Begegnung mit Hans Fries* in Peter M. Bode, *München in den 50er Jahren- Architektur des Wiederaufbaus am Beispiel von Hans Fries*, Buchendorfer Verlag, München, 1992
- *Acerca de alguna de mis obras en el campo de la restauración de monumentos y la arquitectura sacra* in Hamann H., Lopez N., Vioque R. (a c. di), *München 5 Architekten*, Siviglia, 1996

3.4_REGESTO DOCUMENTARIO

ODEON (1951-1952)

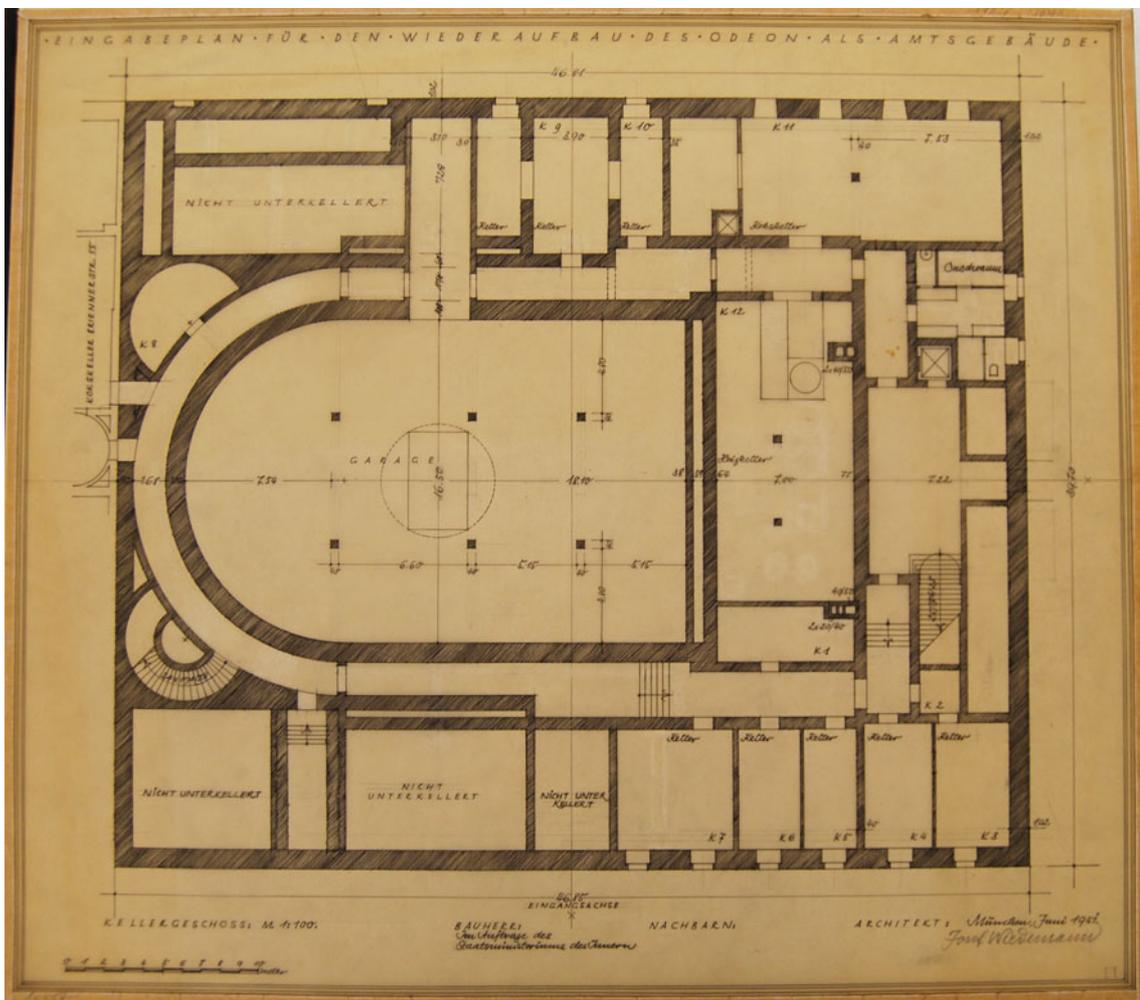
Scheda Odeon 01

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	06/1951
DESCRIZIONE	<p>China su lucido.</p> <p>Pianta del piano terra quotata, scala 1:100.</p> <p>Disegno datato, firmato da Wiedemann.</p> <p>Si nota che lo spazio interno della corte diventa il fulcro compositivo, i corridoi di collegamento si sviluppano lungo il suo perimetro. Le stanze vengono distribuite lungo i lati lunghi, ricalcando i segni forti dell'architettura distrutta. In fronte alla scala principale nell'atrio viene inserito l'ascensore, dove l'edificio era pesantemente danneggiato.</p>
Rif.	O_Mappe2_DSC_1419



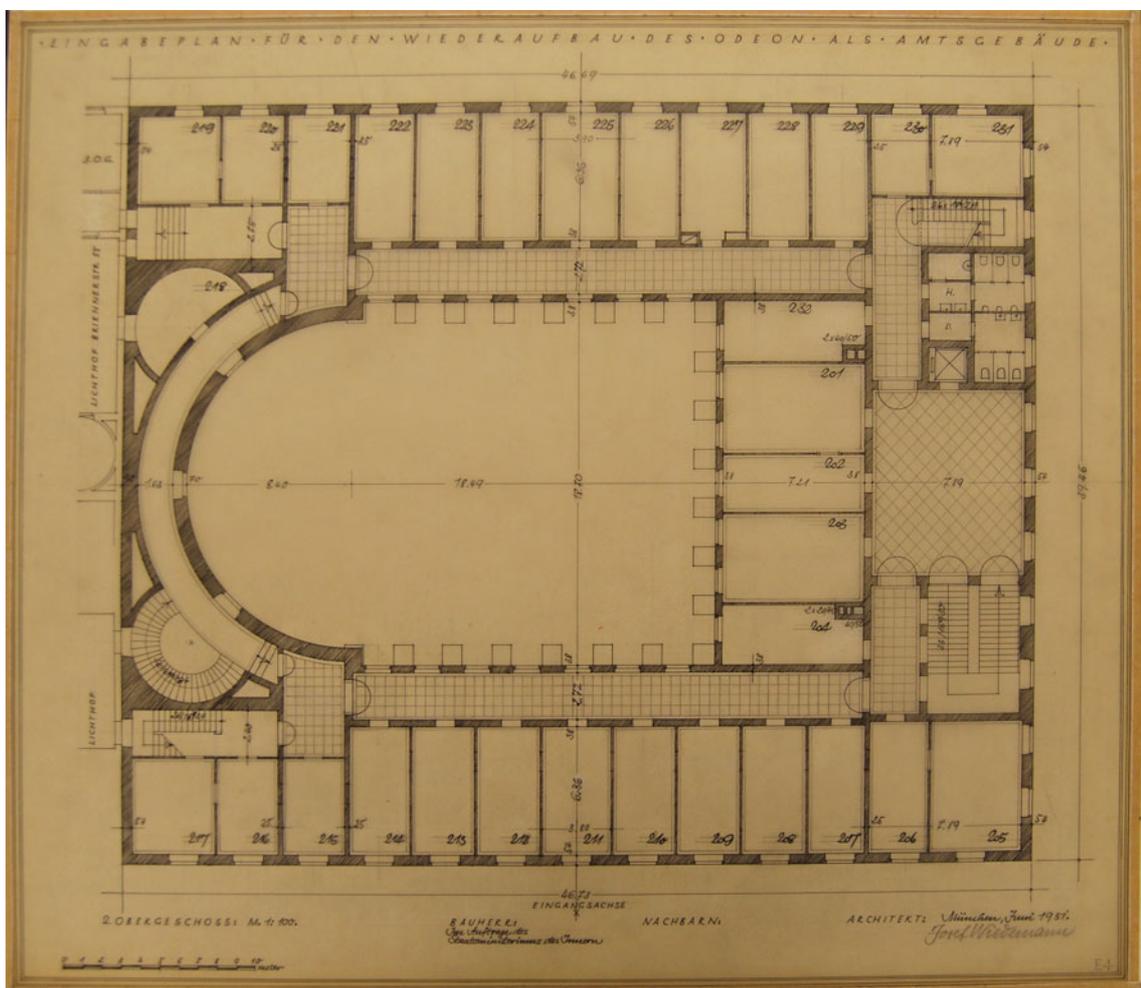
Scheda Odeon 02

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	06/1951
DESCRIZIONE	China su lucido. Pianta del piano interrato quotata, scala 1:100. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe2_DSC_1415



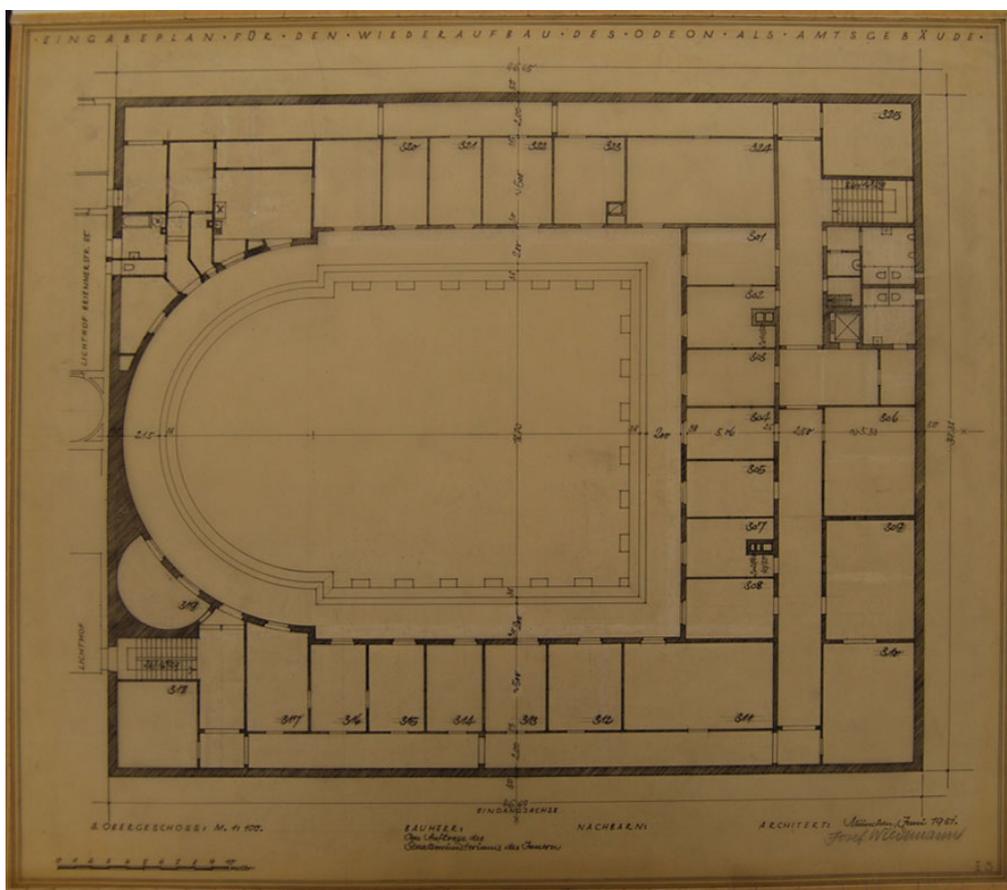
Scheda Odeon 03

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	06/1951
DESCRIZIONE	China su lucido. Pianta del secondo piano quotata, scala 1:100. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe2_DSC_1420



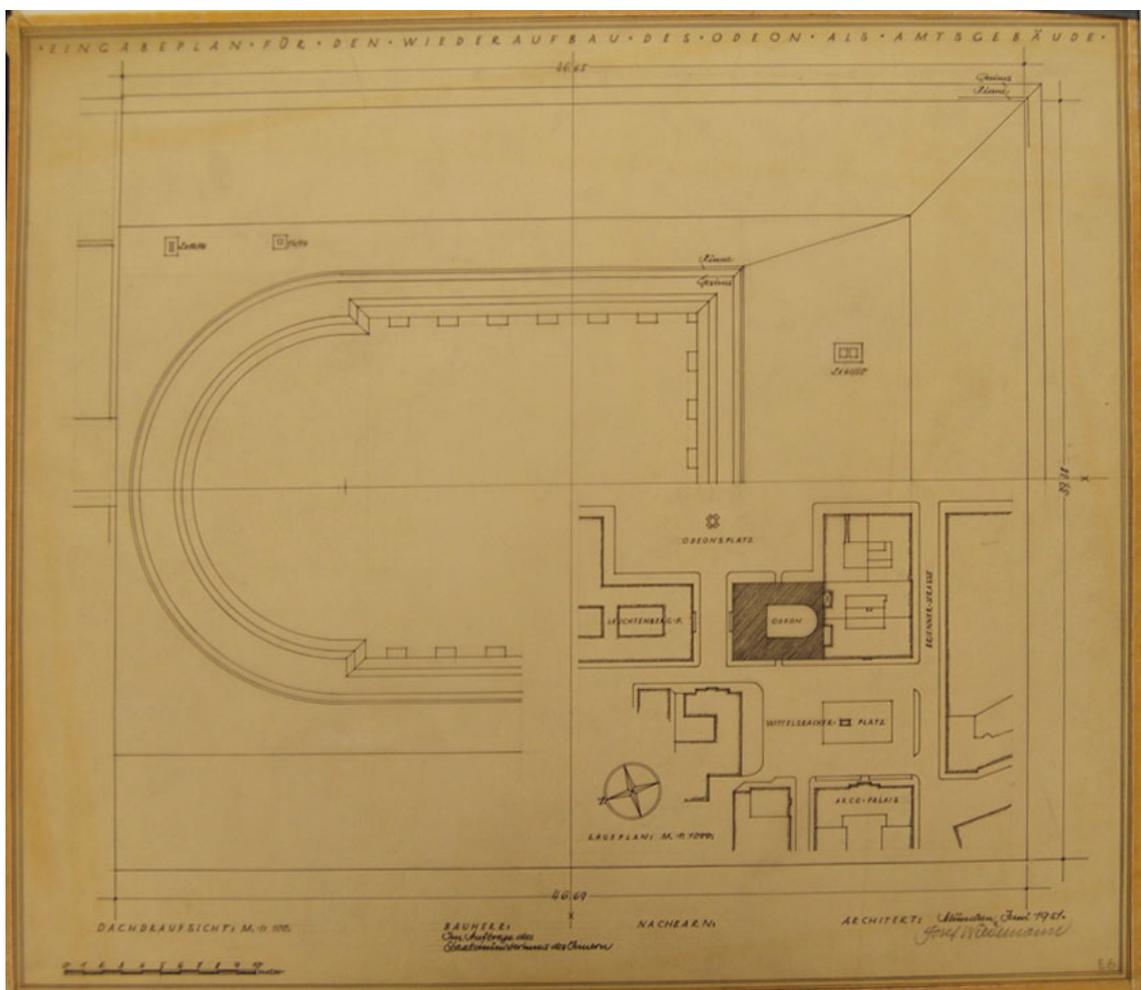
Scheda Odeon 04

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	06/1951
DESCRIZIONE	China su lucido. Pianta del terzo piano quotata, scala 1:100. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe2_DSC_1421



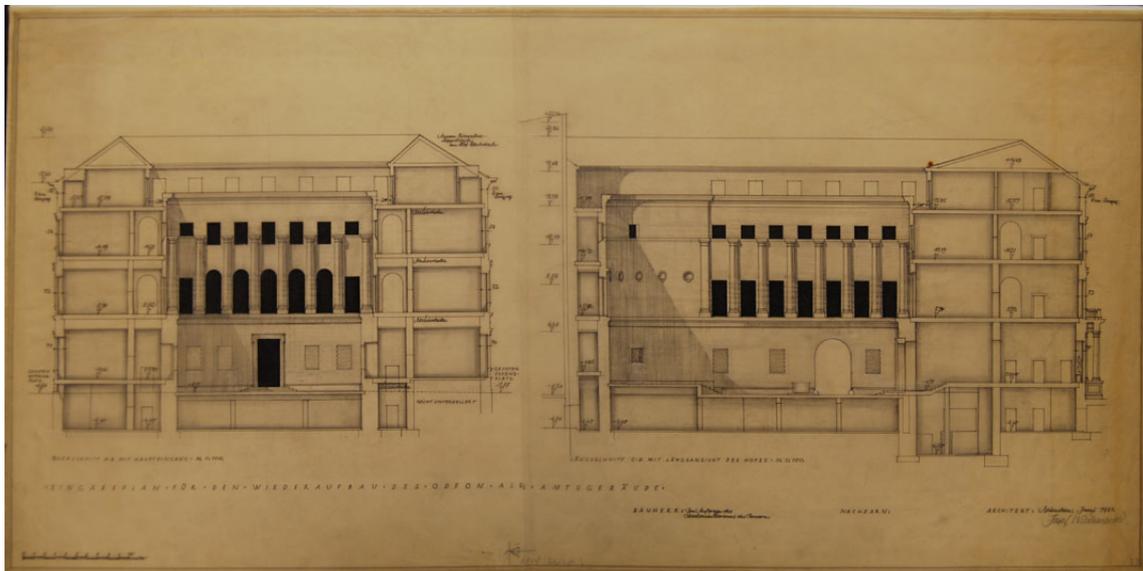
Scheda Odeon 05

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	06/1951
DESCRIZIONE	China su lucido. Pianta della copertura (scala 1:100) e inquadramento Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe2_DSC_1422



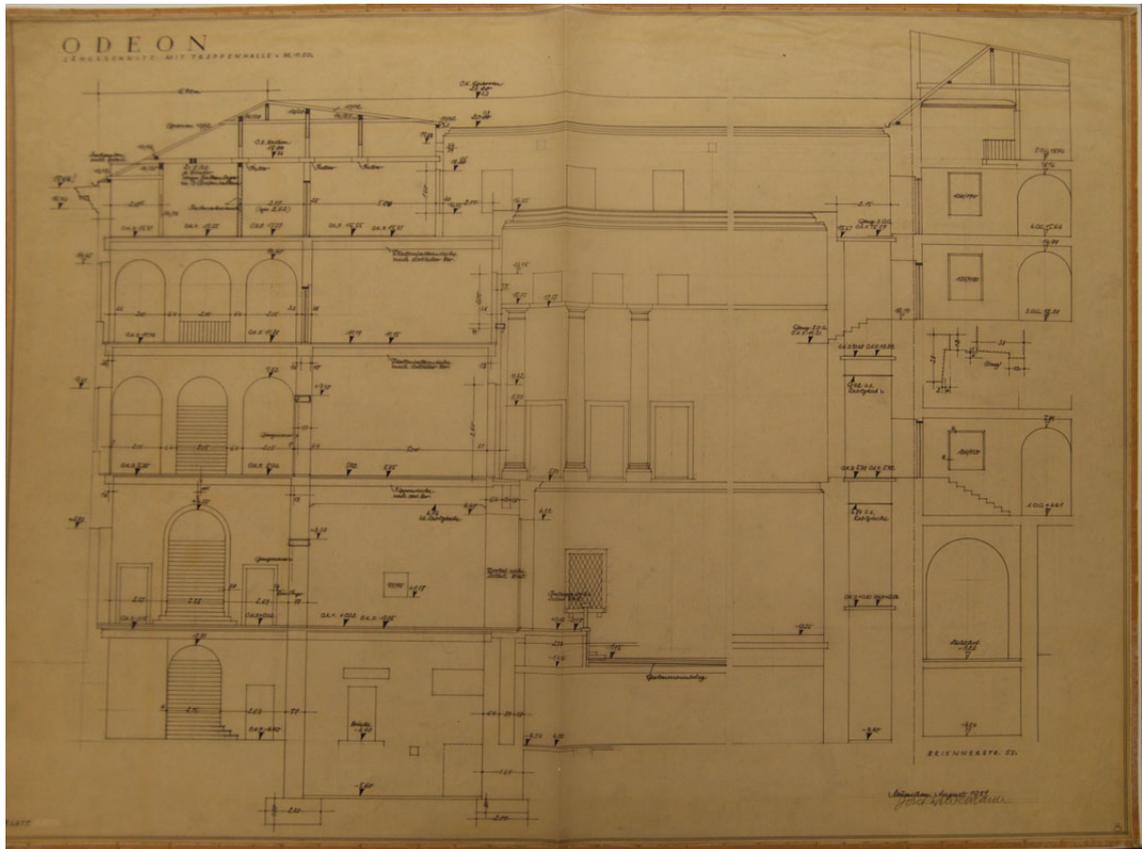
Scheda Odeon 06

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	06/1951
DESCRIZIONE	China su lucido. Sezione trasversale e longitudinale, quotate, scala 1:100. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe3_DSC_0009



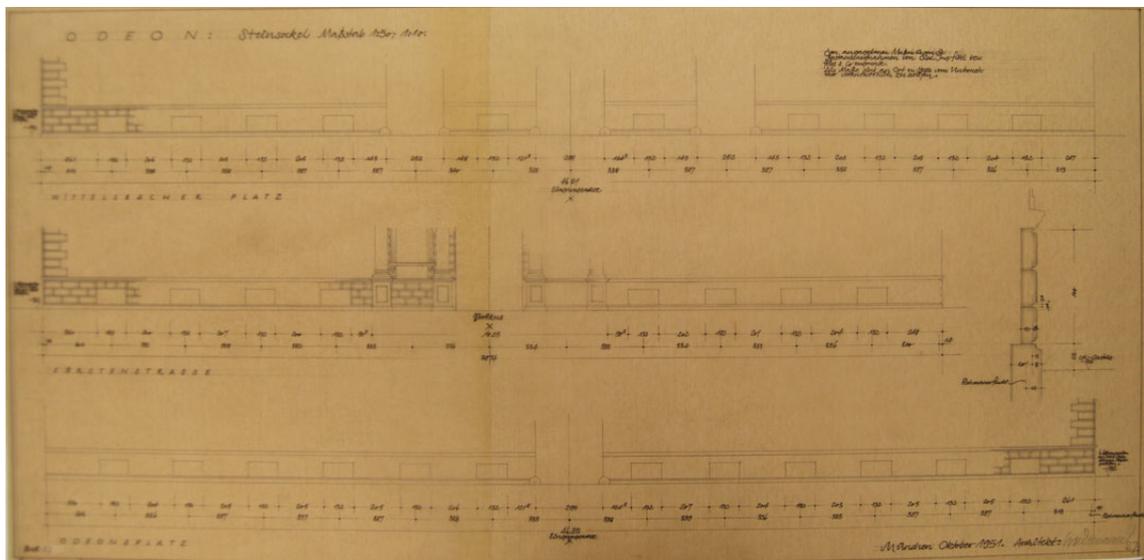
Scheda Odeon 07

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	08/1951
DESCRIZIONE	China su lucido. Sezione, quotata, scala 1:50. Vengono individuati i sistemi di risalita che ruotano intorno alla corte. Ci sono indicazioni sulla struttura della copertura. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe3_DSC_0110



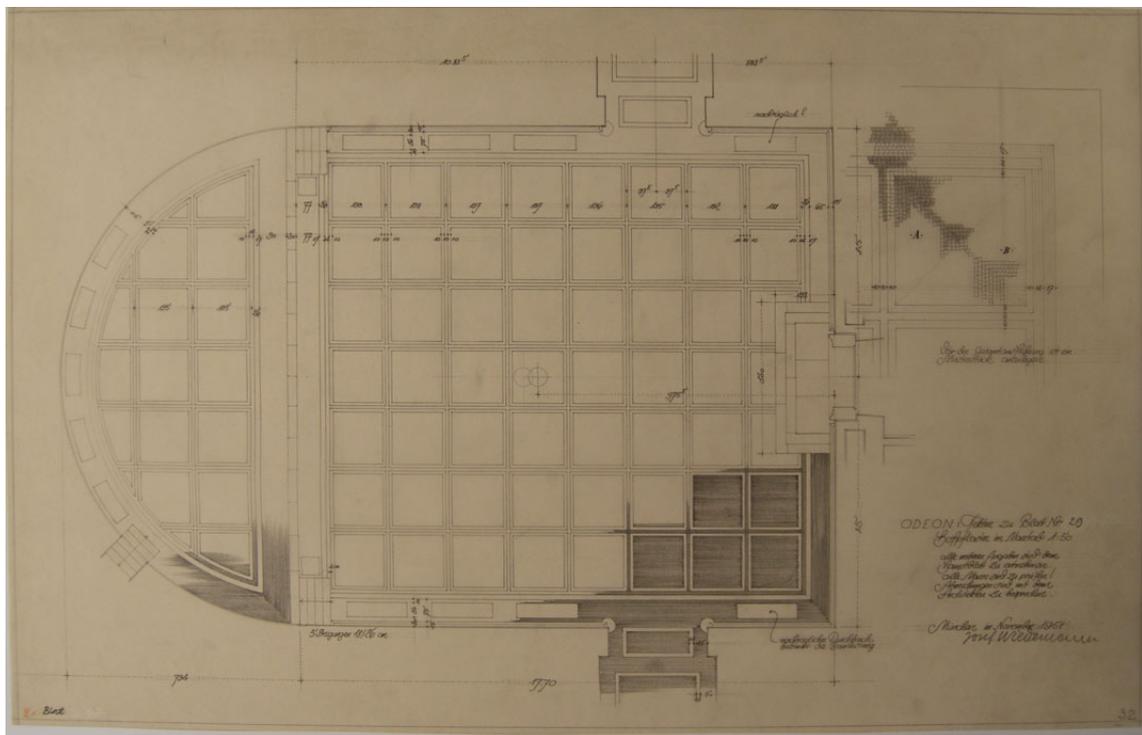
Scheda Odeon 08

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	10/1951
DESCRIZIONE	Matita su carta. Prospetto di dettaglio del basamento in pietra, quotata, scala 1:50 e 1:10. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_ Mapped3_DSC_0141



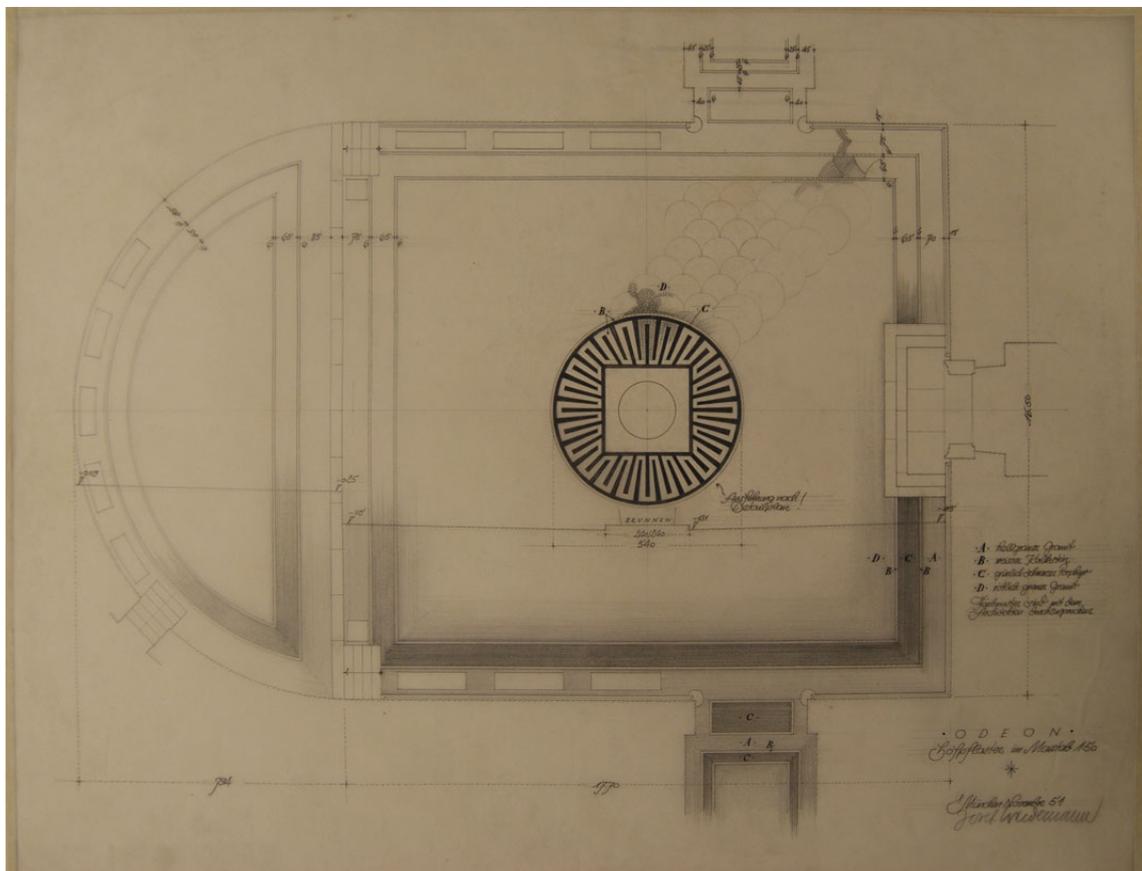
Scheda Odeon 09

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	10/1951
DESCRIZIONE	Matita su carta. Pianta di dettaglio della pavimentazione della corte, ipotesi 1, quotata, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe3_DSC_0123



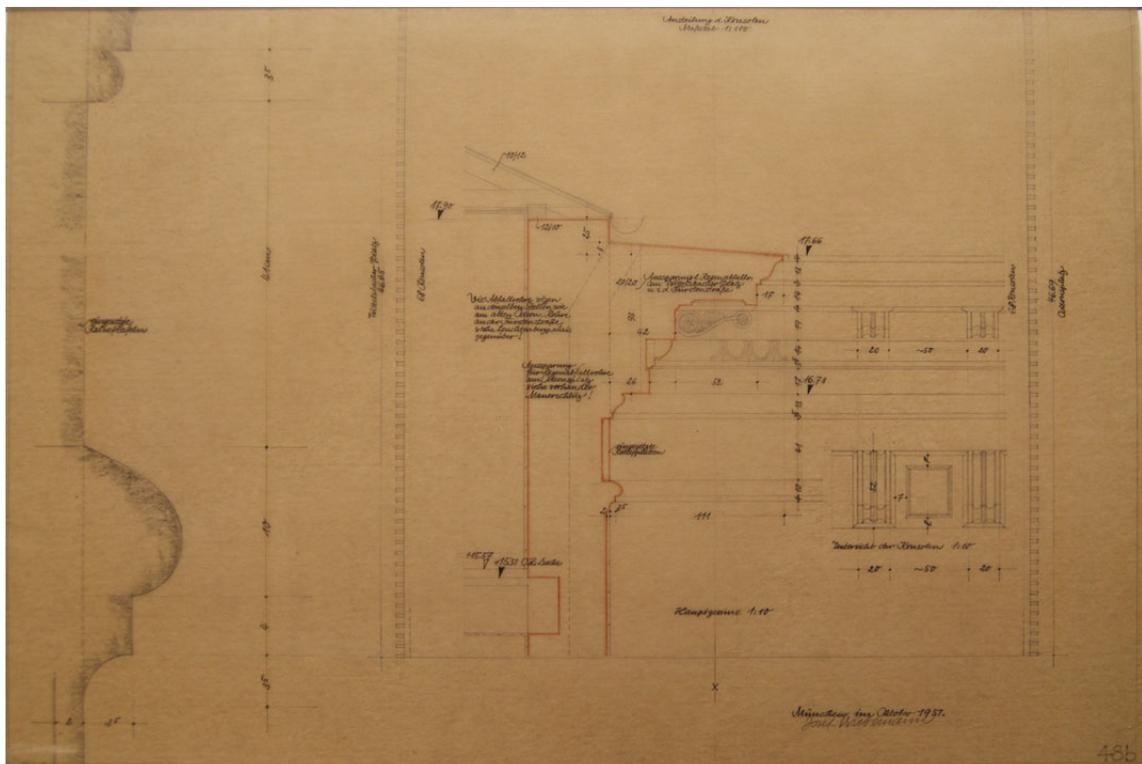
Scheda Odeon 10

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	10/1951
DESCRIZIONE	Matita su carta. Pianta di dettaglio della pavimentazione della corte, ipotesi 2 (definitiva), quotata, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe3_DSC_0122



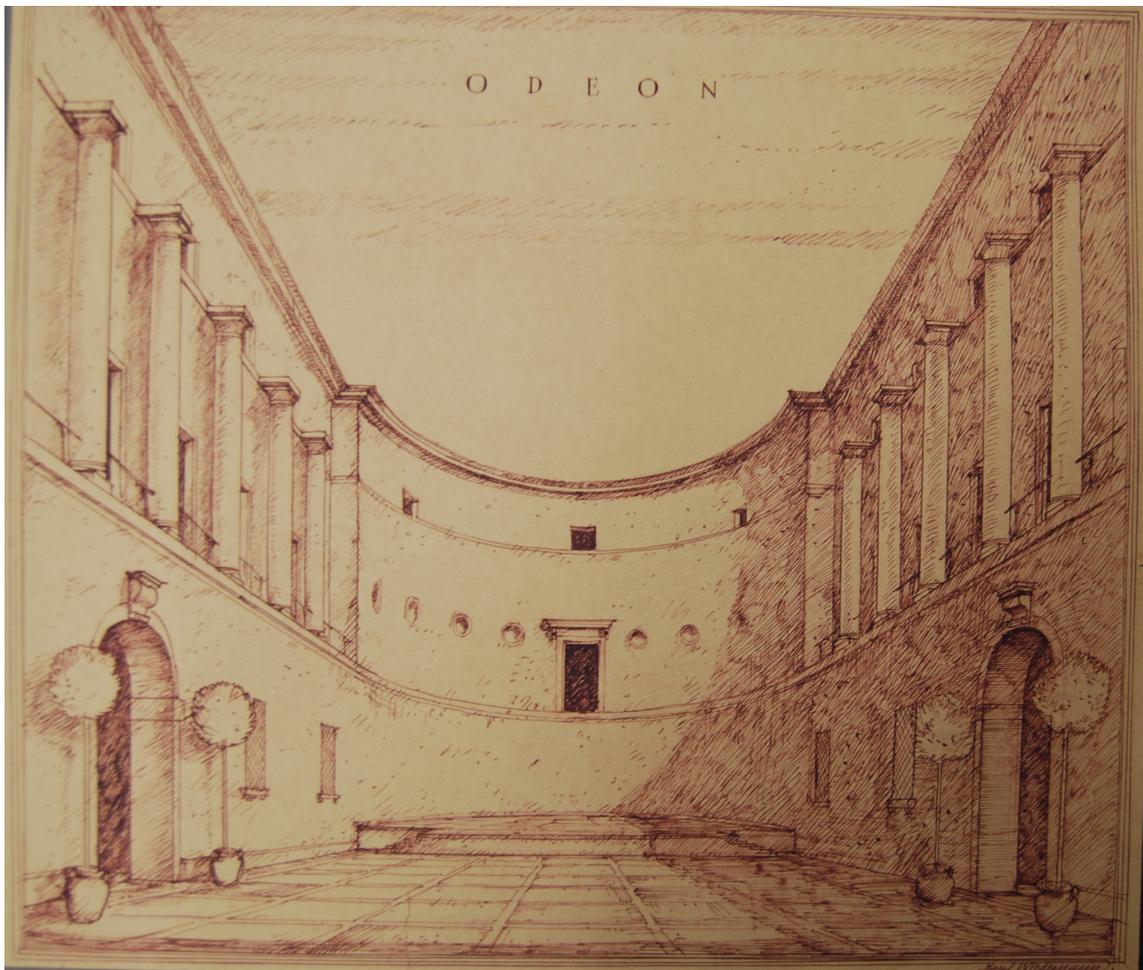
Scheda Odeon 11

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	10/1951
DESCRIZIONE	Matita su carta. Sezione di dettaglio della cornice, quotata, scala 1:5 e 1:10. Indicazioni costruttive. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe3_DSC_0158



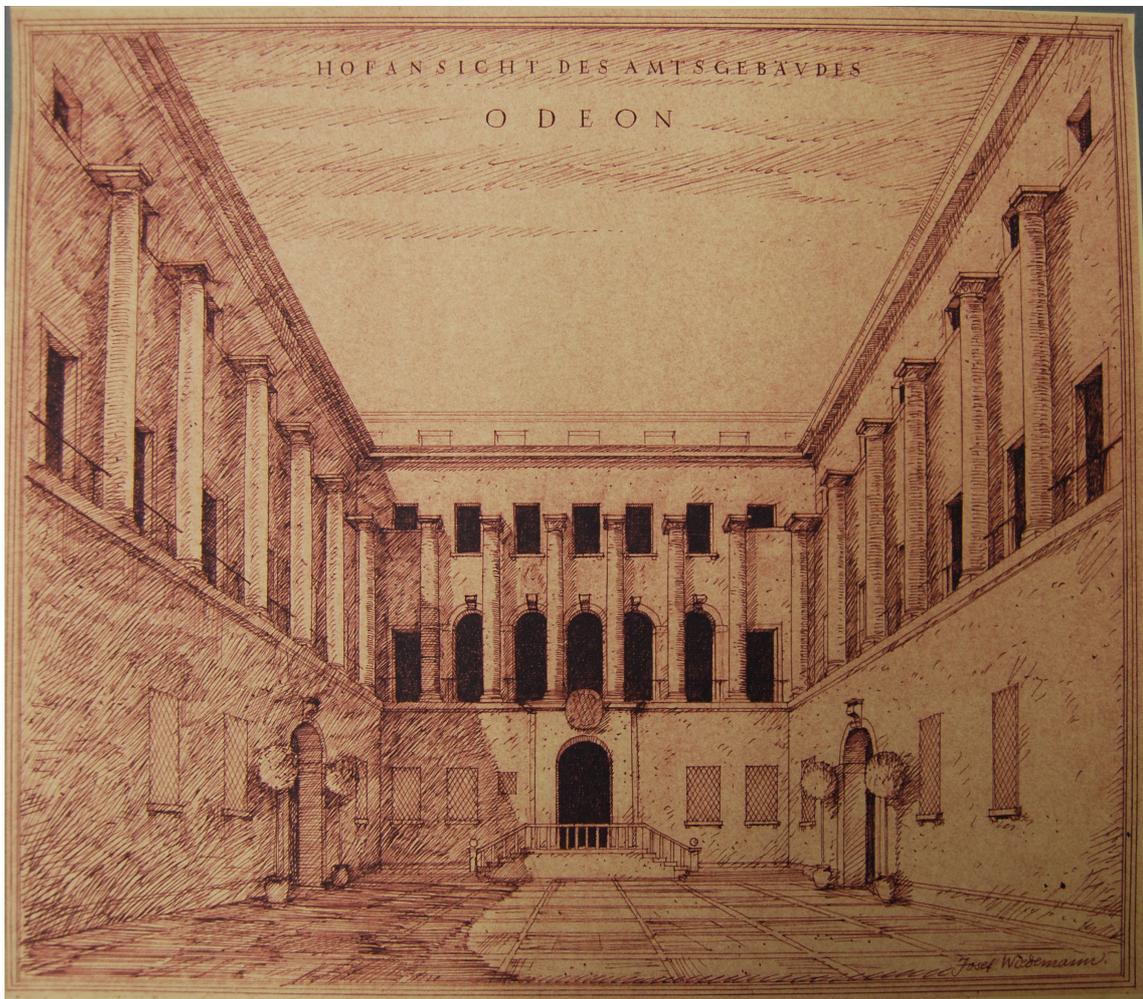
Scheda Odeon 12

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	China su carta. Prospettiva di progetto della corte centrale verso l'abside. Disegno non datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe1_DSC_0135



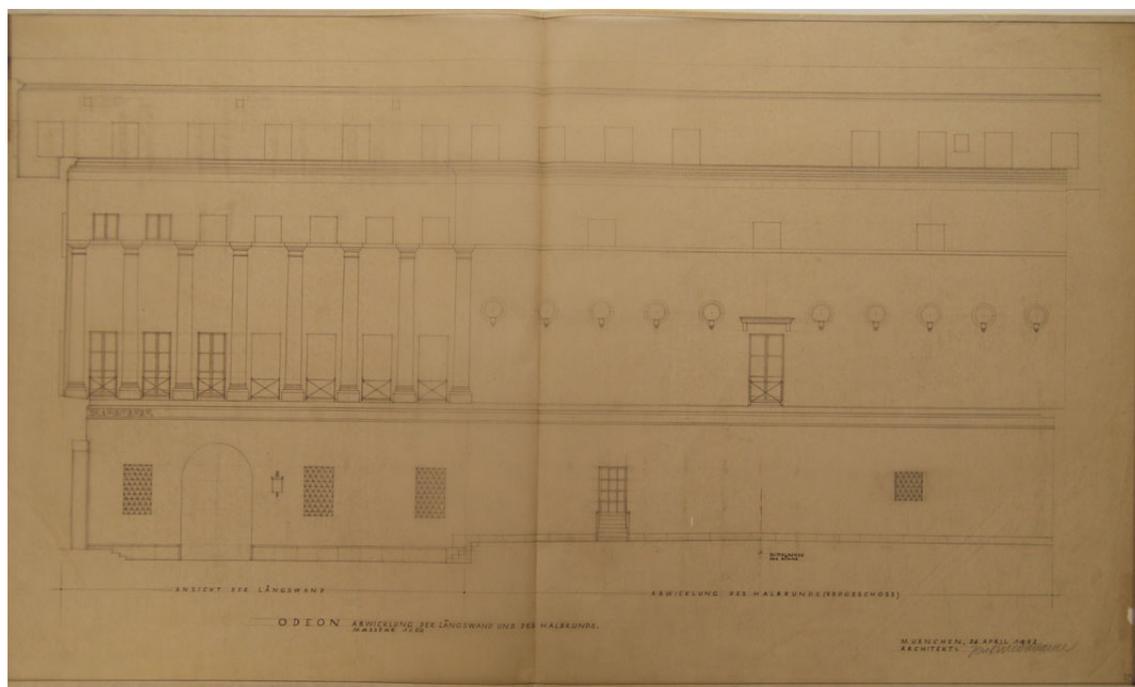
Scheda Odeon 13

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	China su carta. Prospettiva di progetto della corte centrale verso l'entrata al palazzo. Disegno non datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe1_DSC_0137



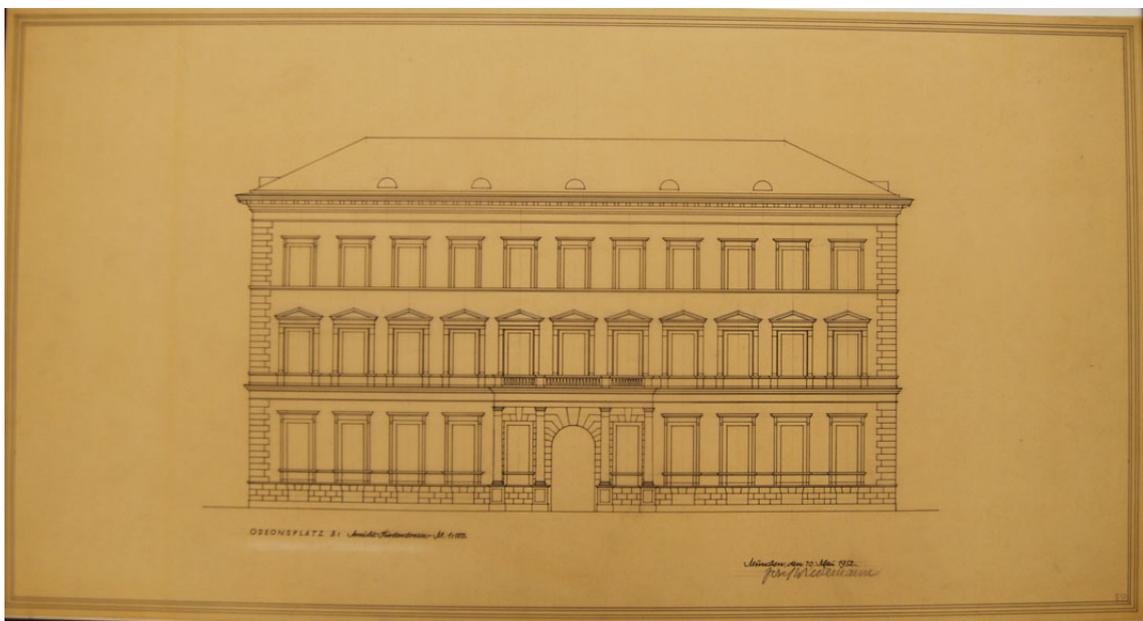
Scheda Odeon 14

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	24/04/1952
DESCRIZIONE	China su lucido. Prospetto di metà corte centrale con lo sviluppo dell'edera, quotata, scala 1:20. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe3_DSC_0106



Scheda Odeon 15

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	10/05/1952
DESCRIZIONE	China su lucido. Prospetto sull'Odeonsplatz, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	O_Mappe3_DSC_0005



Scheda Odeon 16

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina, corte centrale verso l'edera.
Rif.	O_ Foto bombardamenti



Scheda Odeon 17

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina, presa dalla rimanenza della facciata sull'Odeonsplatz (il portale).
Rif.	O_ Foto bombardamenti



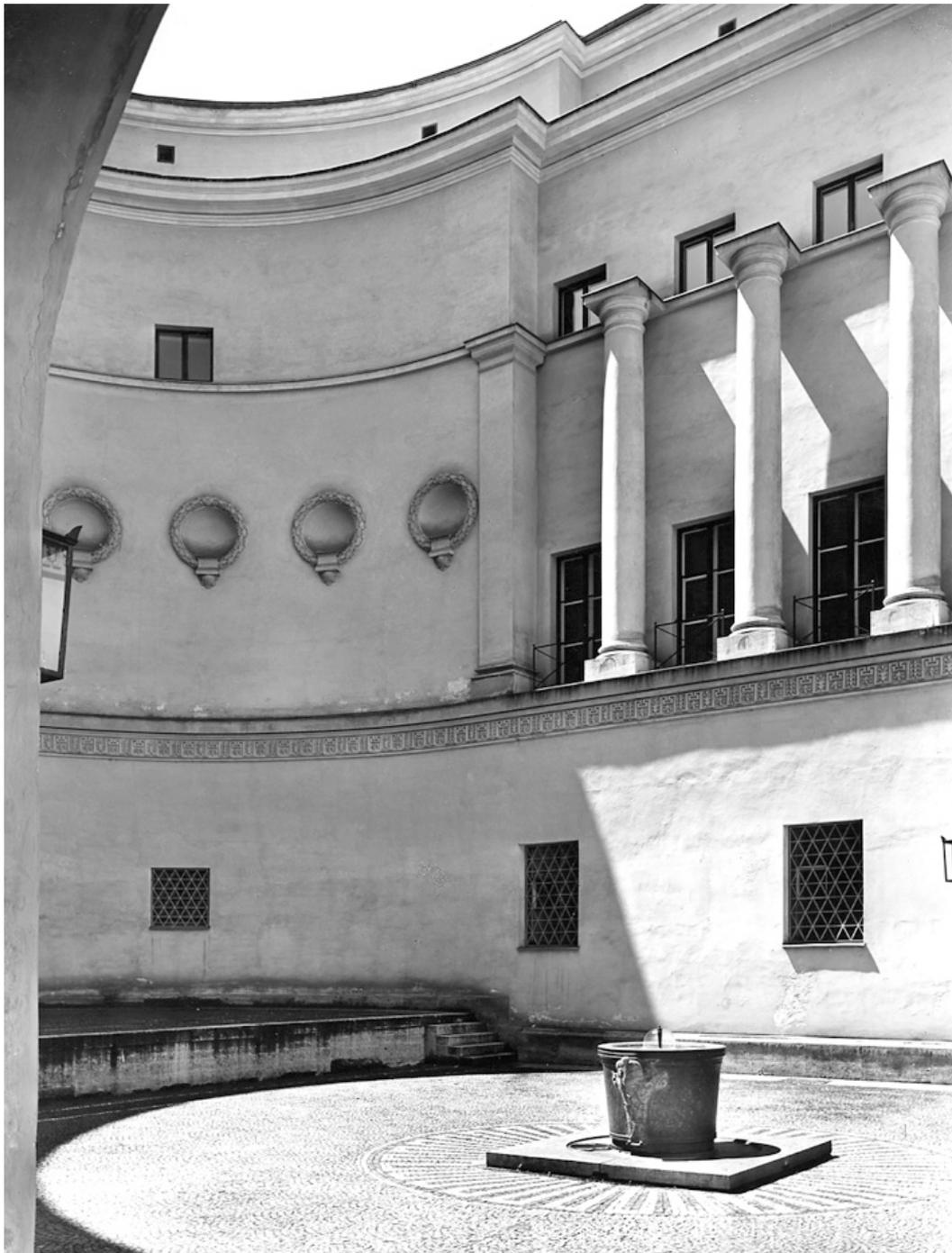
Scheda Odeon 18

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1952
DESCRIZIONE	La corte centrale nel progetto finito
Rif.	O_ Foto bombardamenti (foto 32, 34)



Scheda Odeon 19

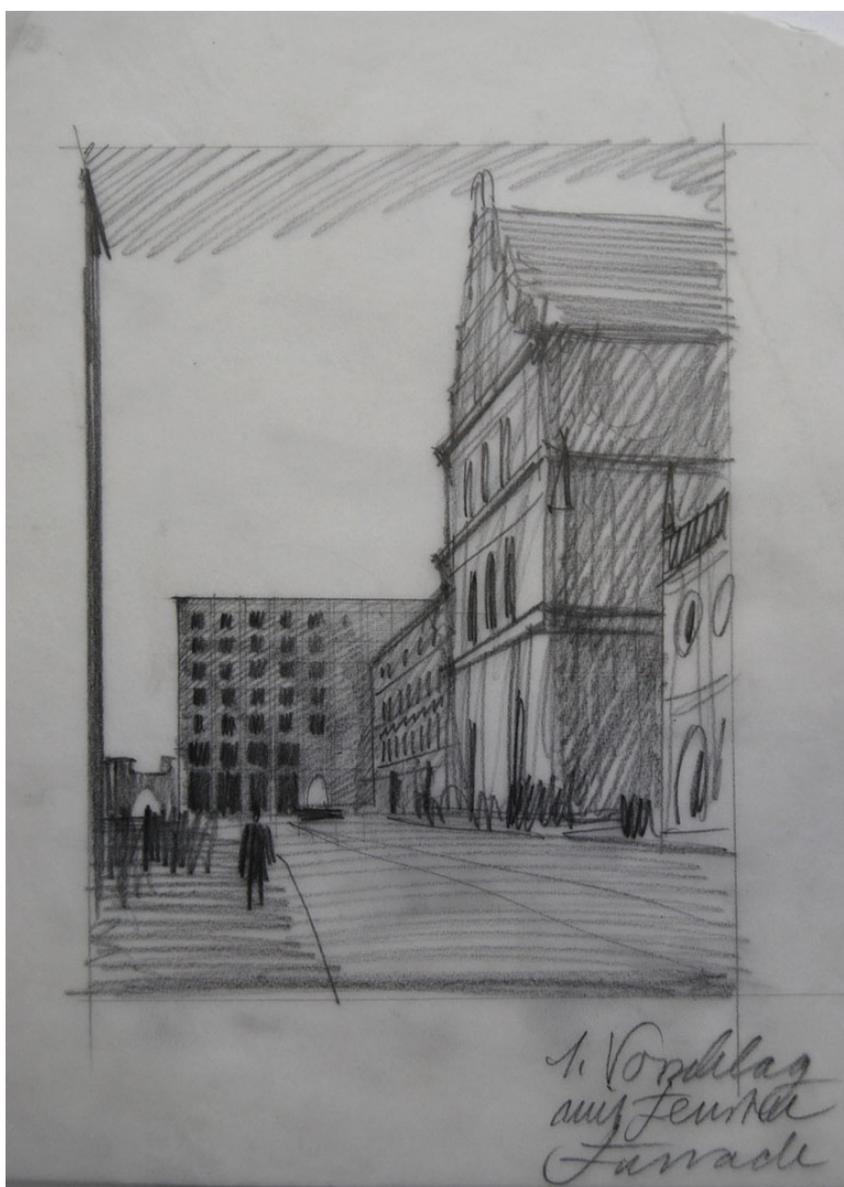
DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1952
DESCRIZIONE	La corte centrale nel progetto finito
Rif.	O_ Foto bombardamenti (foto 33)



ALTE AKADEMIE (1951-1955)

Scheda Alte Akademie 01

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1951 (ipotesi)
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Proposte per la ricostruzione dell'Alte Akademie. Serie di schizzi prospettici dalla Michaelskirche verso Karlsplatz. Proposta 1. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe2_DSC_022



Scheda Alte Akademie 02

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1951 (ipotesi)
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Proposte per la ricostruzione dell'Alte Akademie. Serie di schizzi prospettici dalla Michaelskirche verso Karlsplatz. Proposta 2a. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe2_DSC_0024



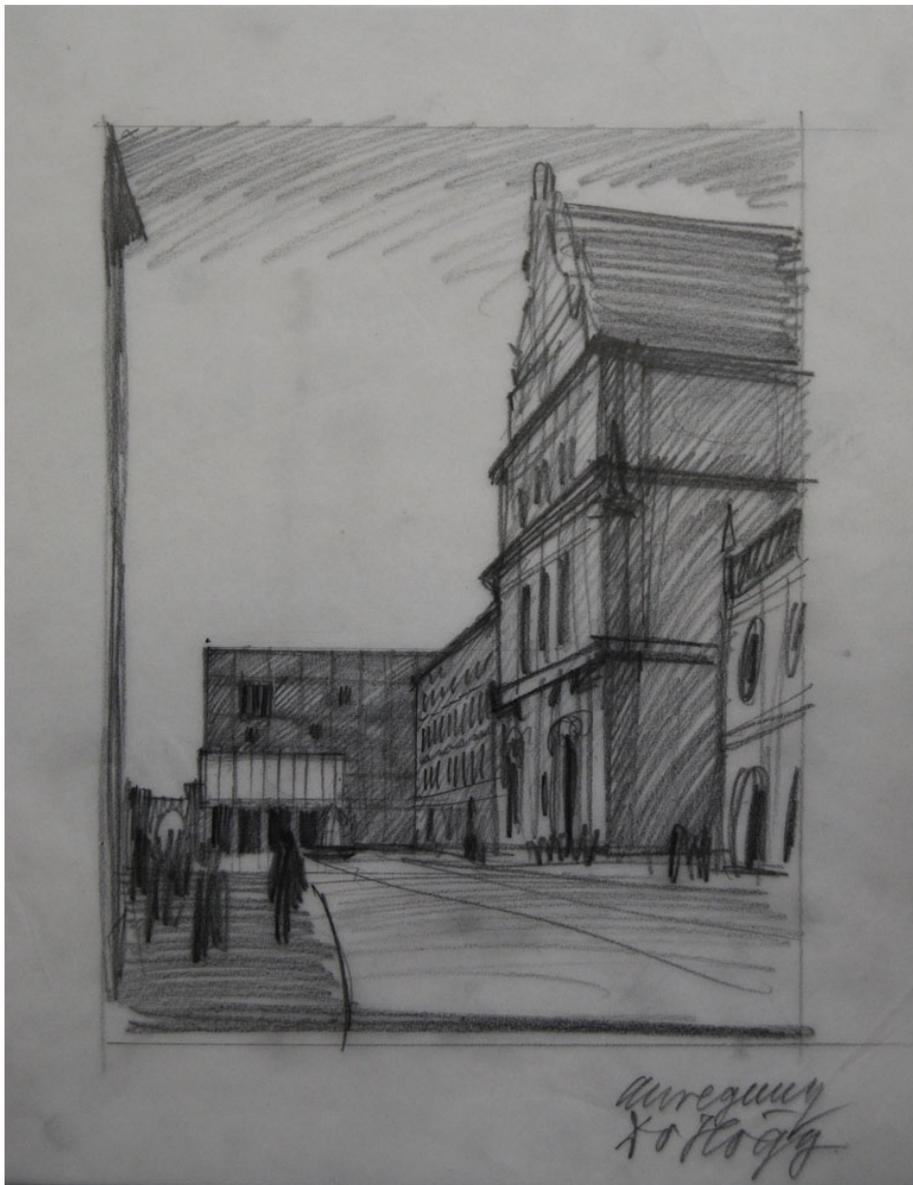
Scheda Alte Akademie 03

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1951 (ipotesi)
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Proposte per la ricostruzione dell'Alte Akademie. Serie di schizzi prospettici dalla Michaelskirche verso Karlsplatz. Proposta 2b. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe2_DSC_0023



Scheda Alte Akademie 04

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1951 (ipotesi)
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Proposte per la ricostruzione dell'Alte Akademie. Serie di schizzi prospettici dalla Michaelskirche verso Karlsplatz. Proposta 3. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe2_DSC_0026



Scheda Alte Akademie 05

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1951 (ipotesi)
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Proposte per la ricostruzione dell'Alte Akademie. Serie di schizzi prospettici dalla Michaelskirche verso Karlsplatz. Proposta 4. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe2_DSC_0027



Scheda Alte Akademie 06

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1951 (ipotesi)
DESCRIZIONE	China su lucido. Proposta semi-definitiva per la ricostruzione dell'Alte Akademie. Prospettiva sulla Neuhauserstrasse verso la Michaelskirche. Sono presenti gli elementi del prog. finale: portico, copia edificio a timpano. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe2_DSC_0028



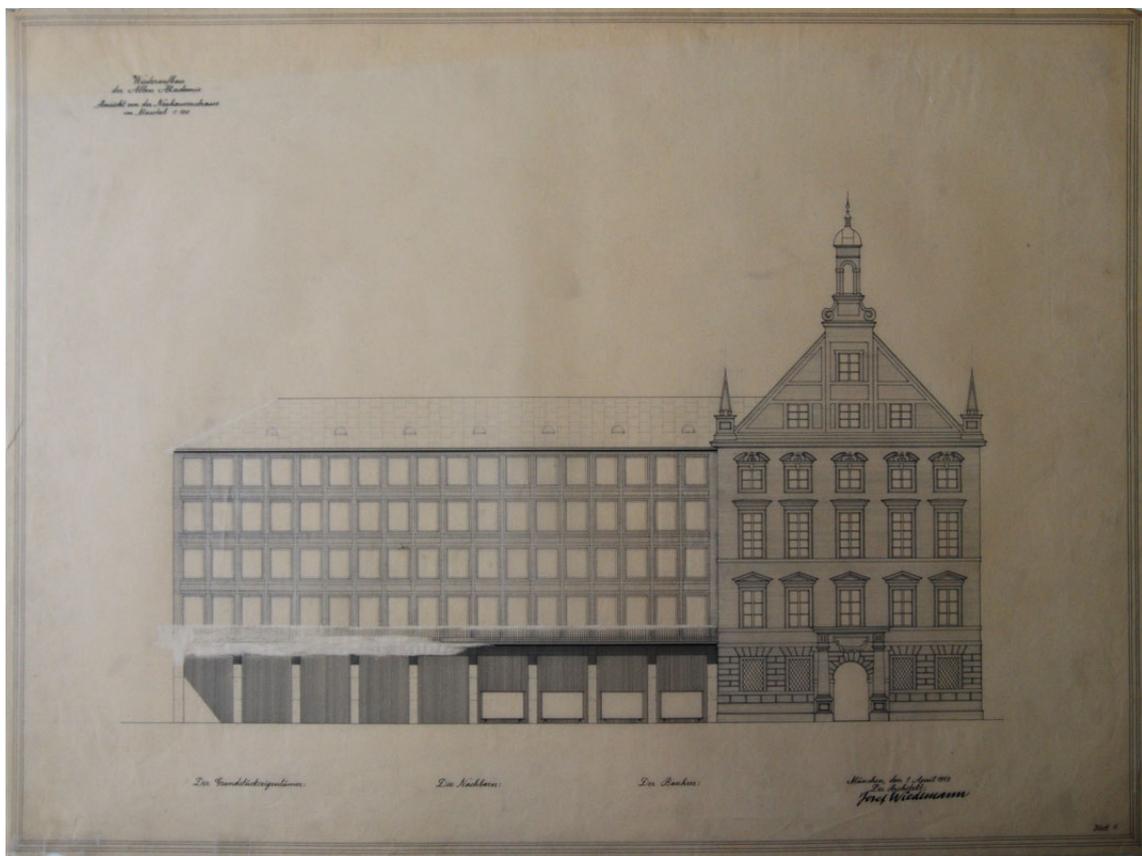
Scheda Alte Akademie 07

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	18/01/1953
DESCRIZIONE	China su lucido. Prospetto sulla Neuhauserstrasse, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	AA_Mappe3_DSC_0018



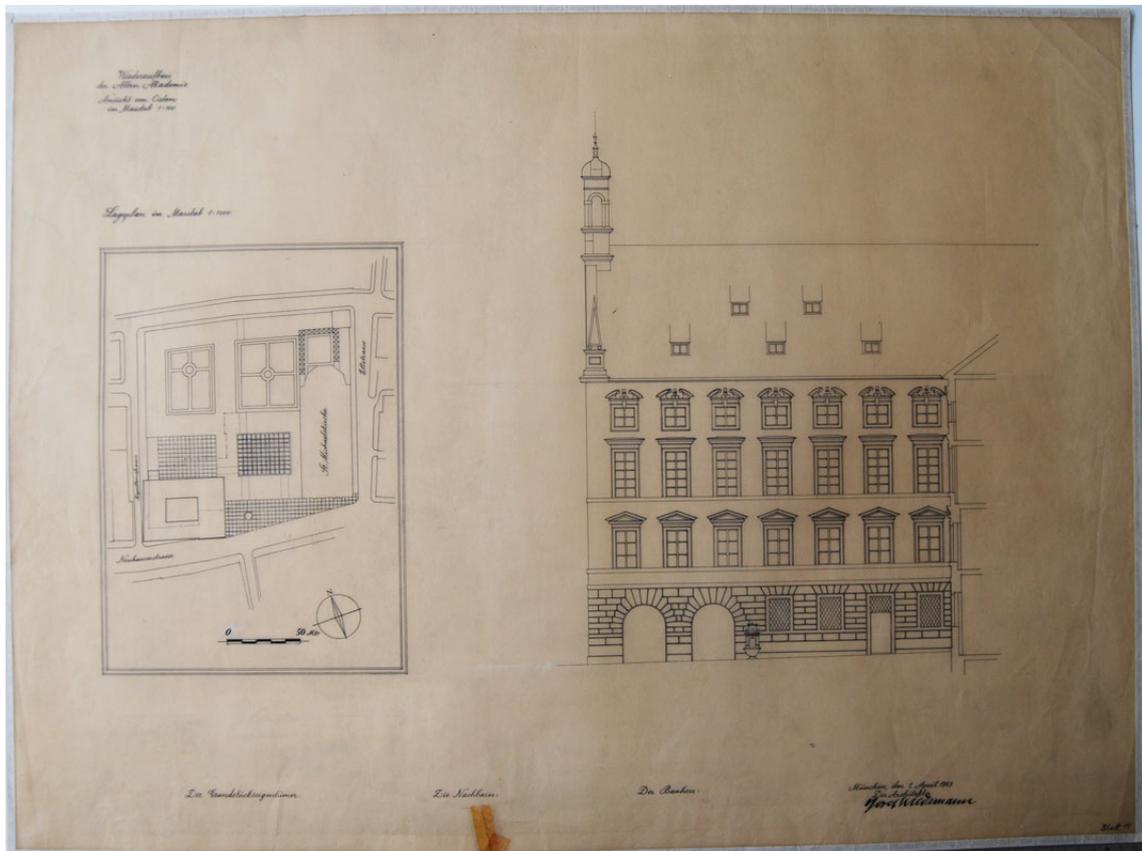
Scheda Alte Akademie 08

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	01/04/1953
DESCRIZIONE	China su lucido. Prospetto sulla Neuhauserstrasse, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	AA_Mappe3_DSC_0054



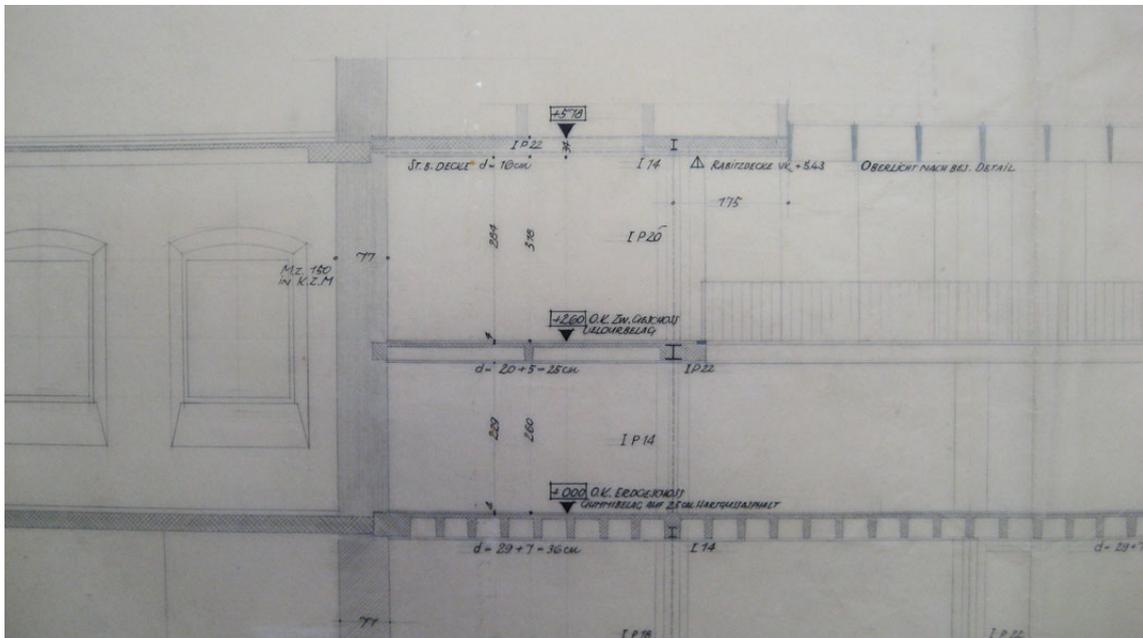
Scheda Alte Akademie 09

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	01/04/1953
DESCRIZIONE	China su lucido. Prospetto laterale, scala 1:50, e inquadramento scala 1:1000. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	AA_Mappe3_DSC_0057



Scheda Alte Akademie 13

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	20/08/1953
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Dettaglio della sezione, connessione tra nuova costruzione e copia dell'edificio ad angolo, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	AA_Mappe3_IMG_1633



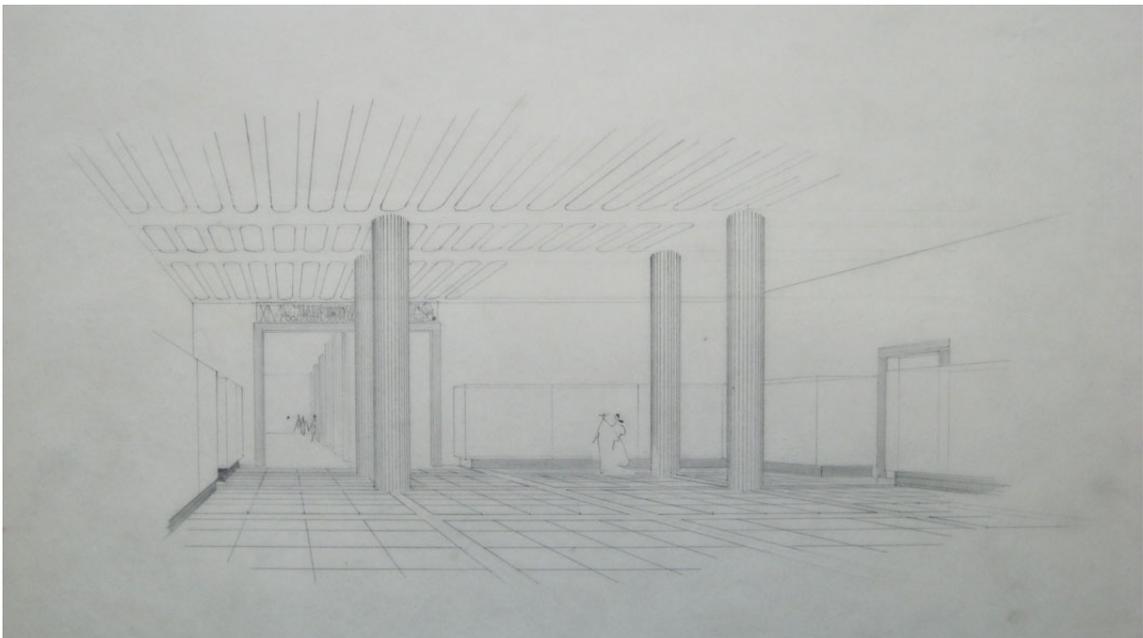
Scheda Alte Akademien 16

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (presunto)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	12/1953
DESCRIZIONE	China e matita su carta. Prospettiva sulla doppia altezza parte nuova, sca Disegno datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe2_DSC_0016



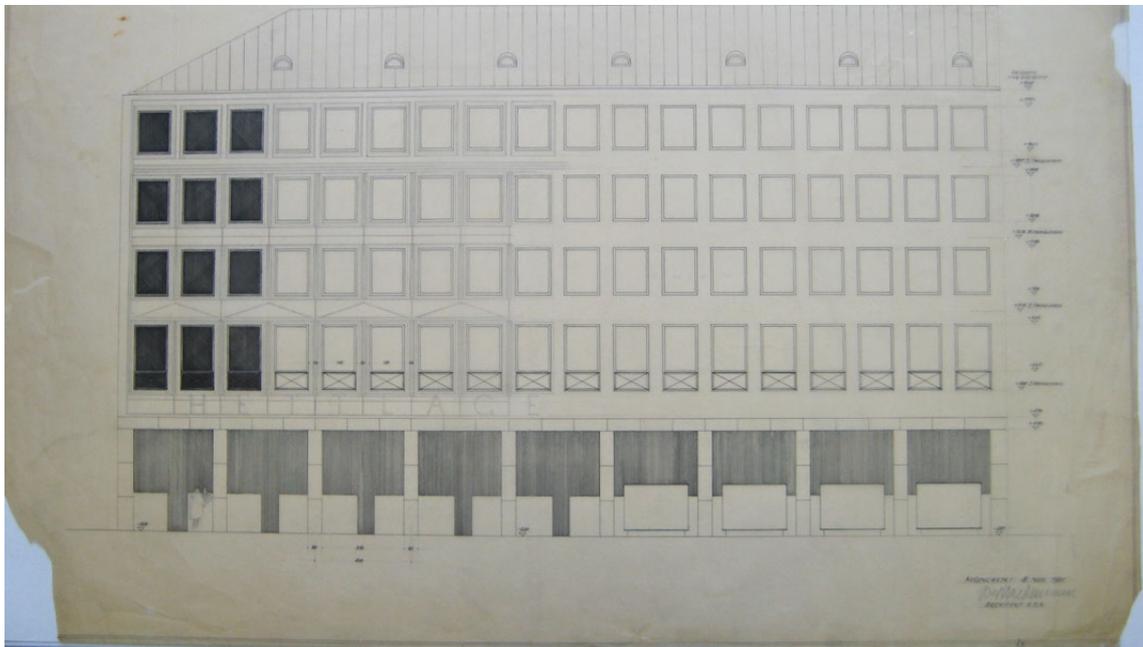
Scheda Alte Akademien 17

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	Matita su carta. Prospettiva esterna, nel portico dell'edificio a timpano: dietro i pilastri sull'architrave del passaggio verso la parte nuova progetta l'iscrizione dove dichiara la non-autenticità dell'edificio a timpano. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	AA_Mappe3_IMG_1698



Scheda Alte Akademie 18

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	01/04/1953
DESCRIZIONE	China su lucido. Prospetto frontale parte nuova con indicazione delle quote altimetriche. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	AA_Mappe3_DSC_0057



Scheda Alte Akademie 19

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	intorno al 1952
DESCRIZIONE	Il cantiere dell' Alte Akademie
Rif.	AA_ Foto bombardamenti_IMG_0078



Scheda Alte Akademie 20

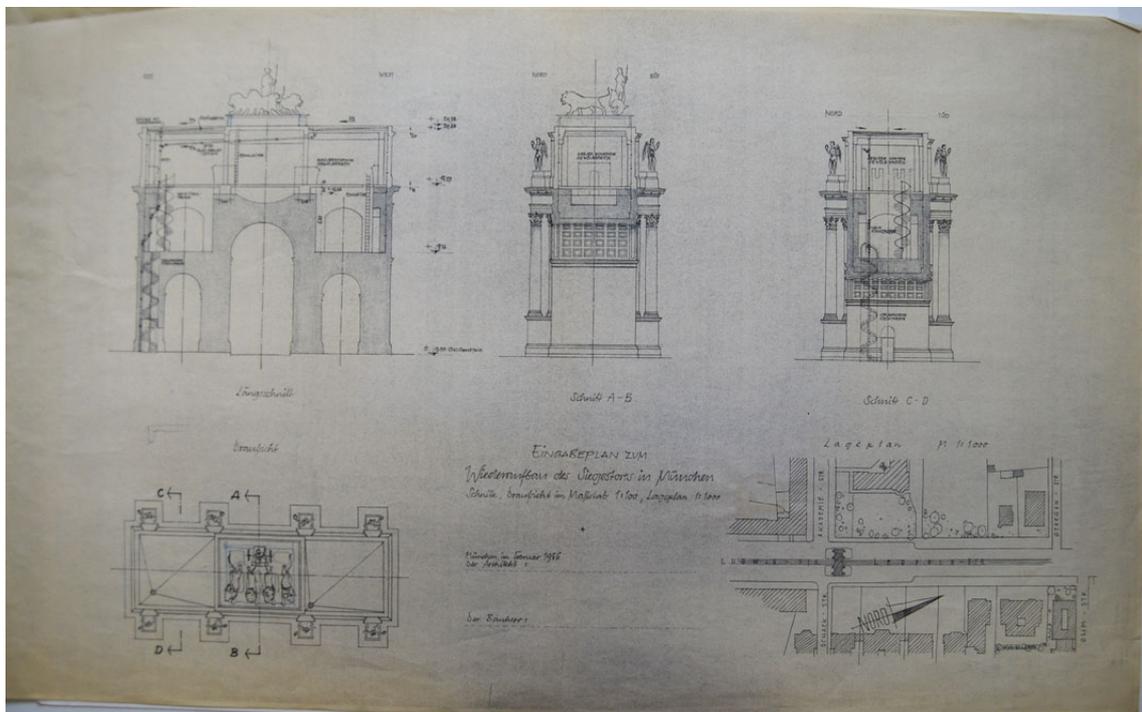
DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	intorno al 1952
DESCRIZIONE	Il cantiere dell'Alte Akademie (all'interno della parte nuova, stanno gettando i pilastri del portico della parte nuova)
Rif.	AA_ Foto bombardamenti_IMG_0080



SIEGESTOR (1956-1958)

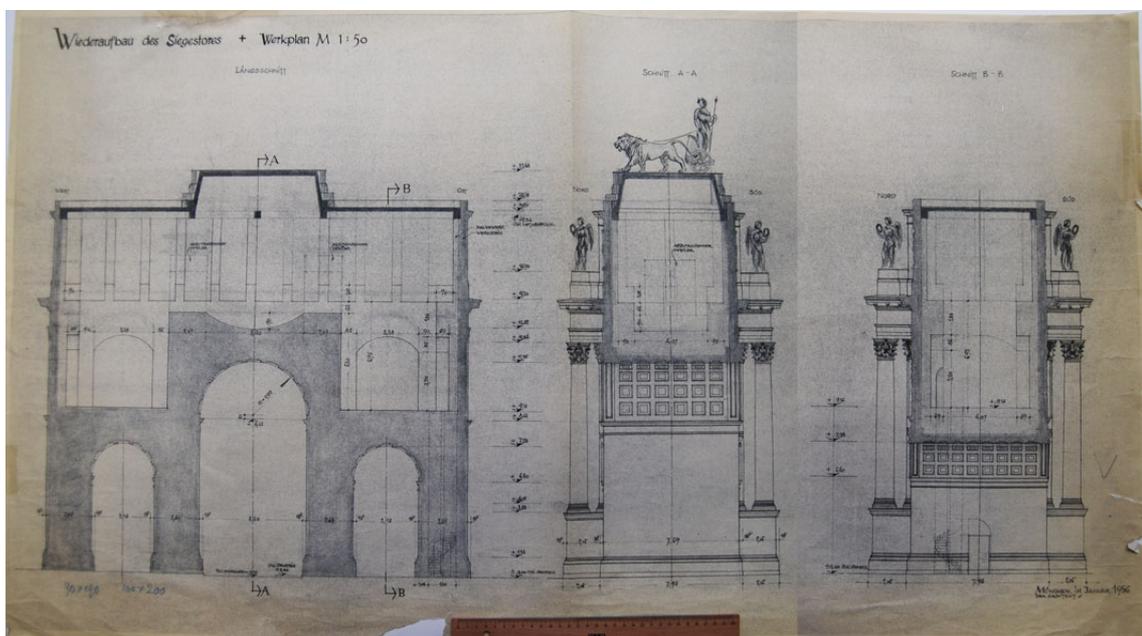
Scheda Siegestor 01

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	01/1956
DESCRIZIONE	Copia su carta. Tavola con sezioni, pianta e inquadramento della porta urbana, scala 1:100 e 1:1000. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	S_ Mappel_DSC_0199



Scheda Siegestor 02

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	01/1956
DESCRIZIONE	Copia su carta. Tavola con sezioni, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	S_Mappel_DSC_0204



Scheda Siegestor 03

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	10/12/1955
DESCRIZIONE	China su lucido. Ipotesi di iscrizione nella faccia a sud, prospettiva. Disegno datato, intestato da Wiedemann.
Rif.	S_Mappel_DSC_0190



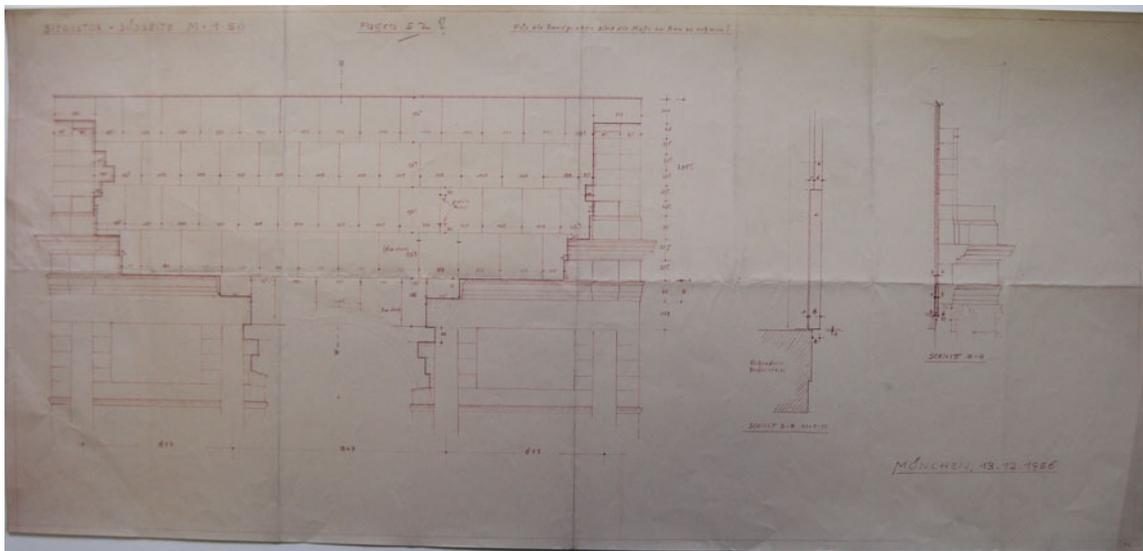
Scheda Siegestor 04

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	05/01/1956
DESCRIZIONE	China su lucido. Ipotesi (2) di iscrizione nella faccia a sud, prospettiva. Disegno datato, intestato da Wiedemann.
Rif.	S_Mappel_DSC_0192



Scheda Siegestor 05

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	13/12/1956
DESCRIZIONE	Tavola con dettaglio del taglio delle lastre nuove di Donaukalkstein, modulate e numerate, scala 1:50. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	S_Mappel_DSC_0207



Scheda Siegestor 06

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina della Siegestor
Rif.	S_Foto bombardamenti_IMG_1327



Scheda Siegestor 07

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	intorno al 1948
DESCRIZIONE	La rovina della Siegestor messa in sicurezza
Rif.	S_Foto bombardamenti_IMG_1341



Scheda Siegestor 08

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1958 circa
DESCRIZIONE	La Siegestor ricostruita, faccia a sud, verso la città
Rif.	S_Foto progetto_IMG_1332



Scheda Siegestor 09

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1958 circa
DESCRIZIONE	La Siegestor ricostruita, faccia a sud, prima dell'apposizione dell'iscrizione
Rif.	S_Foto progetto_IMG_1295



Scheda Siegestor 10

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1958 circa
DESCRIZIONE	La Siegestor ricostruita, faccia a sud, vista notturna
Rif.	S_Foto progetto_IMG_1297



Scheda Siegestor 11

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	La Siegestor prima del bombardamento, faccia a nord
Rif.	S_Foto_IMG_1331



GLYPTOTHEK (1961-1972)

Scheda Glyptothek 01

DOCUMENTO	Articolo di giornale
TITOLO GIORNALE	Die Welt, n. 184
TITOLO ARTICOLO SOTTOTITOLO	Münchens Götter rüsten sich für die Olympischen Spiele. Seit 1950 wird Klenzes Glyptothek restauriert-Wiederstellungskosten fast 6,6 Millionen Mark
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
CODICE /COLLOCAZIONE	D 90/1 Schrank-Box 1 Glyptothek
DATA DEL DOCUMENTO	8/08/1961
CIT.	«Die Säle, die sich um einen lichten Innenhof in der Mitte des Bauwerks gruppieren, werden in rotem Rohziegel, von einem leichten Kalkfilm überzogen, ohne Stuckdecors belassen. Klenze hatte einen reichen Stuck in kräftigen Farben, in Blau und Gold leuchtend, anbringen lassen. Der Architekt prof. Josef Wiedemann von der T.H.M, der die Restaurierung leitet, sieht in den Rohziegelmauern und Gewölben einen geeigneten Hintergrund, der die antiken Marmorstatuen besser zur Wirkung kommen lässt. Nur vereinzelt werden Stuckornamente, die noch ganz erhalten sind, “als kleine Erzählungen erhalten. Der einzige Eingriff in die Bausubstanz wurde vorgenommen, um eine stärkere Belichtung als früher zu erreichen. Die obere Rundbogenfenster wurden nach unten fortgesetzt».
Rif.	G_ Schrank-Box1_DSC_0401/0402

Scheda Glyptothek 02

DOCUMENTO	Articolo di giornale
TITOLO GIORNALE	Die Welt
TITOLO ARTICOLO SOTTOTITOLO	Restaurierung in der Glyptothek
AUTORE	Dieter Ohly
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
CODICE /COLLOCAZIONE	D 90/1 Schrank-Box 1 Glyptothek
DATA DEL DOCUMENTO	7/01/1965
CIT.	«In den zurzeit in der Glyptothek betriebenen Restaurierungswerkstätten werden die antiken Marmorskulpturen, keineswegs in Heisswasserbecken, wie di Autorin schreibt, “buchstäblich gescheuert”, ein Verfahren, das, wie allen Fachkreisen wohl- bkwannt ist, nur Schädigungen der Antiken führen würde.”».
Rif.	G_ Schrank-Box1_DSC_0401/0402

Scheda Glyptothek 03

DOCUMENTO	Articolo di giornale
TITOLO GIORNALE	Süddeutsche Zeitung, n. 194/195
TITOLO ARTICOLO SOTTOTITOLO	Das Haus der antiken Kunst. Sammlungsräume der Glyptothek vor der Vollendung/ Probeaufstellung der Skulpturen. Pavillon im Hof?
AUTORE	Charlotte Nenncke
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
CODICE /COLLOCAZIONE	D 90/1 Schrank-Box 1 Glyptothek
DATA DEL DOCUMENTO	16/08/1970
CIT.	«Professor Wiedemann (...) liebt statt dessen das Ziegelmauerwerk, die Rohstruktur der Wände also, in Erscheinung treten.(...) verfügte die Ziegel neu mit einem leicht verfärbten Zement und “überwischte” das Ganze abschließend mit Wasser, wodurch das Ziegelmauerwerk jetzt wie fein geschlämmt wirkt Das Rot der Ziegel scheint matt durch (...). Bei dem dreikuppeligen Römersaal, der total zerstört war, dessen Wände man jedoch schon wieder mit modernen Ziegeln neu errichtet hatte, wurde eine entsprechende Korrektur angebracht: Man blendete den Mauern schmale Ziegelriemchen vor. Zume Innenhof hat Prof. Wiedemann inzwischen eine Eingriff in Klenzes Architektur vorgenommen. Dieser Plan stieß zwar zunächst auf Bedenken, wurde dann aber ebenfalls genehmigt. Bekanntlich wollte Ludwig I an der Fassade der Glyptothek keine Fenster. Die Säle erhielten ihr Licht lediglich vom Innenhof her durch halbkreisförmige, hochgelegene Öffnungen. (...)Deshalb setzte Wiedemann es durch, die Öffnungen bis zum Boden aufbrechen zu lassen (...). Auf diese Weise leitet man das Tageslicht an di Decke».
Rif.	G_ Schrank-Box1_DSC_0414/415

Scheda Glyptothek 04

DOCUMENTO	Articolo di giornale
TITOLO GIORNALE	Süddeutsche Zeitung, n. 98
TITOLO ARTICOLO/ SOTTOTITOLO	Von Denkmal zum Zweckbau. Zur Wiedereröffnung der Münchener Glyptothek
AUTORE	Doris Schmidt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
CODICE /COLLOCAZIONE	D 90/1 Schrank-Box 1 Glyptothek
DATA DEL DOCUMENTO	16/08/1972
CIT.	<p>«Josef Wiedemann, hat innen wenig verändert. (...) Total verändert hat Wiedemann den strengen Innenhof. Die Zugänge in der Achse des Portikus sind geblieben. Ursprünglich stieg man über 1,50 m hohe Treppen hinunter. Ebenso hoch war der gemauerte Sockel der Wand. Die Wand darüber war streng geschlossen und glatt verputzt; in etwas weniger als zwei Dritteln der Traufgesimshöhe umzog den Hof ein abgetrepptes Gesims, auf dem die Bogen der Lunettenfenster aufruheten.(...) Aber der Hof wurde von Wiedemann um einen Meter aufgeschüttet, wodurch sich die Höhenverhältnisse empfindlich verschoben. Das untere Zehntel steckt im Boden. Dadurch ist der Hof optisch ins Schwimmbn geraten, was durch die Kreisförmig angeordneten granitpflastersteine, dei außen ein breiter Ring aus hellen Kalksteinplatten stark betont, noch verstärkt ist, denn der >Ring vermittelt optisch eher den Eindruck des Hochsteingens. (...) Sie wird dem Besucher, der mit dem Eindruck des Innern der Glyptothek und der Kunstwerk hier ins Freie tritt, vielleicht nur wenig bewußt. Aber so, wie der Hof sich nun präsentiert, ist er weder Fisch noch Fleisch».</p> <p>Didascalia immagine: Der Innenhof der Glyptothek wurde völlig verändert”</p>
Rif.	G_ Schrank-Box1_DSC_0430/0431

Scheda Glyptothek 05

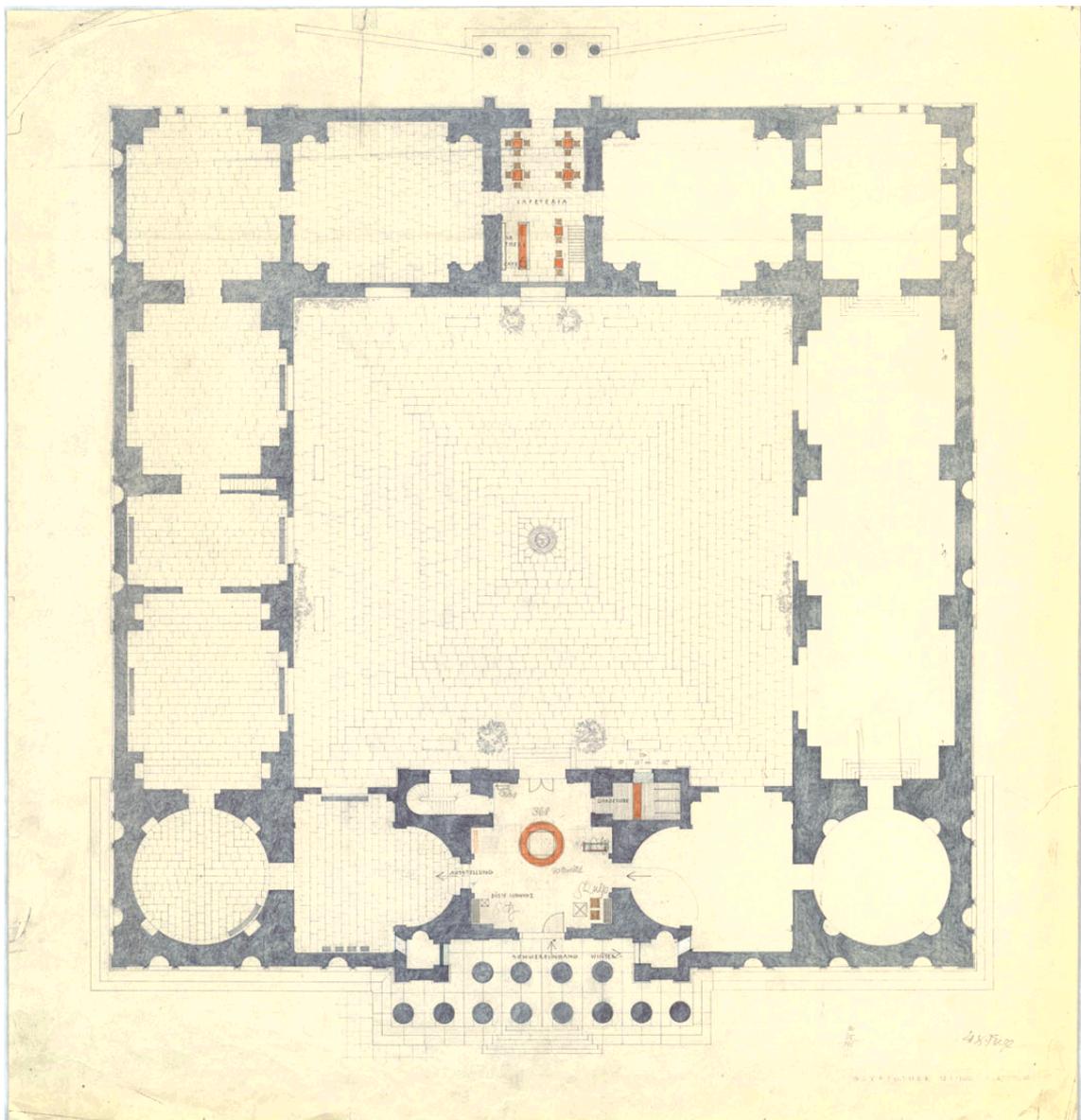
DOCUMENTO	Articolo di giornale
TITOLO GIORNALE	Frankfurter Allgemein n. 100
TITOLO ARTICOLO SOTTOTITOLO	Keine Ruineromantik
AUTORE	Reinhard Riemeschmidt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
CODICE /COLLOCAZIONE	D 90/1 Schrank-Box 1 Glyptothek
DATA DEL DOCUMENTO	30/04/1977
CIT.	«Döllgast hat aus diesem Wissen heraus ein Exempel geprägt, das Leben bedeutet (und nicht akademisches Saubermachen) und sich da und mit anderen Werken (Aussegnungshalle, Ostfriedhof, Basilika) ebenso respektvoll verhalten, wie er mit Selbstbewusstsein die neue, der Grosszügigkeit des Klenzesbaues gemässere Treppe errichtete. Er hat damit den “fast allmächtige Architekten” wie den akademischen Denkmalspflegern getrotzt und dabei bewusst für die Zukunft der äussern Erscheinung alles offengelassen. Josef Widemann hat im Inneren der Glyptothek ebensowenig ein klassizistisches Museumsdenkmal zerstört, sondern es zu neuem Leben erweckt».
Rif.	G_ Schrank-Box1_DSC_0403/0404

Scheda Glyptothek 06

DOCUMENTO	Articolo di giornale
TITOLO GIORNALE	Süddeutsche Zeitung n. 73
TITOLO ARTICOLO SOTTOTITOLO	Die Aegineten grüßen. Dieter Ohly verläßt die Glyptothek in München
AUTORE	Doris Schmidt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
CODICE /COLLOCAZIONE	D 90/1 Schrank-Box 1 Glyptothek
DATA DEL DOCUMENTO	30/03/1978
CIT.	«Wenn er seinen “ach so schönen Königplatz” und die beiden von Ihm neu eingerichteten Häuser verläßt, deren innere Neuordnung ihm (zusammen mit den Archtekten Professor Ludwig und Professor Wiedemann) so glücklich gelang, schließt auch ein Kapitel Museumsgeschichte: es gehört zu den bemerkenswertesten Beiträgen einer konsequenten und wissenschaftlich begründeten Erneuerung im Nachkriegseuropa. Das gilt für die Klassizistischen Bauten am Königsplatz (...)bis auf vierzig Prozent zerstörten Klenzeschen Glyptothek in ihrer konstruktiven (und eben nicht dekorativen) Gestalt».
Rif.	G_ Schrank-Box1_DSC_0403/0404

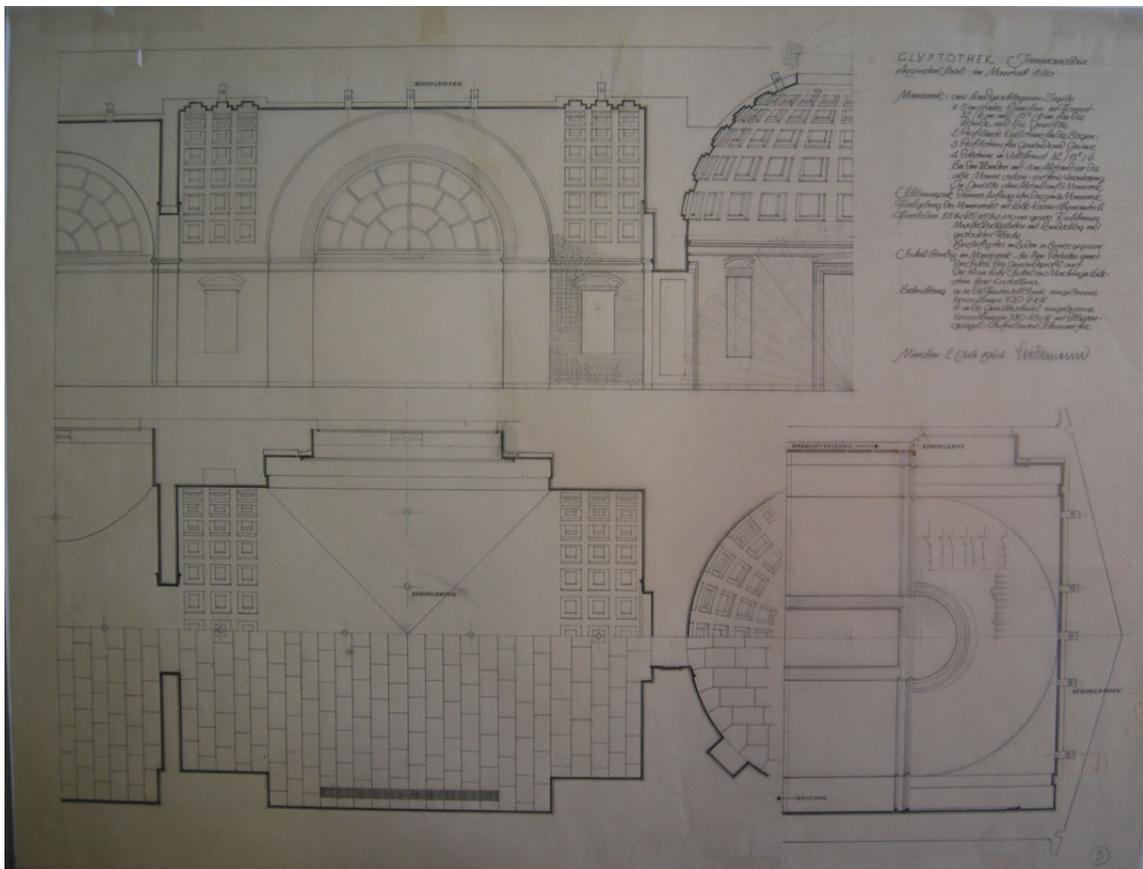
Scheda Glyptothek 07

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	30/03/1968
DESCRIZIONE	Copia su carta, disegno in matita. Tavola delle pavimentazioni con arredi della hall e della caffetteria, scala 1:100. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_wied-146-2_1968



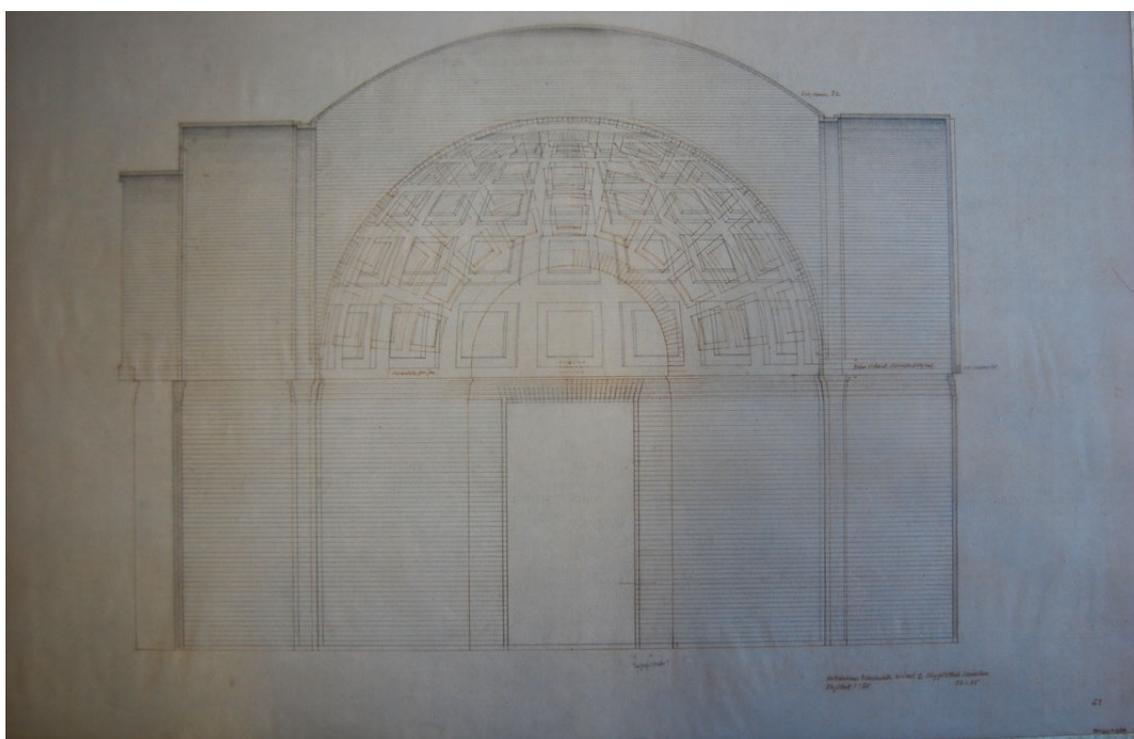
Scheda Glyptothek 08

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	02/07/1964
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Aeginetersaal tavola con sezione e pianta, indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:100. Disegno datato, firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe2_DSC_0617



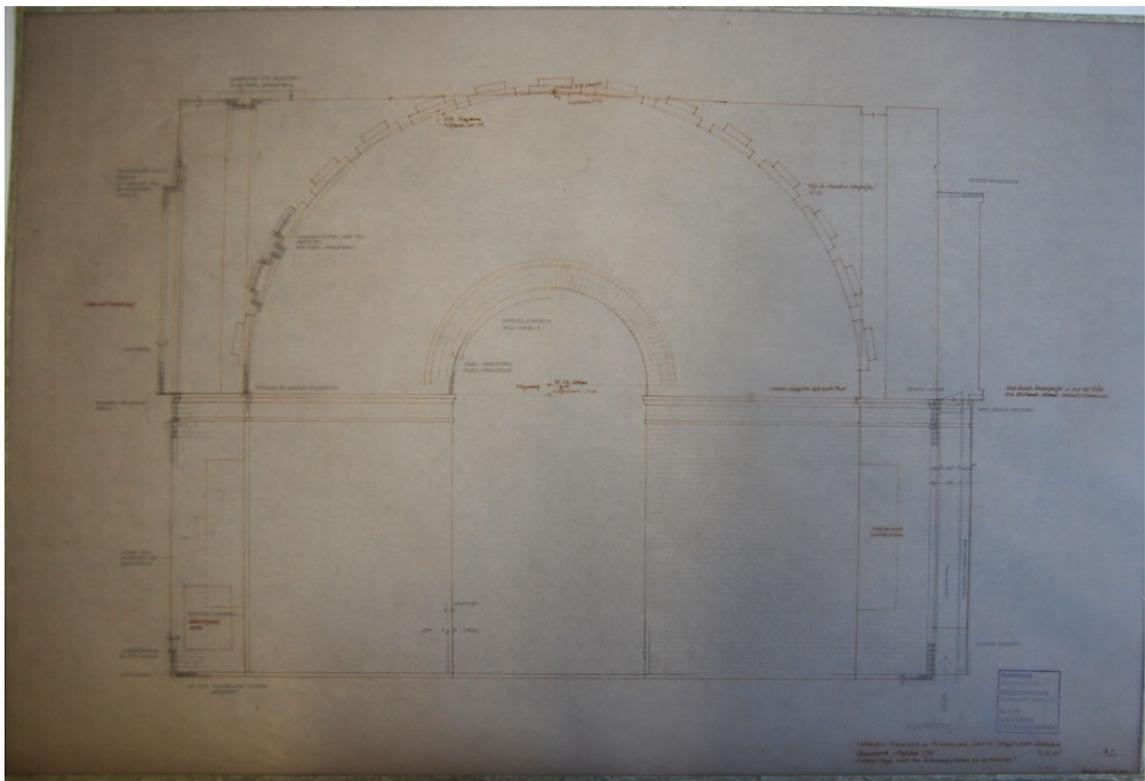
Scheda Glyptothek 09

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	25/01/1965
DESCRIZIONE	China e matita su lucido. Prospetto interno sala 2 con indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:20. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe10_DSC_0147



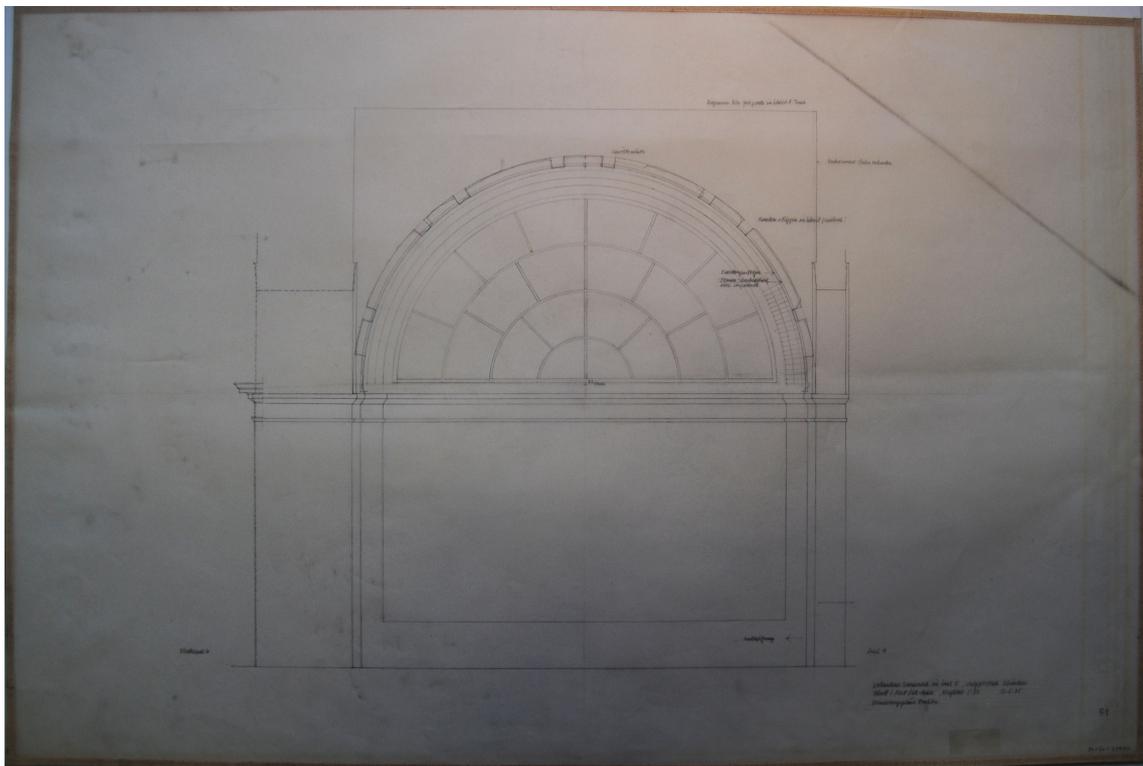
Scheda Glyptothek 10

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	07/02/1965
DESCRIZIONE	China e matita su lucido. Prospetto interno sala 4 con indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:20. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe10_DSC_0166



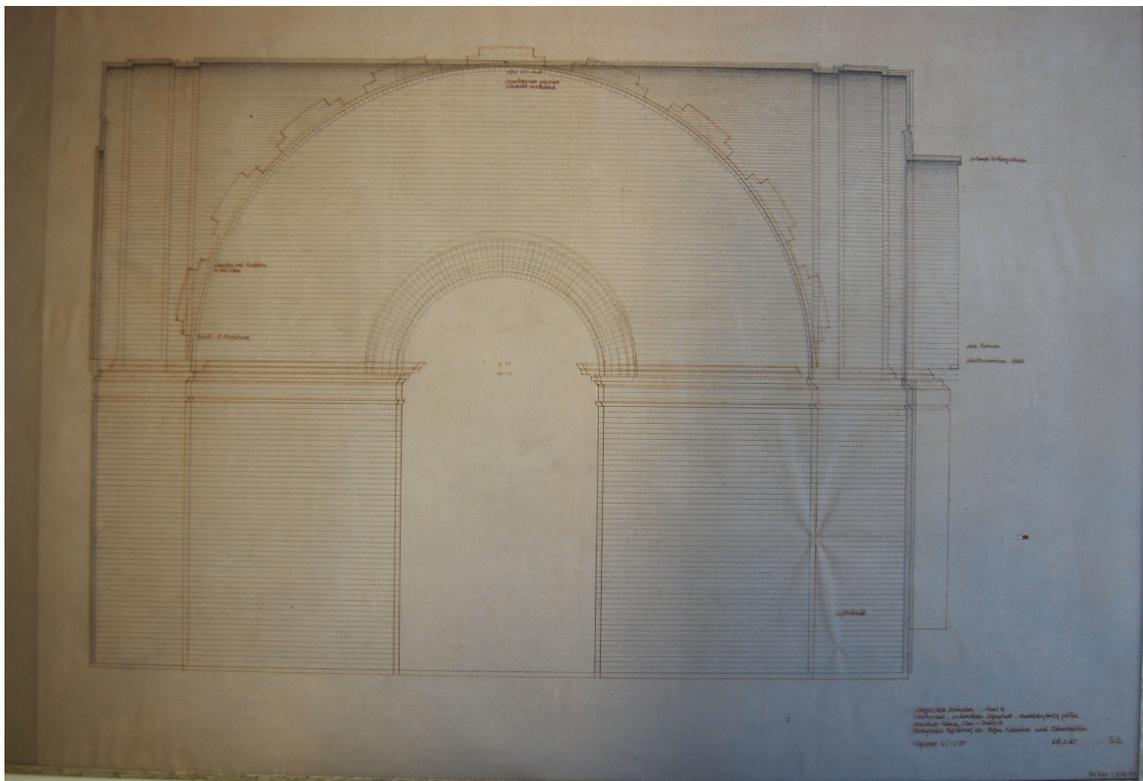
Scheda Glyptothek 12

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	16/02/1965
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Prospetto interno sala 5 con indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:20. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe10_DSC_0121



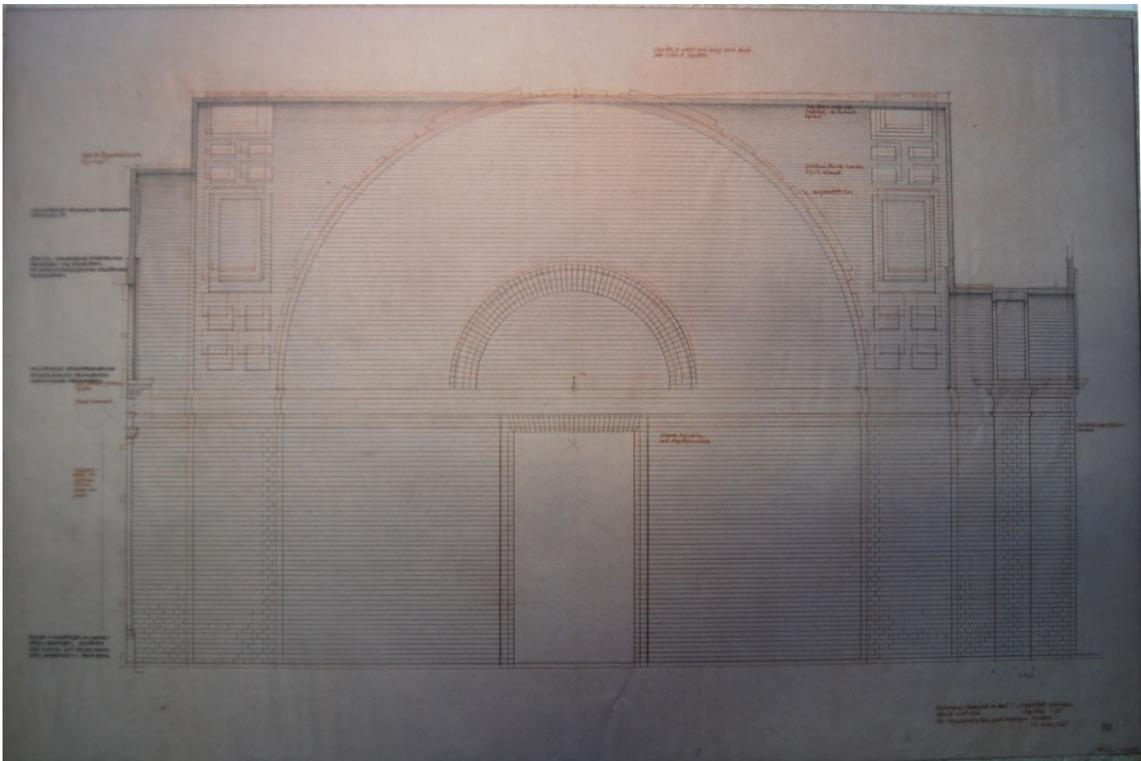
Scheda Glyptothek 13

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	24/02/1965
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Prospetto interno sala 6 con indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:20. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe10_DSC_0134



Scheda Glyptothek 14

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	13/03/1965
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Prospetto interno sala 7 con indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:20. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe10_DSC_0128



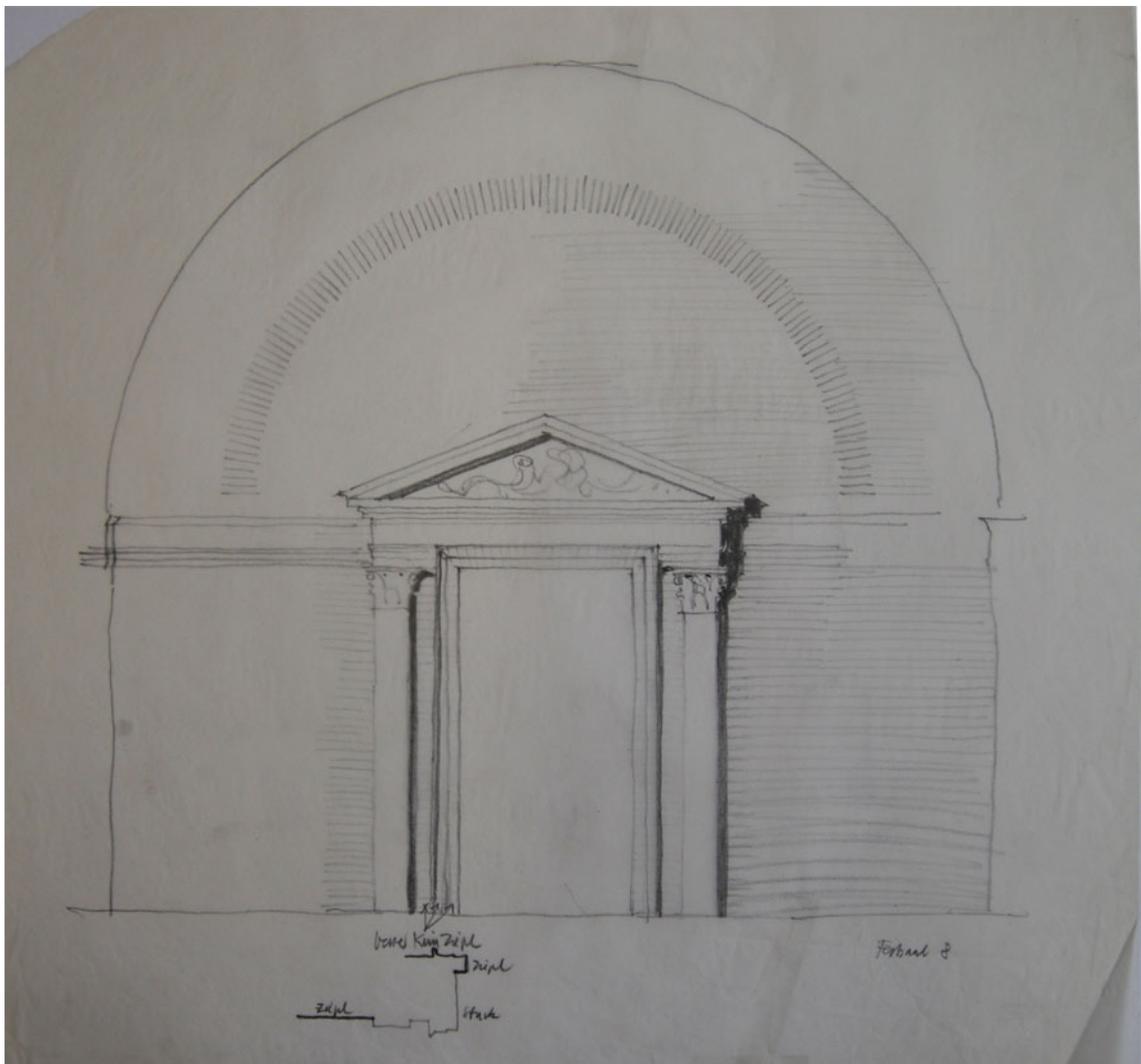
Scheda Glyptothek 15

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	13/03/1965
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Prospetto parete nord nella sala 4 con indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:20. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe10_DSC_0131



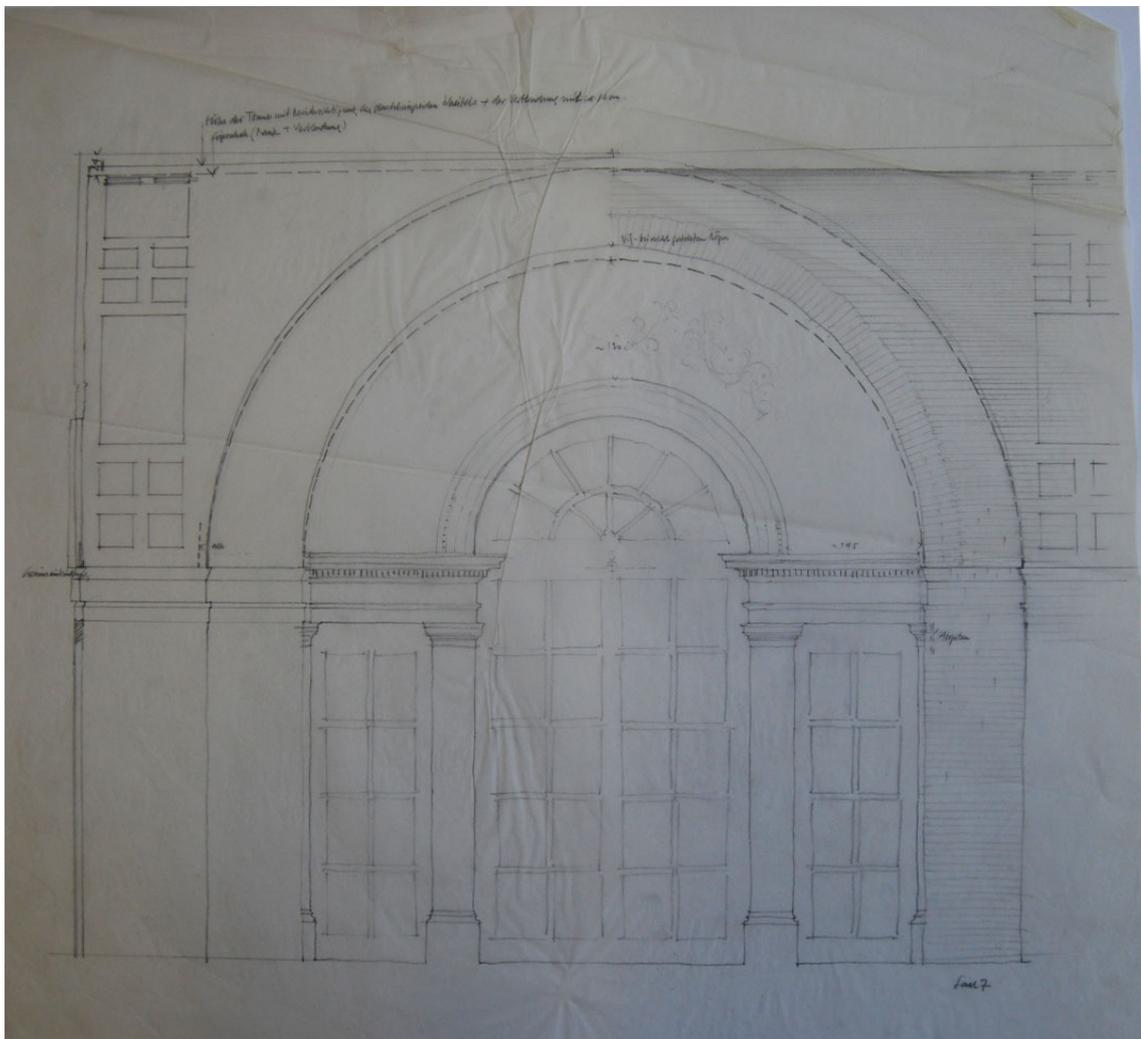
Scheda Glyptothek 16

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Prospetto parete hall con la ricostruzione del portale verso la sala 8, indicazione dei materiali, scala 1:20 circa. Disegno non datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0350



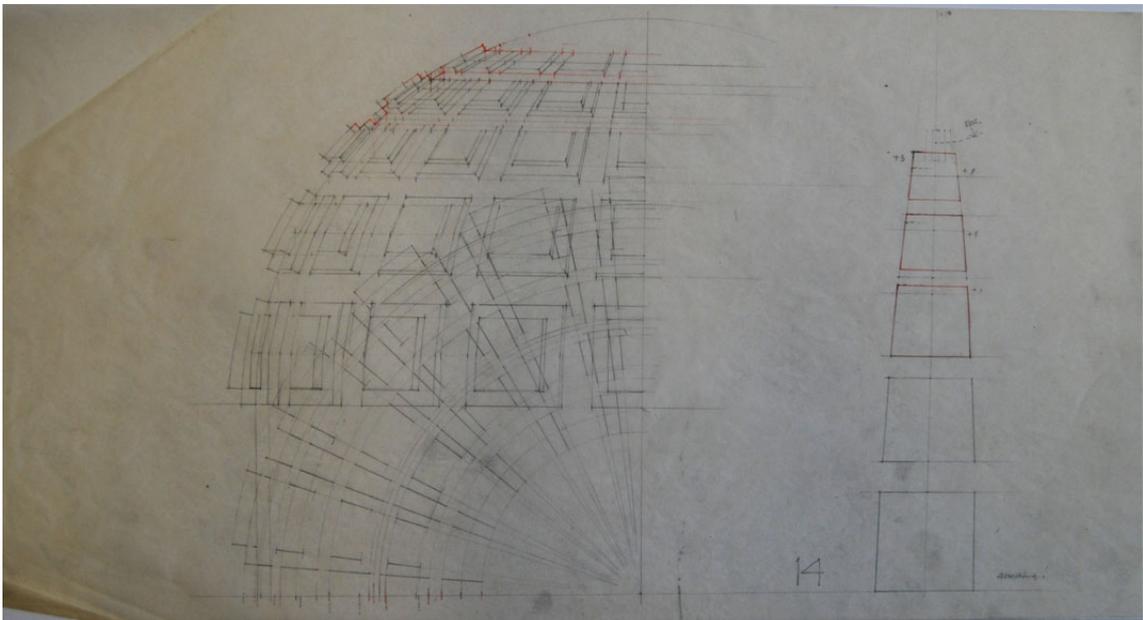
Scheda Glyptothek 17

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Prospetto parete nord sala 7, indicazione degli interventi scala 1:20 circa. Disegno non datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0354



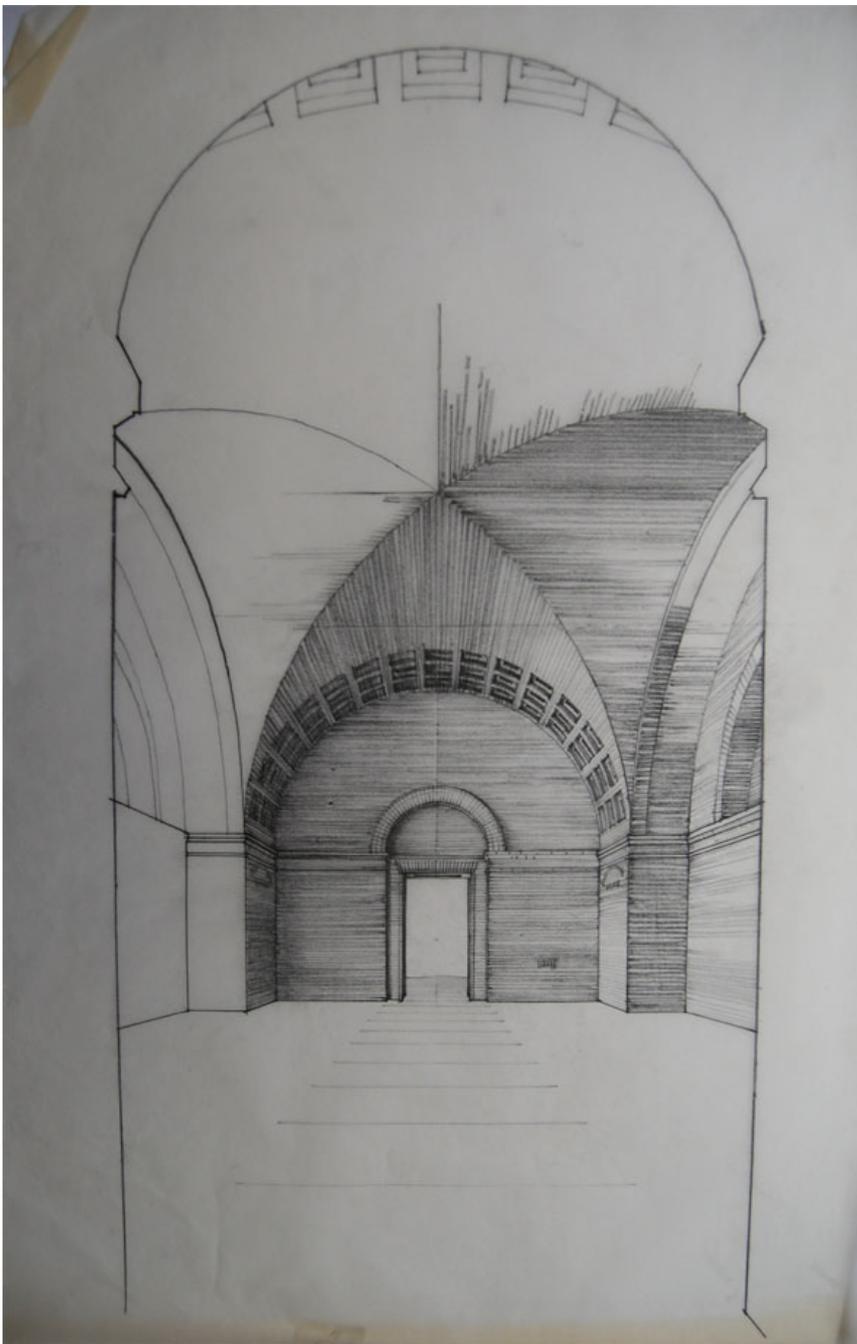
Scheda Glyptothek 18

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Studio dello sviluppo dei cassettoni della cupola, scala 1:20 circa. Disegno non datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0353



Scheda Glyptothek 19

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Prospettiva delle sale come da progetto. Disegno non datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0262



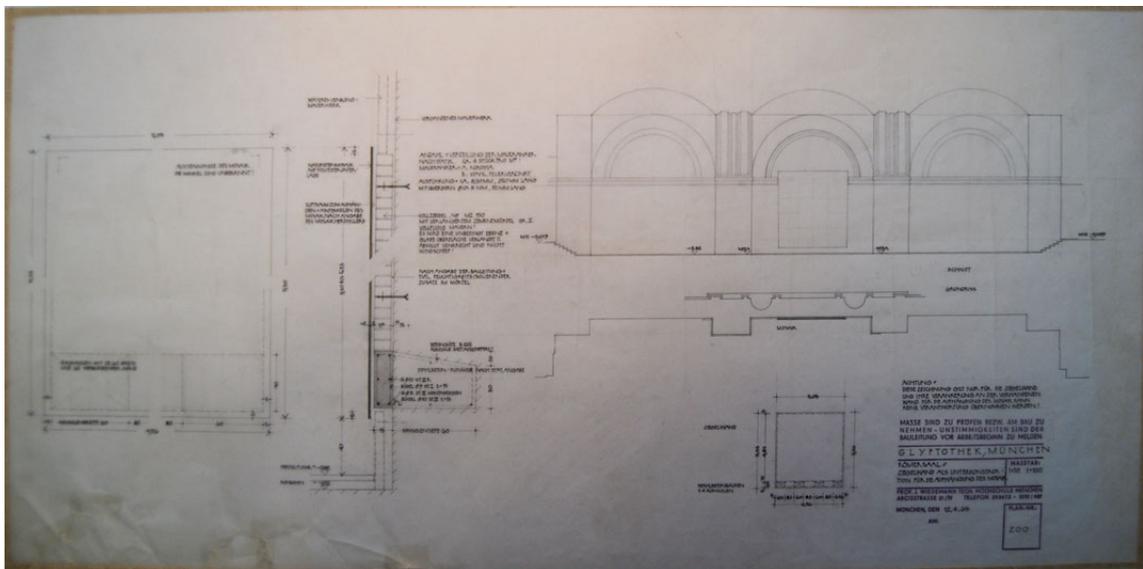
Scheda Glyptothek 20

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	
DESCRIZIONE	China su carta. Prospettiva delle sale come da progetto. Disegno non datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0285



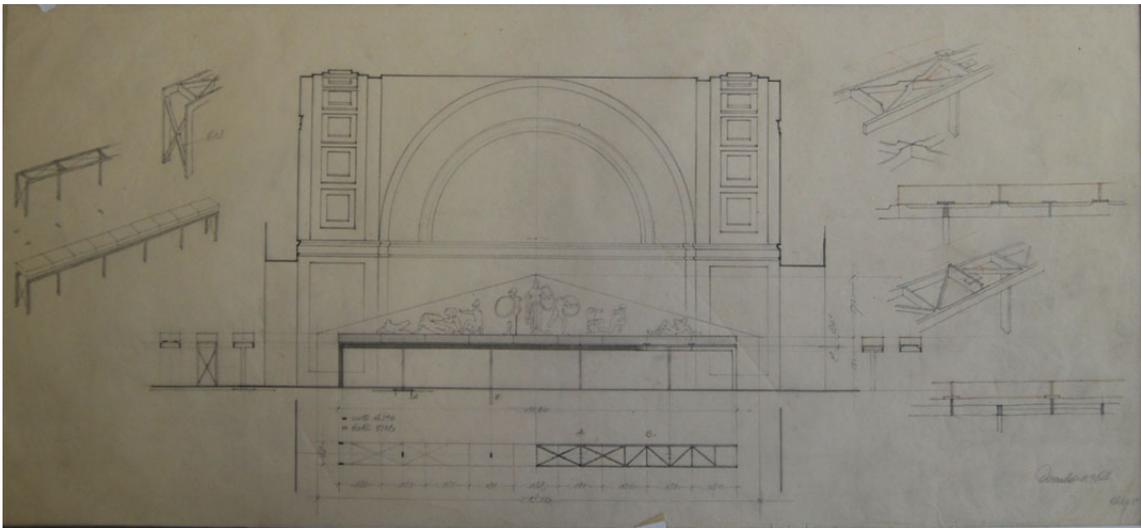
Scheda Glyptothek 21

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	12/04/1965
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Römersaal con sezione della parete (zanche, cordolo, aerazione), indicazione degli interventi da eseguire, scala 1:10 e 1:100. Disegno datato, timbrato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe2_DSC_0645



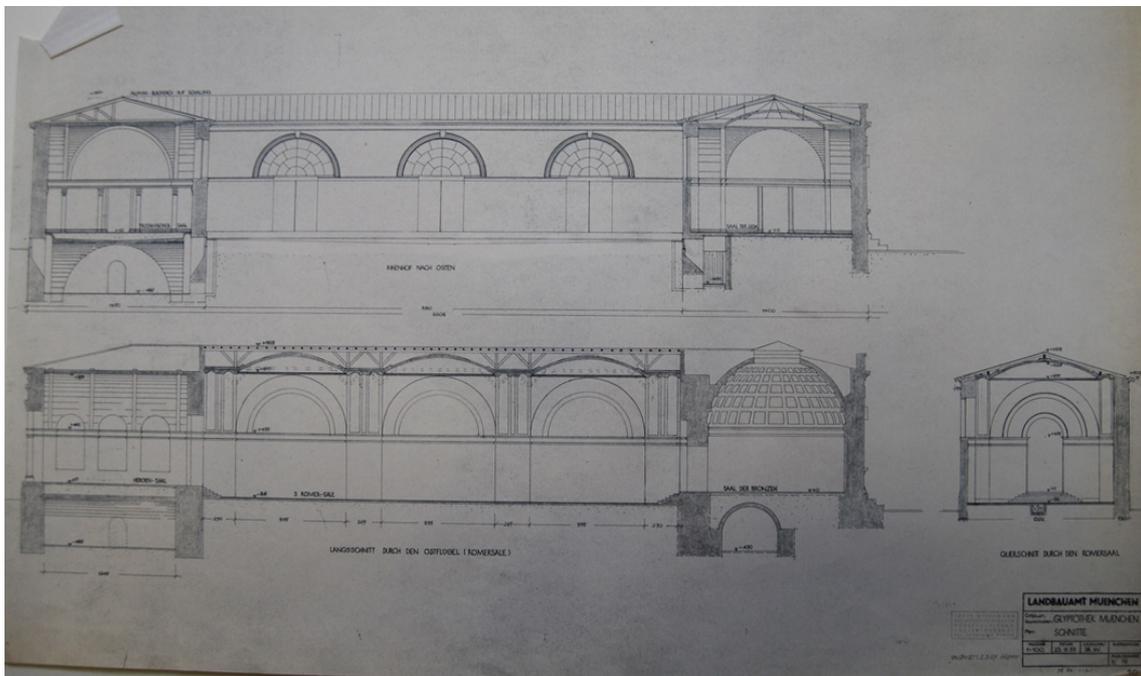
Scheda Glyptothek 22

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann (studio)
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	24/04/1965
DESCRIZIONE	Matita e china su lucido. Allestimento: studio in sezione pianta e assonometria della base di acciaio a sostegno del timpano. Disegno datato, non firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0303



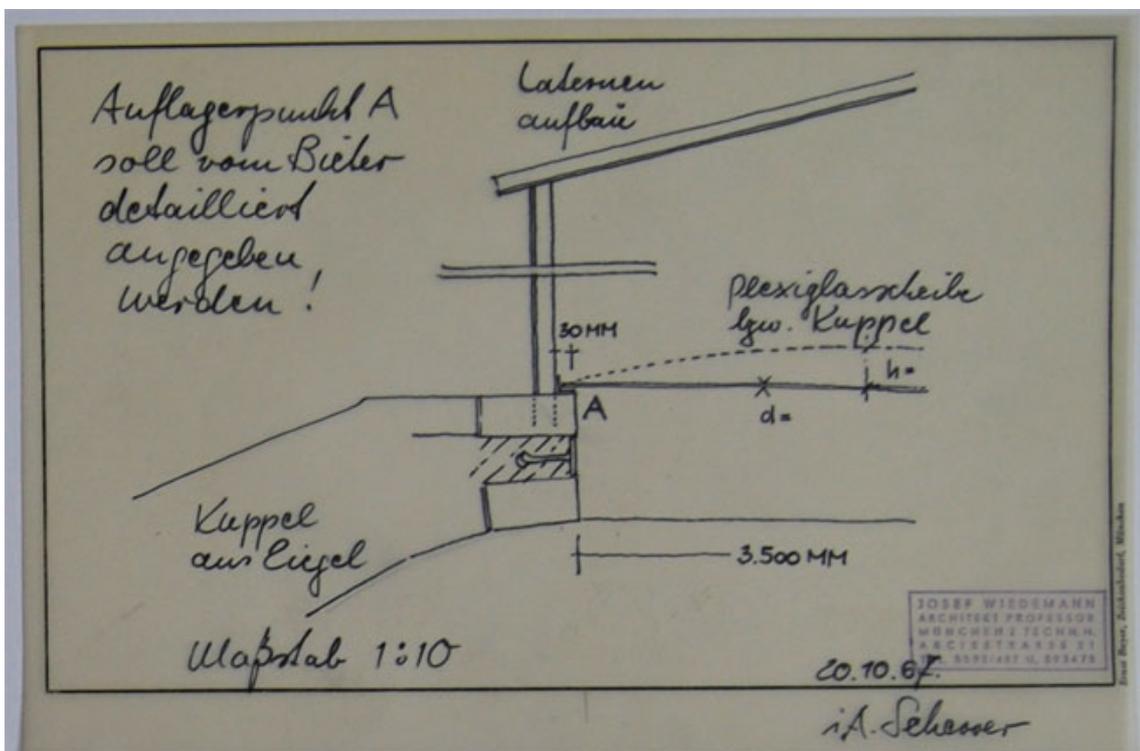
Scheda Glyptothek 24

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	disegno Landbauamt, note Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	21/11/1965
DESCRIZIONE	Copia su carta. Annotazioni sugli interventi sulle volte sulla base di un disegno del Landsbauamt (tratto ovest) Disegno datato, timbrato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe6_DSC_0038



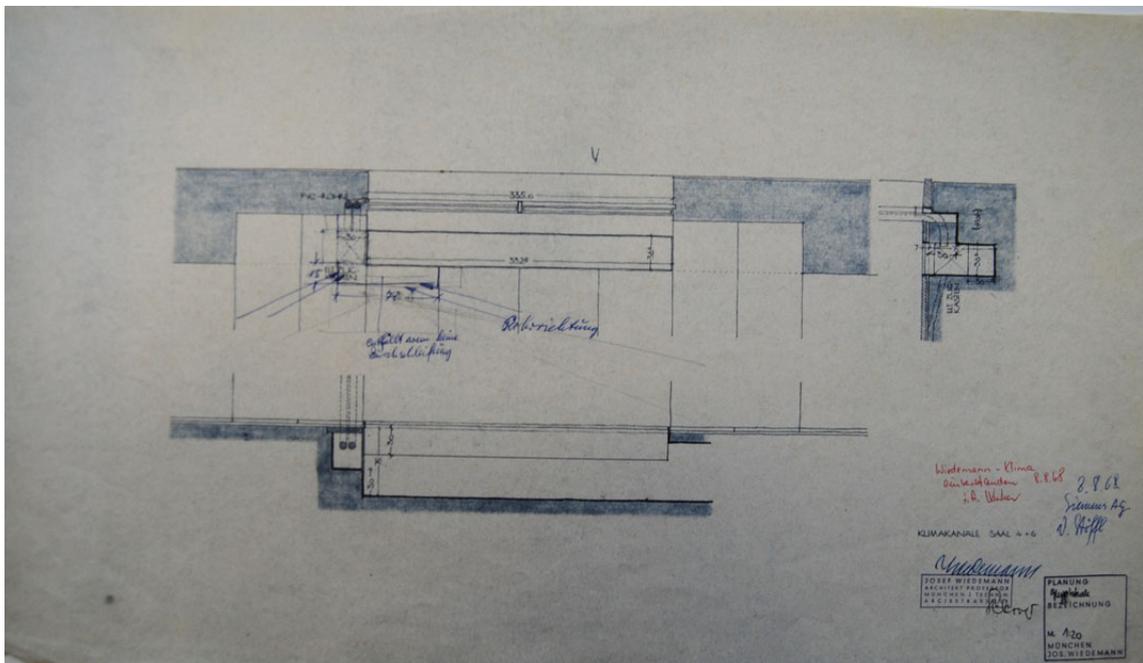
Scheda Glyptothek 25

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Ing. A. Schneider
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	20/10/1967
DESCRIZIONE	Disegno acquisito da Wiedemann con indicazioni di intervento sulle cupole (angoli sud della galleria) per l'illuminazione, scala 1:10. Disegno timbrato da Wiedemann.
Rif.	G_Mapp1_DSC_0353



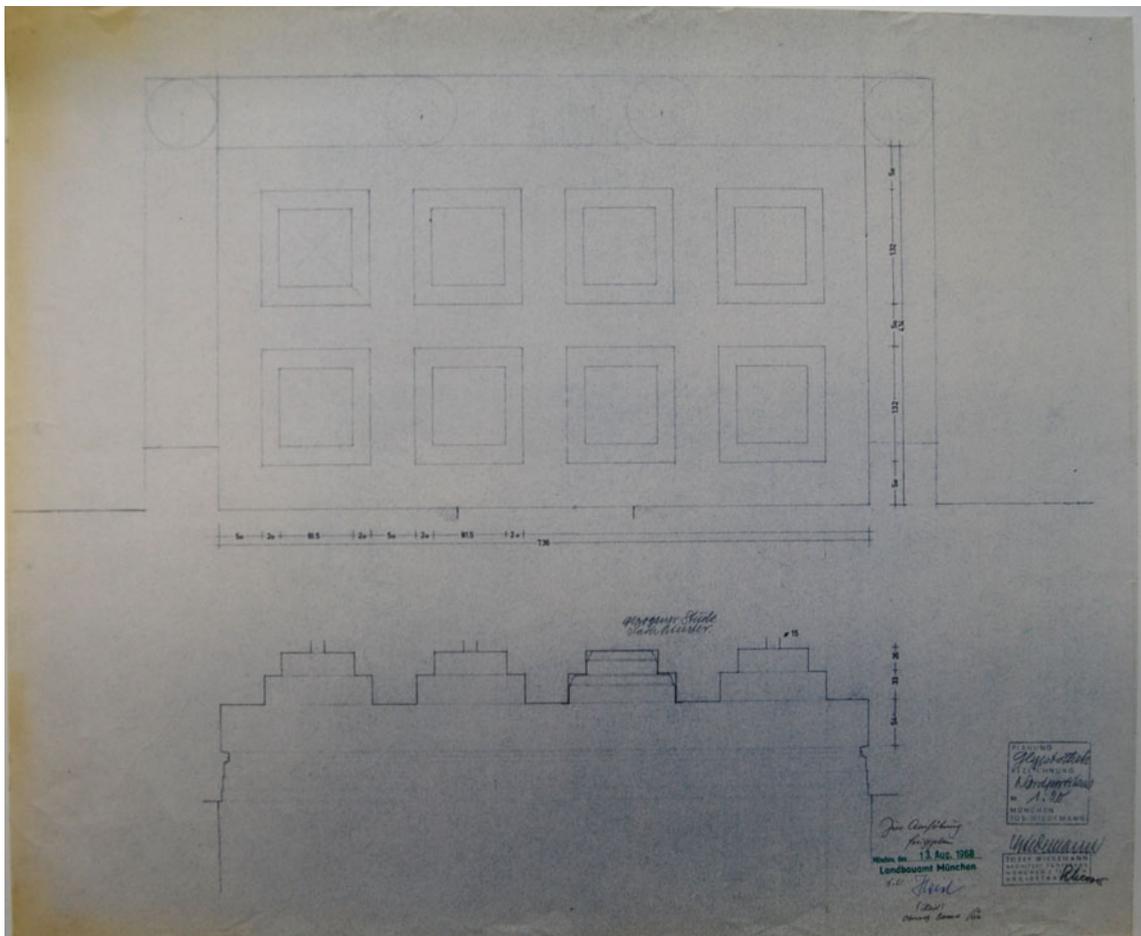
Scheda Glyptothek 26

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	08/08/1968
DESCRIZIONE	<p>Matita e penna carta.</p> <p>Annotazioni sul passaggio degli impianti di climatizzazione nei pressi delle finestre verso la corte, scala 1:20.</p> <p>Disegno datato, firmato e timbrato da Wiedemann, controfirmato da Siemens AG.</p>
Rif.	G_Mappe5_DSC_0018



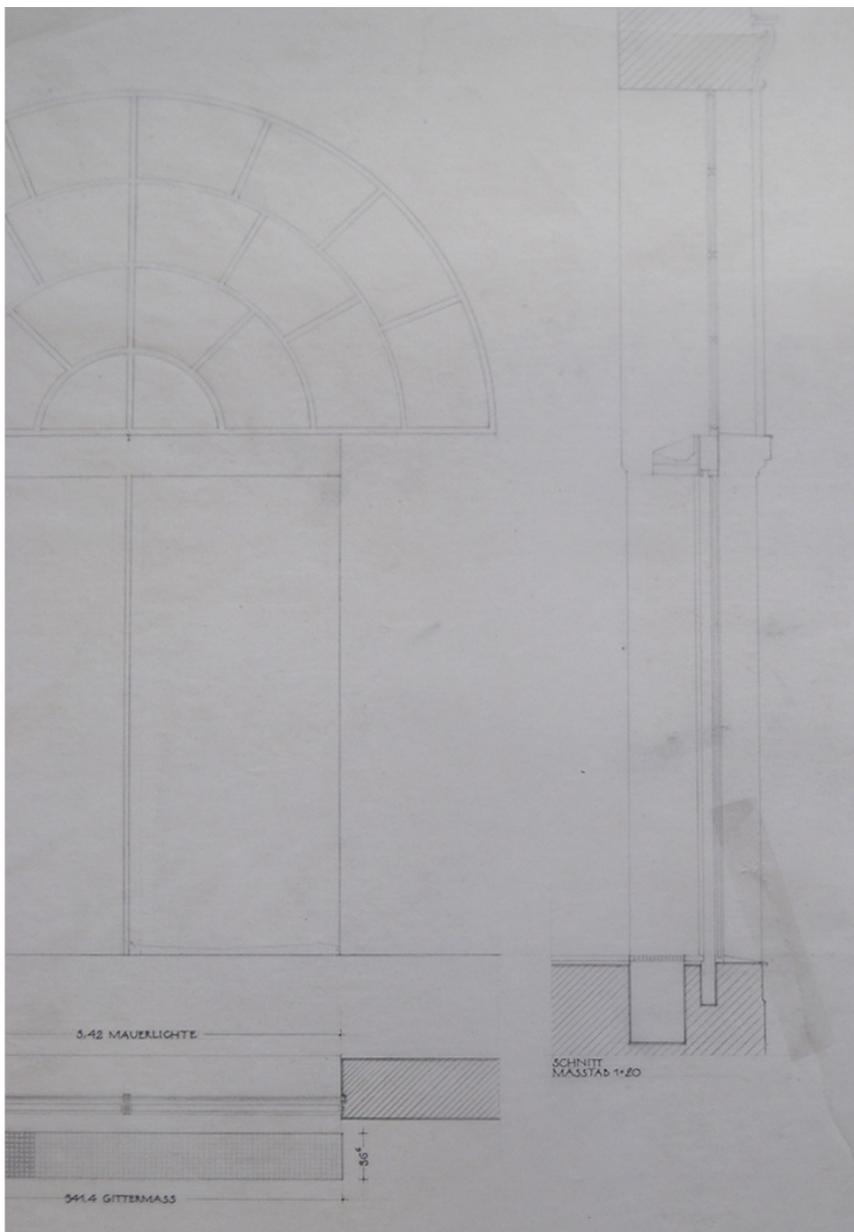
Scheda Glyptothek 27

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	13/08/1968
DESCRIZIONE	Matita su carta. Cassettoni portico nord, scala 1:20. Disegno datato, firmato e timbrato da Wiedemann, controfirmato da Landbauamt.
Rif.	G_Mappe5_DSC_0018



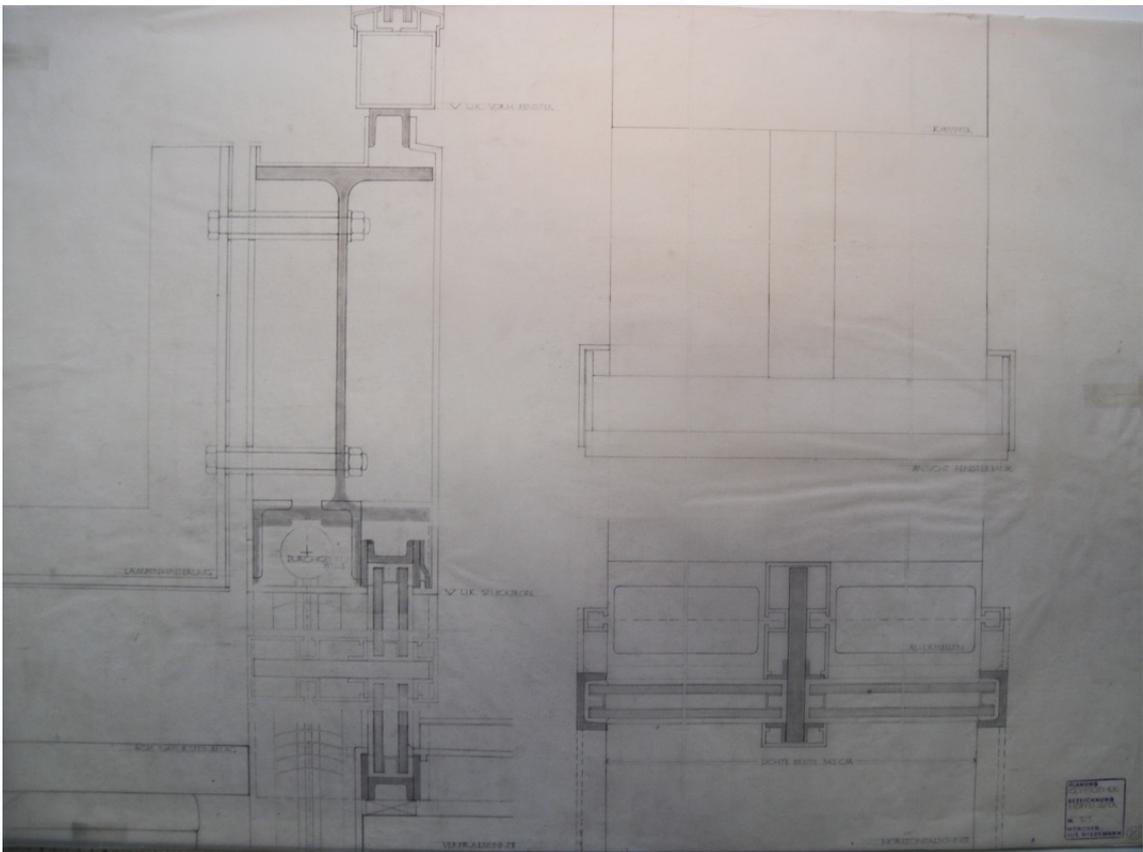
Scheda Glyptothek 28

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	13/08/1968
DESCRIZIONE	Matita su carta. Apertura delle finestre verso la corte, scala 1:10. Disegno firmato e timbrato da Wiedemann
Rif.	G_Mappe2_DSC_0556



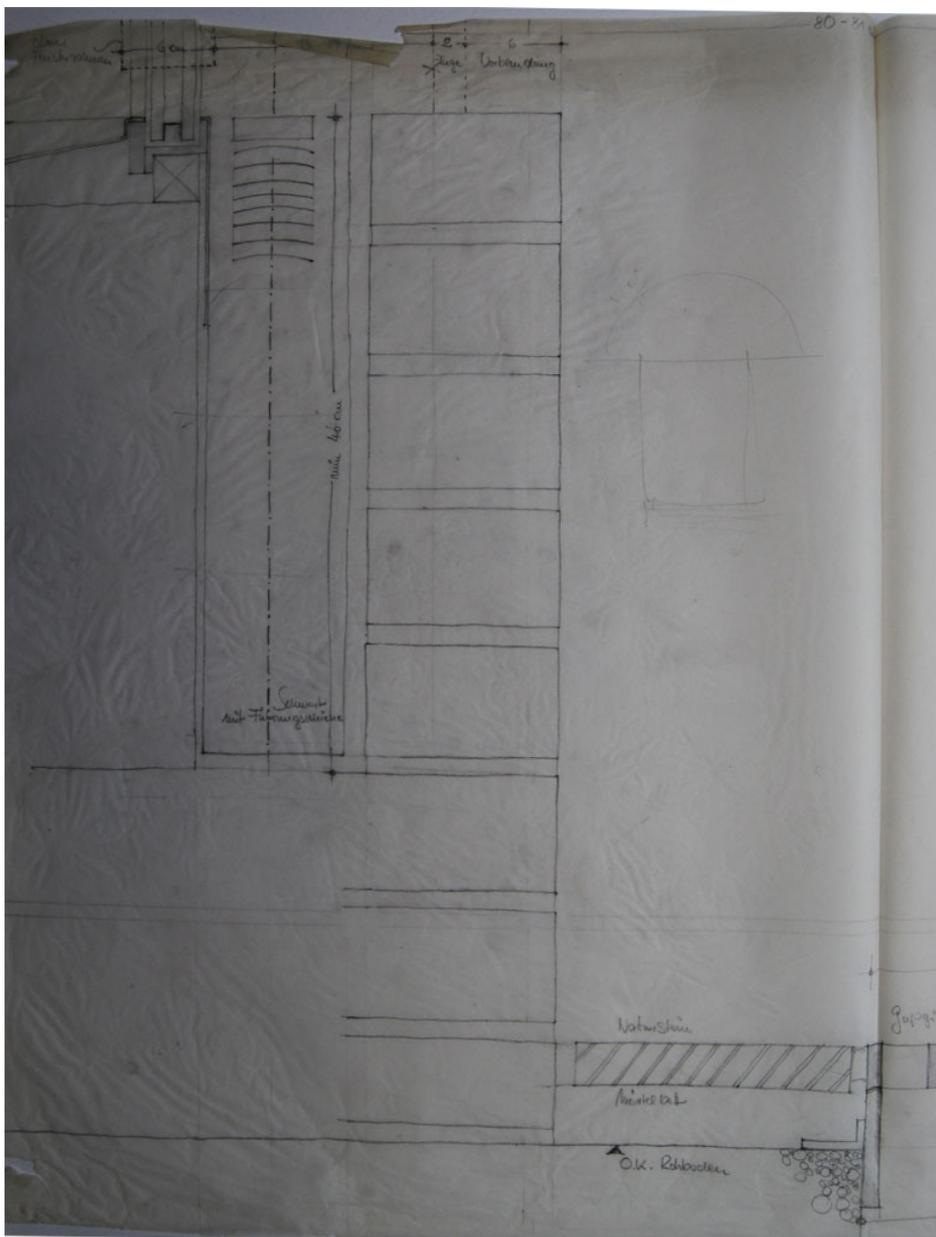
Scheda Glyptothek 29

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	09/10/1968
DESCRIZIONE	Dettaglio del disegno esecutivo degli infissi verso la corte interna. Disegno timbrato e datato.
Rif.	G_Mappe2_DSC_0556



Scheda Glyptothek 30

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1968 circa
DESCRIZIONE	Dettaglio del disegno esecutivo degli infissi verso la corte interna con caditoia. Disegno non timbrato e non datato.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0261



Scheda Glyptothek 31

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1968 circa
DESCRIZIONE	Prospetto di studio per l'apertura delle finestre verso la corte Disegno non timbrato e non datato.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0263



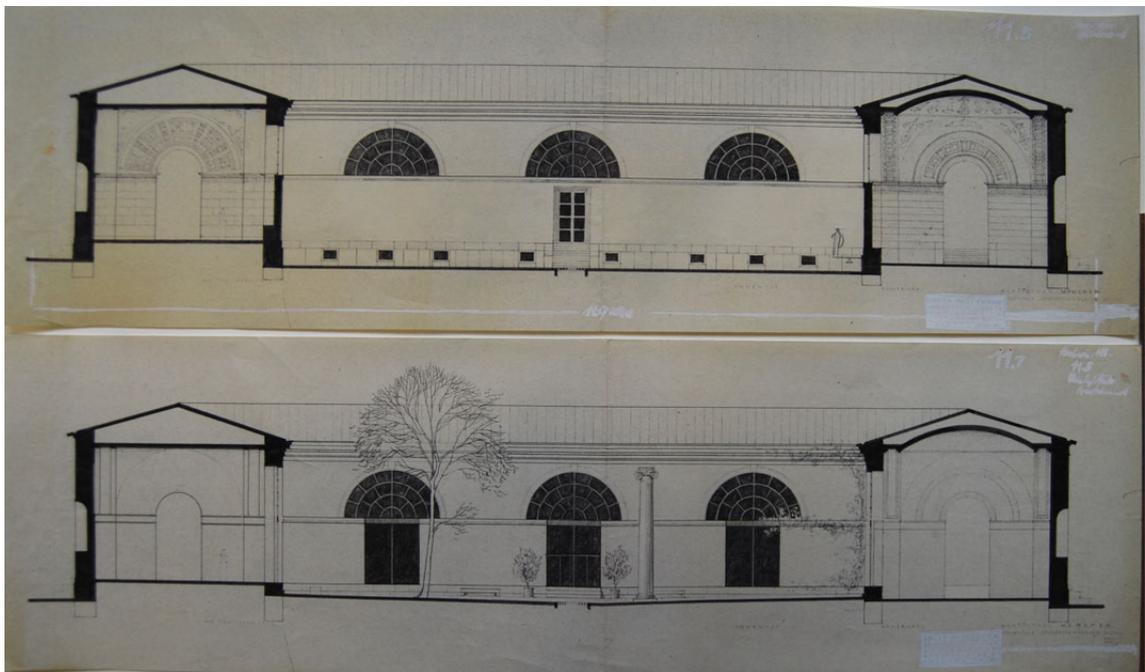
Scheda Glyptothek 32

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1968-1970 circa
DESCRIZIONE	Prospetto di progetto della corte pavimentata e le finestre aperte verso la corte. Disegno non timbrato e non datato.
Rif.	G_Mappe1_DSC_0371



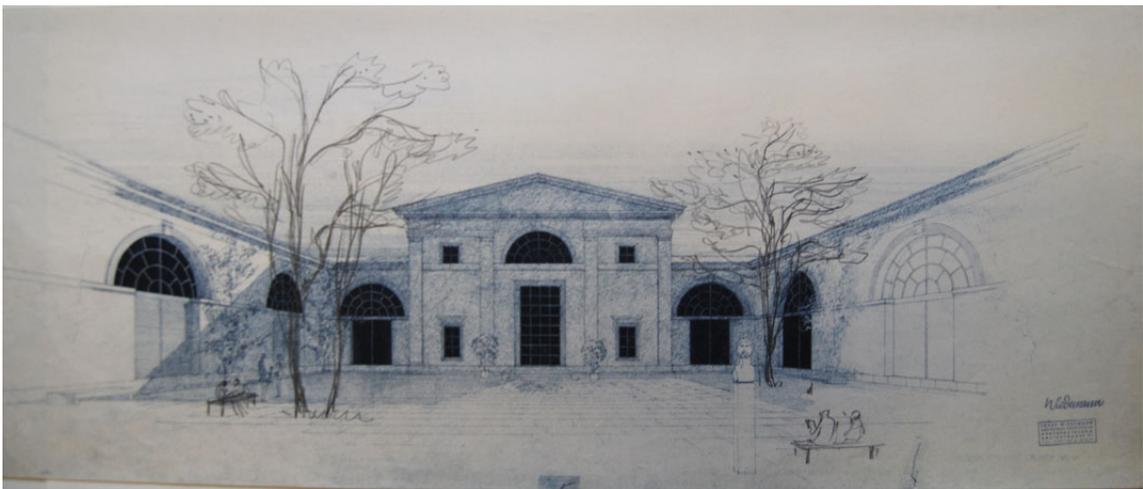
Scheda Glyptothek 33

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1968-1970 circa
DESCRIZIONE	Sezioni della corte a confronto tra antica e nuova conformazione (nota bene i dettagli delle superfici interne non più stuccate). Disegno non timbrato e non datato.
Rif.	G_Mappe6_DSC_0054



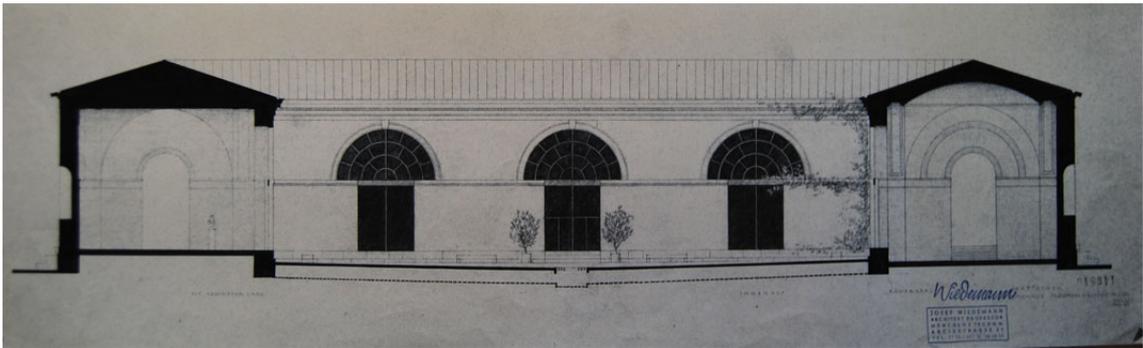
Scheda Glyptothek 34

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1968
DESCRIZIONE	Prospettive della corte (stato di progetto). Disegno datato, timbrato e firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe5_DSC_0004



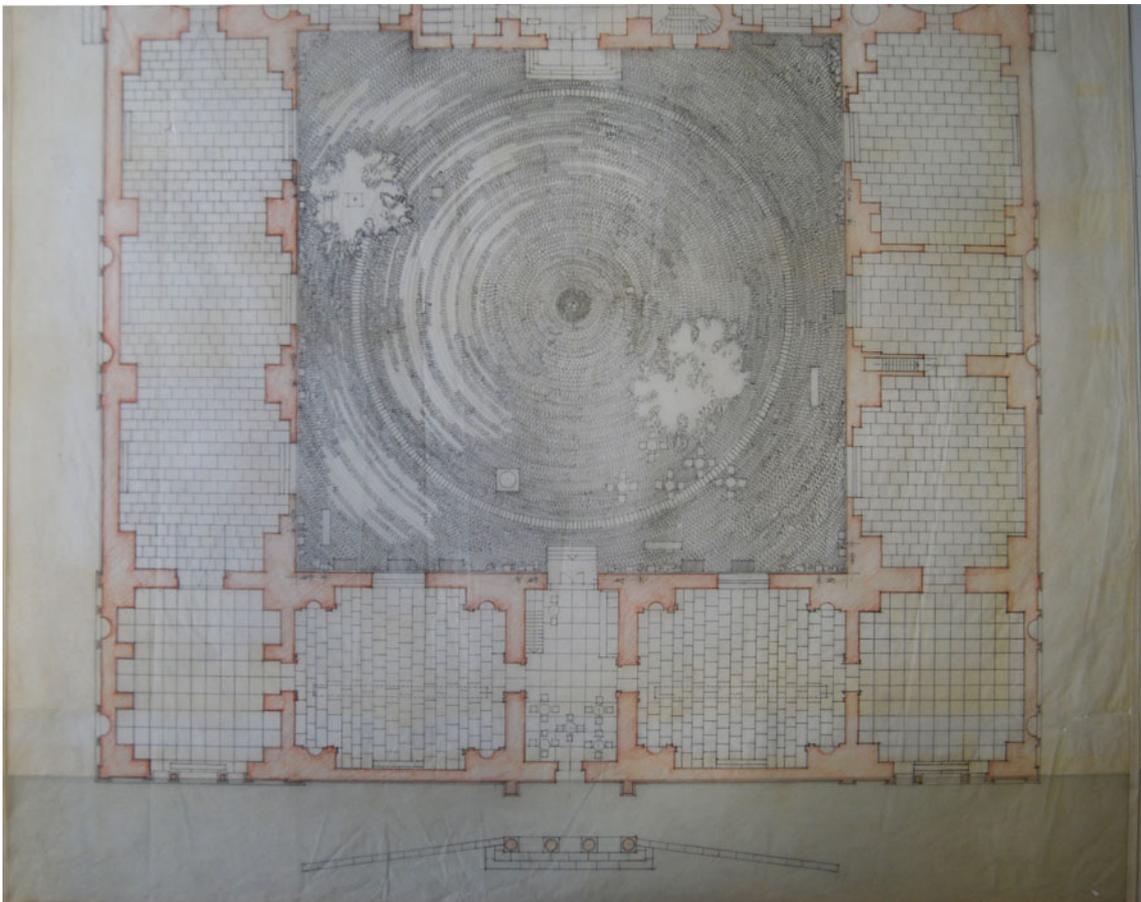
Scheda Glyptothek 35

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	01/1970
DESCRIZIONE	Sezione della corte (stato di progetto). Disegno datato, timbrato e firmato da Wiedemann.
Rif.	G_Mappe5_DSC_00014



Scheda Glyptothek 36

DOCUMENTO	Disegno
AUTORE	Josef Wiedemann
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	1970 circa
DESCRIZIONE	Matita su lucido. Pavimentazione della corte e delle sale interne, scala 1:50. Disegno non datato, non firmato.
Rif.	G_Mappe7_DSC_0095



Scheda Glyptothek 38

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	Landbauamt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina della Glyptothek
Rif.	G_Foto bombardamenti_DSC_0188



Scheda Glyptothek 39

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	Landbauamt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina della Glyptothek
Rif.	G_Foto bombardamenti_DSC_0189



Scheda Glyptothek 40

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	Landbauamt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina della Glyptothek
Rif.	G_Foto bombardamenti_DSC_0527



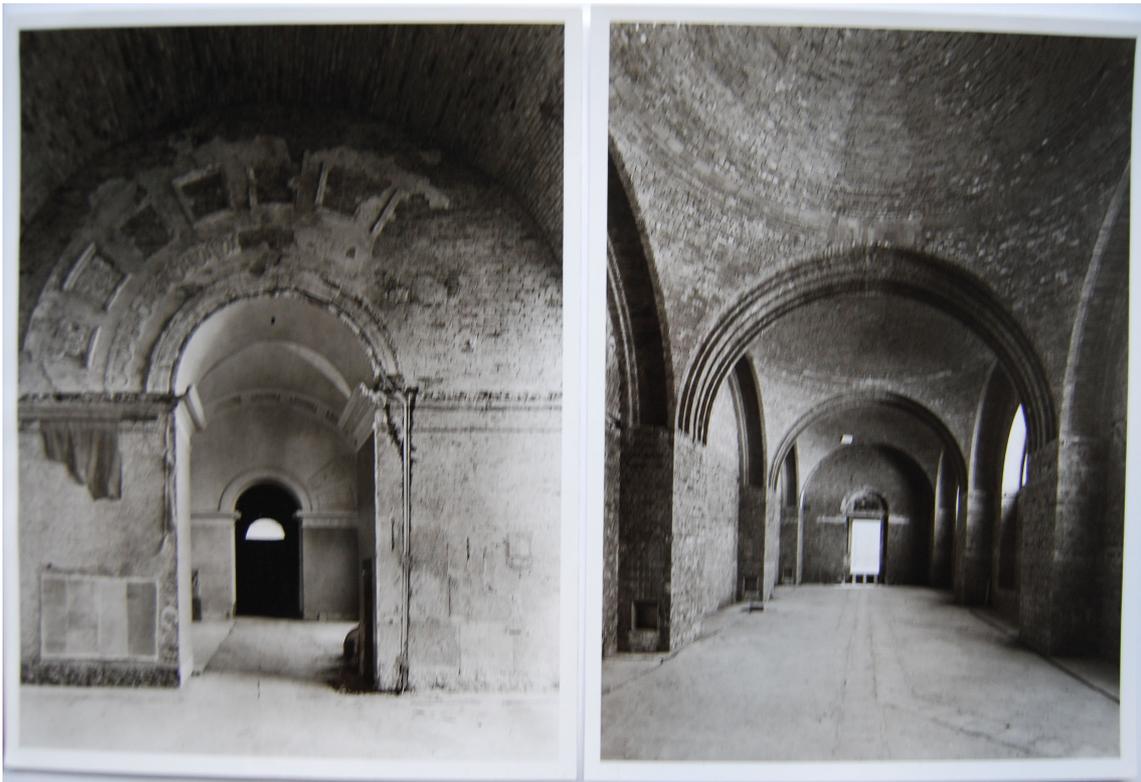
Scheda Glyptothek 41

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	Landbauamt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina della Glyptothek
Rif.	G_Foto bombardamenti_DSC_0536



Scheda Glyptothek 42

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	Landbauamt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina della Glyptothek
Rif.	G_Foto bombardamenti_DSC_0537



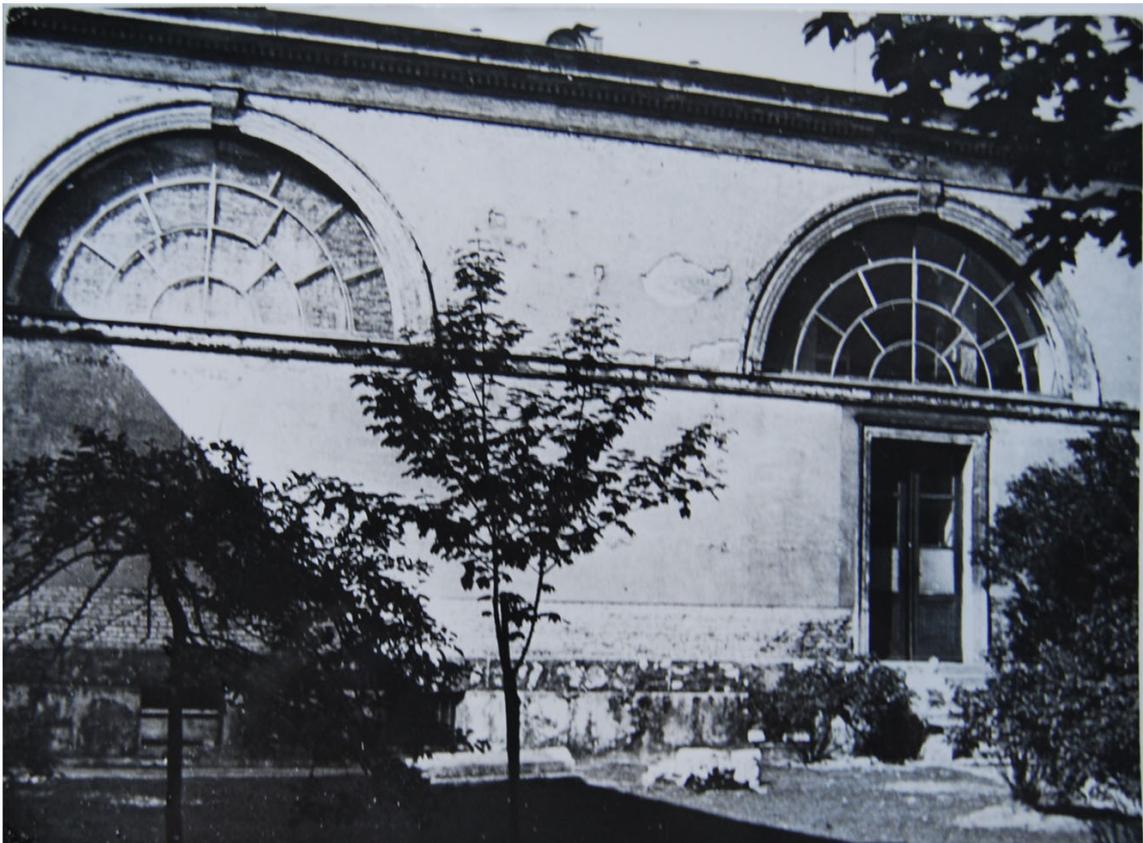
Scheda Glyptothek 43

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	Landbauamt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Post 1945
DESCRIZIONE	La rovina della Glyptothek
Rif.	G_Foto bombardamenti_DSC_0537



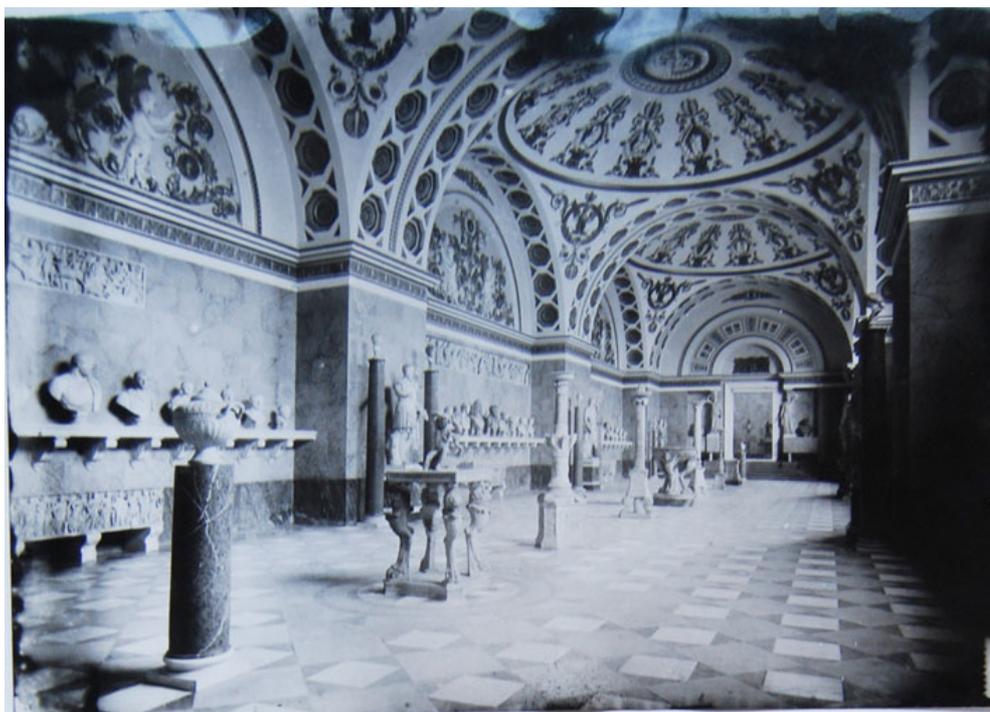
Scheda Glyptothek 44

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	Landbauamt
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	intorno al 1945
DESCRIZIONE	La corte interna della Glyptothek
Rif.	G_Foto bombardamenti_DSC_0545



Scheda Glyptothek 45

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Ante 1945
DESCRIZIONE	La Glyptothek di Leo von Klenze
Rif.	G_Foto prima_DSC_0551



Scheda Glyptothek 46

DOCUMENTO	Fotografia
AUTORE	
ARCHIVIO	Architekturmuseum, T.U. München
DATA DEL DOCUMENTO	Ante1945
DESCRIZIONE	La Glyptothek di Leo von Klenze
Rif.	G_Foto prima_DSC_0551



BIBLIOGRAFIA RAGIONATA

CAPITOLO I- JOSEF WIEDEMANN: FORMAZIONE, INSEGNAMENTO, OPERA

L'unico testo monografico che tratta l'opera completa di Wiedemann è frutto di una tesi di ricerca discussa nel giugno 2005 presso la T.U. di Monaco dall'arch. Ilka Backmeister-Collacott *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchner Architekten. 1910–2001*, Ed. Altavilla, Tübingen, 2006. Precedente a questa è il *Weissbuch* (“libro bianco”), edizioni monografiche che la T.U.M. dedica ai grandi professori che vi hanno insegnato, pubblicato nel 1981, quando Wiedemann non era più in forza come docente all'interno dell'Università.

Il capitolo 1 introduce la ricerca presentando la figura di Josef Wiedemann, la formazione, il suo operato come architetto professionista e come professore alla T.H.M., dove dal 1955 siede alla cattedra *Denkmalpflege und Sakralbauten*. Josef Wiedemann stesso definisce Hans Döllgast suo “Maestro”; la ricerca indaga su come questo rapporto lo influenzi e sia un punto di partenza che porterà l'opera di Wiedemann ad esiti originali; in particolare si analizza il progetto di ricostruzione della chiesa di St Bonifaz, concorso al quale i due architetti partecipano insieme.

TEMI

- Biografia, formazione, opere
- I Maestri (riferimenti teorici)
- Il restauro in Germania

BIBLIOGRAFIA

Scritti sulla biografia e le opere

- Ehrmann R., Josef Wiedemann. Bauten und Projekte, München, 1981

- Gaessler M., *Hans Döllgast 1891-1974*, Ed. Callwey, München, 1987
- Bode M., *München in den 50er Jahren- Architektur des Wiederaufbaus am Beispiel von Hans Fries*, Ed. Buchendorfer, München, 1992
- Hamann H., Lopez N., Vioque R. (a c. di), *München 5 Architekten, Siviglia, 1996*
- Nerdinger W., Hans Döllgast. *Ricostruzione della Alte Pinakothek a Monaco* in “Casabella”, n. 636, 1996, pp.46-55
- Backmeister-Collacott I., *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchner Architekten. 1910–2001*, Ed. Altavilla, Tübingen, 2006

CAPITOLO II- WIEDERAUFBAU PER MONACO

Il capitolo 2 ricomponere un quadro dal punto di vista storico, politico e legislativo rispetto alla ricostruzione di Monaco, per chiarire le vicende che fanno da sfondo all'opera di Wiedemann. La città si distingue nella Germania del dopoguerra per la reazione immediata con cui si interviene per sgomberare il centro dalle macerie e per la forte spinta verso la ricostruzione. Personaggi cruciali nella primissima fase sono Karl Meitinger, architetto urbanista che negli anni precedenti alla fine del conflitto già pianifica la ricostruzione, e Georg Lill, storico dell'arte e intellettuale bavarese. Si presentano anche le questioni normative rispetto alla protezione dei monumenti prima della legge di tutela del 1972. Il capitolo inquadra infine la figura di Josef Wiedemann all'interno di queste vicende, e ne analizza l'opera attraverso quattro casi studio scelti e alcuni testi inediti.

TEMI

- La ricostruzione dei centri storici nel secondo dopoguerra (Baviera).
- Il restauro in Germania: normative, organi istituzionali, attori principali della tutela.
- L'architettura neoclassica tedesca a Monaco.
- L'opera di ricostruzione di Josef Wiedemann a Monaco.

BIBLIOGRAFIA

Scritti sulla ricostruzione della Germania

- Durth W., Gutschow N., *Träume in Trümmern. Stadtplanung 1940 - 1950*, Braunschweig/Wiesbaden, 1988
- Mamoli M., Trebbi G., *Storia dell'urbanistica: l'Europa del secondo dopoguerra, La-terza*, Milano, 1988
- Diefendorf J.M., *In the Wake of War. The Reconstruction of German Cities after World War II*, New York- Oxford University Press, 1993
- Fiorani D., *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, Ed. Bonsignori, Roma, 2006
- Maahsen-Milan A., *Tradizione e modernità dei luoghi urbani. Le città ricostruite della Repubblica Federale Tedesca. Il caso renano 1945-1960*, Ed. Clueb, Bologna, 2010
- Treccani G., *Storia naturale della ricostruzione. Centri storici e monumenti nella Germania del secondo dopoguerra* in „Storia Urbana“, n.129, Milano, 2010
- Treccani G., *Ferite di guerra: il recupero del patrimonio dopo la seconda guerra mondiale* in „Ananke“, n. 62, 2011, pp.6-11
- Coccoli C., *First aid and repairs: il ruolo degli alleati nella salvaguardia dei monu-menti* in „Ananke“, n. 62, 2011, pp.13-23

Scritti sulla ricostruzione di Monaco

- Schleich E., *Die zweite Zerstörung Münchens*, Stuttgart, 1978
- Hackelsberger C., *Zeit in Auftriss. Architektur in Bayern nach 1945*, München, 1983
- AA.VV., *München und seine Bauten nach 1912*, Ed. Bruckmann, München, 1984

- Henker M., *Bayern nach dem Krieg. Photographien 1945-1950*, Haus der Bayerischen Geschichte, Augsburg, 1995
- Rosenfeld G.D., *Munich and the Memory. Architecture, Monuments and the Legacy of the third Reich*, University of California Press, 2000
- Nerdinger W. (a c. di), *Architektur der Wunderkinder. Aufbruch und Verdrängung in Bayern 1945-1960*, Ed. Anton Pustet, München, 2005
- Hallinger J., *100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. Personen und Strukturen*, in AA.VV., *100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. 1908-2008 Bilanz*, München, 2008, pp.128
- Greipl E.J., *Vom Bayerischen Denkmalschutzgesetz 1973 zum Jubiläumsjahr 2008*, in AA.VV., *100 Jahre Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege. 1908-2008 Bilanz*, München, 2008, pp. 223
- Walter U., *Stadtbildpflege in Münchner Wiederaufbau nach 1945*, in AA.VV., *Denkmäler in Bayern. Landhauptstadt München Mitte*, München, 2008
- Martin D.J., Krautzberger M. *Handbuch Denkmalschutz und Denkmalpflege*, Verlag C.H. Bech, München, 2010
- Nerdinger W. (a c. di), *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte*, Ed. Prestel, München, 2010
- Enss C.M., *Fassaden sichern für den Wiederaufbau. Selektion bei der Trümmerräumung für die neue Münchner Altstadt*, in, *Stadtplanung nach 1945. Zerstörung und Wiederaufbau. Denkmalpflegerische Probleme aus heutiger Sicht*, Franz B., Meier H. (a c. di), Würzburg, 2011
- Pretelli M., *Germania Anno Zero tra ricostruzione postbellica e riunificazione della Nazione* in Casiello S. (a.c.d.), *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, Nardini, Firenze, 2011

Scritti sulla teoria del restauro nei paesi di lingua tedesca

- Dehio G., Riegl A., *Konservieren, nicht restaurieren. Streitschriften zur Denkmalpflege um 1988*, Vieweg & Sohn, Breunschweig, 1988 (I edizione 1902)
- Scarrocchia S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Bologna, 1995
- Clemen P., *Il concetto di monumento e il suo significato simbolico*, in Scarrocchia S., *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti*, Bologna 1995
- Carbonara G., *Trattato di restauro architettonico*, Unione Tipografico-Editrice Torinese, Torino, 1996 (Vol. I)
- Jokilehto J., *A History of Architectural Conservation*, Ed. Butterworth-Heinemann, Oxford, 1999
- Betthausen P., Georg Dehio (1850–1932). *100 Jahre Handbuch der Deutschen Kunstdenkmäler*, München, 2000
- Huse N., *Denkmalpflege. Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, Ed. C.H. Beck, München, 2006
- Dezzi Bardeschi M., *Max Dvorak: dalla Zentralkommission al Kathechismus* in „Ananke“, n. 64, 2011

Scritti specifici sugli oggetti di studio

- Vierneisel K. Leinz G., *Glyptothek München 1830-1980 Jubiläum ausstellung zur Entstehungs- und Baugeschichte*, München , 1980
- Weidner T., *Das Siegestor und seine Fragmente*, Ed. Buchendorfer, München, 1996
- Hamann H., Lopez N., Vioque R. (a c. di), *München 5 Architekten*, Siviglia, 1996

L'architettura neoclassica tedesca declinata rispetto al caso di Monaco è di fondamentale importanza per capire le opere su cui Wiedemann e i suoi contemporanei si trovano a metter mano. Rispetto all'argomento si elencano:

- Watkin D., Mellinshoff T., *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Electa, Milano, 1990
- Von Buttlar A., *Leo von Klenze, Leben, Werk, Vision*, Ed. C.H. Beck, München, 1999
- Watkin D., *Storia dell'architettura occidentale*, Zanichelli, Bologna, 2007
- Nerdinger W., *Leo von Klenze. Architekt zwischen Kunst und Hof 1784-1864*, Ed. Prestel, München, 2002
- Maglio A., *L'Arcadia è una terra straniera - gli architetti tedeschi e il mito dell'Italia nell'Ottocento*, Ed. Clean, Napoli 2009

Scritti di Wiedemann

- *Discorso Goldener Saal*, inedito
- *La Glyptothèque de Munich* in *Les Cahiers de l'Académie d'Architecture* n.5, Parigi, 1987
- *Acerca de alguna de mis obras en el campo de la restauración de monumentos y la arquitectura sacra* in Hamann H., Lopez N., Vioque R. (a c. di), *München 5 Architekten*, Siviglia, 1996

Oltre ai testi di riferimento specifici riguardo la ricostruzione in Germania, si elencano alcuni testi che sono stati uno spunto per la riflessione nell'indagine:

- Annoni A., *Scienza ed Arte del restauro architettonico. Idee ed esempi*, Edizioni artistiche Framar, Milano, 1946
- Brandi C., *Teoria del restauro*, Einaudi, Torino, 1977 (I edizione 1963)

- Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino, 1980
- Semerani L., *Restauro creativo: restauro filologico*, in "Phalaris", n. 6, 1990, pp.1-2
- Collotti F., *Ricostruzione versus reinvenzione*, in "Phalaris", n. 6, 1990, p.73
- Tafuri M., *Storia, conservazione, restauro* in „Casabella“, n. 580, 1991
- Collotti F., *Restauro creativo*, in Semerani L., *Dizionario critico illustrato delle voci più utili all'architetto moderno*, Faenza, 1993
- Rafael Moneo, *La solitudine degli edifici e altri scritti*, Ed. Allemandi, Torino, 1999
- Varagnoli C., *Edifici da edifici: la ricezione del passato nell'architettura italiana, 1990-2000*, in „L'industria delle costruzioni“, n. 768, Roma, 2002
- Augé M., *Rovine e macerie. Il senso del tempo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2004
- Torsello B. P., *Che cos'è il restauro? Nove studiosi a confronto*, Marsilio, Venezia, 2005
- Vassallo E., *Conservazione, costruzione*, in *Restauri iblei*, Cluva, Venezia, 2007
- Holtorf C., *What does not move any hearts_ Why should it be saved? The Denkmalspflegediskussion in Germany*, in „International Journal of Cultural Property“, USA, 2007
- Serafini L., *Danni di Guerra e danni di Pace*, Tinari, 2008
- Hernández Martínez A., *La clonazione architettonica*, Jacobo, Milano, 2010
- Pirazzoli E., *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Ed. Diabasis, Reggio Emilia, 2010
- De Stefani L. (a.c.d.), *Guerra monumenti ricostruzione. Architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, Marsilio, Venezia, 2011

CAPITOLO III- APPARATI

Il capitolo non ha propriamente una bibliografia di riferimento perché è stato compilato progressivamente durante la permanenza negli archivi.

L'archivio Architekturmuseum presso la T.U.M. è la principale fonte documentaria per quanto riguarda il *corpus* dei disegni di Wiedemann, che sono qui interamente confluiti per donazione della famiglia. Non è mai stata effettuata una catalogazione completa, ma si è solo suddiviso il materiale raccolto per argomento, in gruppi tematici omogenei.

Nell'Archivio di Stato di Monaco sono presenti disegni le cui copie sono state acquisite dall'archivio Architekturmuseum; è presente una vasta documentazione fotografica di Monaco dopo i bombardamenti.

I disegni relativi al progetto di ricostruzione di St Bonifaz, sia del primo che del secondo intervento, si trovano invece presso l'Archivio Lokalbaucommission della città di Monaco, dove è concesso di visionarli.

L'archivio privato della figlia Brigitta Michail conserva importanti materiali inediti (appunti, fotografie, carteggi) che si sono rivelati fondamentali per integrare la ricerca. Si coglie nuovamente l'occasione per ringraziare la signora Michail per aver permesso l'accesso.

BIBLIOGRAFIA

- Backmeister-Collacott I., *Josef Wiedemann. Leben und Werk eines Münchner Architekten. 1910–2001*, Ed. Altavilla, Tübingen, 2006

