

Alma Mater Studiorum – Università di Bologna
Dottorato di Ricerca in Architettura
Scuola di Architettura
XXVII Ciclo di Dottorato

*Oswald Mathias Ungers:
Belvederestraße 60. Zu einer neuen Architektur.*

Presentata da: Gilda Giancipoli

Coordinatore del Dottorato: Prof. Annalisa Trentin

Relatore: Prof. Annalisa Trentin

Settore concorsuale di afferenza: 08/D1 – Progettazione Architettonica

Settore scientifico disciplinare di afferenza: ICAR 14 – Composizione Architettonica e Urbana

Esame finale: anno 2015

Abstract

This PhD Thesis aims to treat a critical reading of the House at 60 Belvederestraße, designed by Oswald Mathias Ungers (Kaisersesch, July 12, 1926 – Cologne, September 30, 2007) in 1958-1959 in Cologne-Müngersdorf, as a studio for himself and a dwelling for his family. This first objective of this research is considered obvious expression of the architect's formal and compositional beliefs, in the Fifties and Sixties. Unlike other previous and contemporary residential projects, result of a stand-alone processing, the first house that he builds for himself reflects a greater freedom of thought, mostly due to the fact that the designer and the client were the same person; in addition, there is also a clear declarative and ideological desire behind it. This last aspect allows the introduction of the second objective of the Thesis: the “ideological” manifesto, *Zu einer neuen Architektur*, written by Oswald Mathias Ungers and Reinhard Gieselmann, at the end of 1960: a short text that exposes, with peremptory and final tones, the views of the two architects against an architectural and critic outline, characterized by a widespread sterility of thought, due to the hegemony of the constructive functionalism. The principles listed in the text are essential to Ungers, who wants to respect them and expose them through the realisation of his own home and his own studio.

The research investigates the strong reciprocity of two works: house and text, seen as “manifesto-written” and “manifesto-built”. The first link between the two subjects is undoubtedly the combination of time (between 1958 and 1960) associated with a cause-effect relationship, such that the manifesto is realized to defend the harsh criticism arising from the publication of the home into the review *Bauwelt*. The second link is the possibility to understand the actual meanings of the words used in the text, through the forms of one of the most personal works of the architect, extracting the meaning and giving it an architectural image.

The study wants to create a two-way relationship of translatability, from architecture into writing and from Ungers' semantics into compositional actions.

Indice

<i>Einleitung</i>	9
<i>Introduzione</i>	17
Oswald Mathias Ungers: gli anni '50 a Colonia	27
Colonia nella seconda metà del '900, 30; Rudolf Schwarz, <i>der Stadtbaudirektor</i> , 41; Edilizia residenziale sociale degli anni '50 a Colonia, 46; Gli architetti di Colonia: singoli apporti alla Ricostruzione, 54; Il contributo di Ungers al nuovo volto di Colonia, 70; La facciata urbana, 74; L'edificio isolato, 98; La residenza in serie, 116; L'intervento residenziale, 130	
Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf	149
Il sito, 153; La casa, 162; I materiali, 173; Gli schizzi progettuali, 180; Il progetto del 1959, 185; Analisi morfologica e individuazione di temi compositivi, 190; Elementi compositivi verticali, 197; Elementi compositivi orizzontali, 203; Volumi interni ed esterni, 208	
La casa e la critica	213
Due compagni di viaggio: Ulrich Conrads e Reinhard Gieselmann, 216; La polemica: <i>Bauwelt e Bauen + Wohnen</i> , 232; Punti di vista: A. Rossi, N. Pevsner, R. Banham, G. K. Koenig, B. Zevi, 278	
Il manifesto <i>Zu einer neuen Architektur</i>	297
La pubblicazione del testo e la lettera di Gieselmann alla redazione di <i>Der Monat</i> , 310; Il problema della traduzione. Analisi del testo, 330; Manifesto come genere letterario, 346; Il Manifesto <i>Zu einer neuen Architektur</i> come manifesto d'avanguardia. Riferimenti possibili, 363	
La formazione del pensiero teorico	385
Egon Eiermann, Otto Ernst Schweizer e Karl Wulzinger a Karlsruhe, 391; Hugo Häring e l'Espressionismo Organico, 407; Oswald Mathias Ungers e l'eredità espressionista, 418; Wilhelm Worringer e László Moholy-Nagy nella riflessione su corpi e spazio, 440; <i>Prinzipien der Raumgestaltung</i> un "manifesto" esplicativo, 452	
Parola e progetto: un ragionamento compositivo	469
1957-1962, abitazioni a confronto, 472; La dinamica 485; La sorpresa 496; L'accrescimento del luogo, 508	
<i>Conclusioni</i>	519
<i>Bibliografia</i>	529
<i>Indici</i>	545

Einleitung

Die Wohnung, die der Architekt für sich selbst erwählt, ist im Allgemeinen das Manifest seiner Bestrebungen, der Beweis, das Geständnis seiner Sünden, fast ein holographisches Zeugnis, das außer dem Lesen von sichtbaren Texten, die grafologisch innersten Ursachen von seinem Tun zeigt: die heimlichen Wurzeln, aus denen der Autor seine einige Energiequelle entnimmt.

(Ernesto Nathan Rogers, *Architektur Erfahrung*, 1958)

Diese Doktorarbeit will ein kritisches Lesen von dem Haus in der Belvederestraße 60, in Angriff nehmen, das von dem Architekten Oswald Mathias Ungers (Keisersesch, 12. Juli 1926 – Köln, 30. September 2007) in den Jahren 1958-1959, als sein Büro und die Wohnung seiner Familie, in Köln-Müngersdorf gebaut wurde.

Dieses erste Forschungsobjekt wird als deutlicher Ausdruck der förmlichen und kompositiven Überzeugungen in den Fünfziger und Sechziger Jahren betrachtet.

Im Unterschied zu anderen vorhergehenden oder zeitgenössischen selbstständig entworfenen Wohnprojekten, zeigt die erste eigene Wohnung mehr Gedankenfreiheit, die von der Übereinstimmung der Architekten- und Auftraggeber-Rolle in Ungers festgelegt wird, daran wird auch ein bestimmter erläuternder und ideologischer Willen hinzugefügt.

In seinem Buch 1966, *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?*¹ hat Reyner Banham die Wohnung in Müngersdorf zwischen anderen zeitgenössischen bekannten Architekturbeispielen und er schreibt ihr angemessene Ehren zu, im Überblick über die Post-Moderne Architektur. Das Haus ist ein Meilenstein nicht nur als wichtigstes Beispiel dieser historisch-architektonischen Phase, sondern auch in Ungers' Tätigkeit. Es spiegelt das Glaubensbekenntnis zu jenem charakteristischen Prinzip der Evolutions- und Planungsspannung seiner späteren Arbeiten wider.

Besonders dieser letzte Aspekt erlaubt das zweite Forschungsobjekt einzuführen: das „ideologische“ Manifest *Zu einer neuen Architektur*, von Oswald Mathias Ungers und Reinhard Gieselmann, Ende 1960 selbst geschrieben; ein kurzer Text, der mit entschiedenem und unwiderrufflichem Ton, den Gesichtspunkt beider Architekten einer Architektur- und Kritikwelt gegenüber vorbringt, die von einer grassierenden

1. Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur, Ethik oder Ästhetik?*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1966. In der englischen Auflage: Reyner Banham, *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?*, Architectural Press, London 1966

Gedankenunfruchtbarkeit, wegen der konstruktiven, funktionalistischen Vorherrschaft, gekennzeichnet ist.

Für Ungers und Gieselmann, haben die Funktionalisten, die akzeptierung- und bearbeitungsunfähig, einem eigenen Gesichtspunkt nach den kompositiven Erfindungen von Altmeistern der Zwanziger und Dreißiger Jahre sind, das architektonische Entwerfen zu einer trivialen, fantasielosen Anwendung von gefestigter Planungspraxis, zum Respekt vor den Standards und zur Anwendung von mit dem späten Modernismus liebäugelnden Stilelementen, gebracht.

Ungers und Gieselmann beschwören einen Bruch mit dieser „Tradition“ – mit dem benutzten Wort im Manifest – und sie schlagen die Wiederentdeckung einer Entwurfsfreiheit des Einzelnen, außerhalb der reinen Anwendung von Rastern und Ordnungsschemen, vor.

Das heißt: die Freiheit, als ein Mehrwert, der auch ein neues, intellektuelles Verantwortungsgefühl des Architekten für seine eigene Formwahl miteinander verbunden ist.

Die im Text aufgezählten Prinzipien sind für Ungers grundsätzlich, der sie durch die Realisierung seiner eigenen Wohnung und seines Büros respektieren und zeigen will.

Die Doktorarbeit erforscht also die starken Wechselseitigkeiten zwischen beiden Werken: Haus und Text, die als „geschriebenes Manifest und gebautes Manifest“ gesehen werden.

Zweifellos ist die erste Verbindung zwischen beiden Subjekten, die Gleichzeitigkeit (zwischen 1958 und 1960) zusammen mit dem Kausalzusammenhang, in dem das Manifest für die aus der Veröffentlichung der Wohnung in der Zeitschrift *Bauwelt*² hervorgegangenen scharfen Kritiken ausgesetzt ist.

Die zweite Beziehung besteht in der Möglichkeit, die wirklichen Bedeutungen der benutzten Wörter in der Abfassung des Textes, durch die Gestalt eines der persönlichsten Werke des Architekten zu verstehen, dadurch, dass man den Sinn entnimmt und ihm ein architektonisches Bild gibt.

Man will so einen eindeutigen Zusammenhang von Umsetzung der Architektur im Text und der ungersschen Semantik in kompositiven Akten schaffen.

Oswald Mathias Ungers ist einer der Architekten der zweiten Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts, die die Architektur zu einer weiteren zeitgenössischen Entwicklung gezwungen haben.

Er ist normalerweise als deutscher Planer und Theoretiker, Designer und Dozent bekannt, er genießt internationales Ansehen von der ersten Hälfte der Achtziger Jahre an, durch seine in Deutschland realisierten Werke, wie: das *Messenhaus 9 und Galleria*, in Frankfurt a. M., von 1980-1983; die *Badische*

2. Sehen Sie das Kapitel: *La casa e la critica* [Das Haus und die Kritik]

Landesbibliothek, in Karlsruhe, von 1980-1987; *Überbauung Gleisdreieck (Torhaus)*, von 1983. Diese und viele andere von einer klassischen, mitteleuropäischen Monumentalität und vom berühmten Thema der „Grossform“ charakterisierten öffentlichen Gebäude, sind daher das Symbol, mit dem Ungers in der Welt bekannt ist.

Man versteht auch die Unabhängigkeit des Architekten und seiner Werke, der Architekturhistoriographie gegenüber, allgemein; diese letzte sieht man als Verkettung zwischen „ismen“. Wie behauptet Martin Kieren: „Nähert man sich dem mittlerweile sehr umfangreichen Werk von Oswald Mathias Ungers, so wird man sehr bald feststellen müssen, daß man von seiner eigenen Erfahrung, die Architekturbetrachtung betreffend, aber auch von möglichen Stil-Kategorisierungen völlig abstrahieren muß.“³ Da die Unmöglichkeit einer Kategorisierung schwieriger ein schnelles Verständnis des architektonischen Phänomens macht, fährt er weiter auf: „Ungers' Œvre, seine Bauten [...] nur als Einheit zu begreifen sind.“⁴

Diese Einheit ist aber nicht als ein fortschrittlicher Linearweg „von Null bis Hundert“ zu beschreiben, sondern sie ist ein verschlungener Weg, der verschiedene Themen, verschiedene Orte und verschiedene Formanschauungen durchläuft.

Eine nützliche und klare Vereinfachung des Phänomen-Ungers ist von seinem Schüler und Mitarbeiter Architekten Rem Koolhaas gegeben, der Ungers' Tätigkeit in drei Zeiträumen schematisiert: der „prä-Amerikanische“, der „Amerikanische“ und der „post-Amerikanische“.⁵

Vor dem Dichter der reinen architektonischen Vorstellung, hat also ein „anderer O.M.U.“ existiert, das heißt, ein junger und leidenschaftlicher Experimentierer und Kontaminator der zweiten architektonischen Nachkriegszeit.

Wie ihn der Freund Ulrich Conrads beschreibt, in den Fünfziger und Sechziger Jahren, ist: „Oswald Mathias Ungers ist das nicht dieser eigenwillige, vitale Bursche aus der Eifel, dieser Kerl, der unverdrossen Architekturmodelle in Form von Holzklötzchen-Sammlungen anbietet!“⁶

3. Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Artemis Verlag-AG, Zürich 1994, p. 9

4. ibidem.

5. Urtext: [...] when looking at your life, there are three periods you can identify: the pre-American, the American, and the post-American – perhaps there are more. Übersetzung: Wenn wir an Ihre Leben sehen wollen, stellen wir drei Zeiträume fest: der „prä-Amerikanische“, der „Amerikanische“ und der „post-Amerikanische“ – vielleicht sie sind mehr. In Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in „Log: observations on architecture and the contemporary city“, n. 16, 2009, p. 52

6. *Im Medaillon*, in „Bauwelt“, n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 204. Sehen Sie das Kapitel: *La polemica: Bauwelt e Bauen + Wohnen [Die Polemik. Bauwelt und Bauen + Wohnen]* Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960B

Die Forschung dieser Zeit, besonders durch seine Bauten oder Projekte, mit der Enthüllung nicht nur der Prinzipien, sondern auch seiner Doppeldeutigkeiten und seiner Widersprüche, hilft über die Wurzeln jener von Kieren identifizierten "Gesamtheit" vom ungersschen Ich, aufzuklären.

Besonders, der „prä-Amerikanische“ Zeitraum verleiht allem EvolutionswegeinenanfänglichenStempelunderbestimmtauch einige Konstanten seiner Theorie. „Das Recht der Architektur auf eine unabhängige Sprache“, die von der Aufsicht und von der Vorherbestimmung der technischen Fächer frei ist, ist eine Vorstellung, die sofort nach seinem Studium entsteht und bis zum Schluss von größter Bedeutung angesehen wird. Genauso, begleiten ihn die Überlegenheit der Form und die Entstehung der Architektur, von geistigem (oder gerade formalem) Inhalt, auch mit den formalen unterschiedlichsten Auswirkungen, von den Anfängen bis zum Ende seines Lebens.

Von seinen Schriften kommt ein Wille der Bestätigung der Methode (Wort am Anfang dämonisiert, wenn es mit der technokratischen Anschauung verknüpft ist) immer wieder heraus. Die Methode wird als ununterbrochene, antidogmatische, problematische Suche der Wirklichkeit und ihrer Größe, als Reaktion auf die zunehmende intellektuelle Verarmung der zeitgenössischer Architektur angesehen.

Die Forschung, die in dieser Doktorarbeit entwickelt wird, besteht aus zwei Teilen, die je drei Kapiteln haben.

Der erste Teil zeigt Oswald Mathias Ungers' Planungstätigkeit, in den Fünfziger und Sechziger Jahren, in der bestimmten historisch-geographischen Lage der Stadt Köln, in der Zweiten Nachkriegszeit.

Die Doktorarbeit beginnt also mit einem allgemeinen Blick, um zuerst den Hintergrund, wo der Architekt arbeitet, zu verstehen. Man beschränkt sich nicht auf die Betrachtung des historisch-kriegerischen Ereignisses und seiner Auswirkungen auf das städtische Ballungszentrum, sondern man sieht auch andere im Ort arbeitende Personen, die noch heute Ikone der „Kölner“ Architektur der fünfziger Jahre sind.

Neben der Bemerkung ihrer wichtigsten Bauten und ihrem Berufs- und Entwurfs- Verhalten, stellt man die zwischenmenschlichen Beziehungen, auch mit Ungers' hervorragender Figur, wieder her.

In der Folge, werden die achtundzwanzig Gebäude beschrieben, die der Architekt während des Aufenthalts in der Stadt, von 1951 bis in die ersten Sechzigerjahre, baut oder nur plant.

Das Ziel des Excursus zwischen den Kölner Projekten ist die Entdeckung der wichtigsten Kompositionskennzeichen dieser großen Beispielgruppe (größtenteils Wohnungen), um sie mit dem Hauptobjekt der Forschung, das heißt mit dem Haus in der Belvederestraße 60, vergleichen zu können, und um ein

Verstehen seiner großen kompositiven Komplexität beginnen zu können.

Es stellt an und für sich keinen Zielpunkt in Ungers' Tätigkeit, sondern einen Zwischenfall oder ein Extrem, wegen der großen Arbeitsfreiheit, die die Bauart erlaubt, dar.

Im Zusammenhang mit den anderen Architekturen wird es als eines der Glieder der Ungers' betreffenden Entwicklungskette der Projekte betrachtet.

Es folgt ein Vertiefungskapitel über das Haus, das vom Ende 1959 architektonischen realisierten Objekt, in der besonderen Grün- und Wohnvorstadt in Köln-Müngersdorf beschrieben wird. Man passt bei der Wahl benutzter Materialien auf, man vertieft danach die Ursprünge des Konzepts, durch einen Blick über die Planungsskizze und über die Entwürfe, die für die Baustelle gezeichnet wurden.

Von dieser beschriebenen Voraussetzung der Wohnung, geht man mit der morphologischen Analyse weiter, die durch die Zergliederung des Gedankengangs in einigen Kategorien von Kompositionselemente, in Angriff genommen wird: *Vertikalelemente*, *Horizontalelemente* und *innere*, als auch *äußere Volumen*.

Um sich nicht auf eine monografisch-beschriebene Erzählung des Werks und auf ein Verzeichnis der Kölner Bauten zu beschränken, setzt man mit der Forschung der Reaktion des geistigen und kritischen Überblicks auf allererste Veröffentlichungen von Oswald Mathias Ungers' Bauten in deutschen Architekturzeitschriften von nationaler und teilweise auch übernationaler Bedeutung, fort.

Die länger als ein Jahr in der Zeitschrift *Bauwelt* architektonische Debatte wird rekonstruiert, die sich von der reinen Kritik an des einzelnen Projekts in eine Stellungnahme über die Methode der Herangehensweise an die architektonischen Themen verwandelt, wie die Gestalt, der intellektuelle Inhalt, in der Beziehung mit Technologie und Materialien.

Dieses Ereignis ist ganz entscheidend für die Bildung des kritischen Gedankens und für Ungers' Bewusstwerdung des herrschenden Bedarfs an nützlichen Mitteln, um seine eigenen theoretischen Stellungen zu unterstützen.

In der Behandlung der Polemik, wird die Rolle von Reinhard Gieselmann, dem Freund, dem Architekten und Kritiker, den er 1953 beim CIAM-Kongress in Aix-en-Provence getroffen hatte, rekonstruiert. Gieselmann unterstützt Ungers' Meinungen und bietet ihm die ersten Mittel von Widerspruch den negativen Meinungen gegenüber seiner Tätigkeit. Auch die Figur des jungen Chefredakteurs der Wochenzeitschrift *Bauwelt*, Ulrich Conrads, schätzt die „innovativen“ Beiträge und auch jene fernab der gefestigten Praxis des Funktionalismus, das heißt: die Beiträge von Ungers und Gieselmann und unterstützt ihre Anwesenheit auf den Seiten seiner Zeitschrift.

Im zweiten Teil werden die meist theoretischen Aspekte der Nachforschung vom zweiten Subjekt der Arbeit beginnend behandelt: dem Manifest *Zu einer neuen Architektur*, unter Bezugnahme auf das Ereignis, das zu Verfassung des Textes führte – als Antwort auf die Polemik über das Haus.

Es ist wesentlich für den hier sich abzeichnenden roten Faden, genau den Moment, in dem der Text realisiert wurde, einzuordnen, um die wirklichen Verbindungen mit der Planungstätigkeit zu begreifen.

Die Schwierigkeit in den Analysenbereich des geschriebenen Wortes zu gelangen, verlangte einen Schritt zurückzugehen und eine Quellenvertiefung dieses Dokumentes, das übrigens bereits zweimal auf Italienisch übersetzt worden ist, und ein nochmaliges Lesen des Originaltextes in Deutsch.

Was in diesem Werk wichtig ist, neben der tatsächlichen Kohärenz mit dem Erklärten und dem Geschaffenen von Ungers und Gieselmann, ist das *richtige* Verstehen des Konzepts, die beide übertragen wollten, das heißt: was vor allem Objekt ihrer Kritiken ist und, im Gegensatz, was Sie als „gute Praxis“ der Architektur fördern.

Die Frage kommt natürlich: Warum soll man sich auf eine geschriebene Verbalform wie das Manifest verlassen?

Diese Entscheidung offenbart zuerst einen starken Mitteilungswillen, der auch von der festen Überzeugung der Richtigkeit ihrer Meinungen und vom Mut diese Meinungen öffentlich zu erläutern, unterstützt wird, auch die Last einer unvermeidlichen Kritik zu ertragen. Natürlich, ist das *Manifest*, keine neue Literaturform. Es hat schon eine lange Geschichte und Entwicklung, und auch eine neuen wieder zu Ruhm gelangte Rückkehr vor allem in dem Kunst- und Architekturbereich.

Es überträgt auch einen Bruchwillen mit der gefestigten und sklavisch wiederholbaren Praxis eben durch seinen historischen Gebrauch aus.

Es ist gerade die Antikonventionalität von Ungers' und Gieselmanns Meinungen, sie hauptsächlich nach einem bestimmten Kommunikationsmittel zu führen.

Der Wille durch diese Forschung auch einen breiten Blick an das Ereignis zu geben, das die zwei Subjekte der Doktorarbeit verknüpfen, veranlasst die möglichen theoretischen in dieser Zeit von Ungers gesammelten Hinweise zu erforschen. Diese Phase ist noch von der Bildungseinstellung vom jungen Architekten (aber auch von Reinhard Gieselmann) charakterisiert.

Darüber hinaus gab es wichtige Hinweise für die Textverfassung, deren Dynamik mit einem regelrechten Projekt wirklich vergleichbar ist. Es gab ausschließlich theoretische Hinweise und andere rein praktisch, um den „Ton“ des ideologischen Manifestes zu lernen, der eine emphatische Begeisterung enthüllt, die der Text in einigen Absätzen annimmt.

Um den Gedankengang über Ungers' kulturelle Quellen

zu stärken, hat man im fünften Kapitel entschieden, die Bildungsgeschichte von seinem Studium in Karlsruhe an und von der Bekanntschaft mit seinen ersten von ihm offiziell oder nicht anerkannten Meistern, zu rekonstruieren.

Seine schwankende Bildungsgeschichte enthüllt einen kritischen hervorgehenden Geist, der zuerst eine Führung sucht und seinen Weg von dem Verständnis des Negativen oder des jedenfalls Ungenügenden der Architektur, besonders der technokratischen Herangehensweise des Funktionalismus beginnt.

Hier liegt die wesentliche Antikonventionalität des jungen Oswald Mathias Ungers, das heißt: die Intuition des Fehlers, trotz eines eine geschlossene Meinung darbietenden Fachumfeldes, und der Vertiefungscharakter dieses Fehlers, um nach der möglichen Wahl zu suchen.

Um das zu machen, führt er natürlich einige Versuche mit den folgenden Meinungsänderungen, die aber in ihm immer neue Gedankengänge und Gesichtspunkte vertiefen, in einem Weg von dauernder intellektueller Entwicklung. Er verfolgt und mischt sich unter verschiedene Bewegungen: den Organischen Expressionismus von Hugo Häring, die Rückkehr des Deutschen Expressionismus von der „Gläserne Kette“ und den Brutalismus (als ikonographischer Hinweis für einige seiner Architekturen).

Der durchaus nicht geradlinige Entwicklungsweg erreicht ein erstes Ziel während des Berufsvortrags *Raumgestaltung* 1963, anlässlich seiner Berufung als Professor an die Technische Universität Berlin.

Jetzt erklärt Ungers, der sich von der vermutlichen Zugehörigkeit zu einem Revival oder zu dem anderen Revival schließlich frei gemacht ist, seine eigene Anschauung (Frucht der verschiedensten Verschmelzungen) gehöre ihm ausschließlich und sei etwas komplett Unabhängiges.

Man hat entschieden, die Forschung über seine geistige Entwicklung besonders mit seiner Berufung in Berlin abzuschließen, mit der sich die starken Beziehungen mit der Stadt Köln, die seines Berufserfolgs Zeuge war, lösen.

Diese Phase geht auch mit den letzten zwei städtischen Projekten: für die *Neue Stadt* und für den *Grünzug Süd*, zu Ende.

Was die Arbeit angeht, verlängert sich Ungers dann meist in nationalem und stufenweise internationalem Bereich, und er ist im Begriff, die prä-Amerikanische Periode abzuschließen und später die Vereinigten Staaten zuzufahren.

Im sechsten Kapitel sucht man nach einer Kompositionssynthese, auf Grund der morphologischen, theoretischen und in den vorhergehenden Kapiteln entwickelten Analyse.

Der Blick richtet sich auf eine Gruppe fünf zeitgenössischer

Gebäude, die zwischen den letzten Fünfziger und den ersten Sechziger Jahren entworfen und gebaut wurden. Sie sind durch eine entsprechende Typologie charakterisiert und sie waren von einer planerischen Herangehensweise gekennzeichnet, im Einklang mit der Planungs- und Theorieentwicklung des Architekten.

Durch den Vergleich und die Analyse dieser nicht aller in Köln gebauten Beispiele, hat man versucht, die bestimmenden Einzelheiten zu identifizieren, die sein nach dem ersten Tätigkeitsjahrzehnt eigenes Verhalten dem Thema Einfamilien- oder Zweifamilienwohnhaus gegenüber kennzeichnen.

Ein hier von hoher Bedeutung und vor allem von nicht äußerster Vorsicht und Schwierigkeit in Angriff genommenes Thema ist die Beziehung zwischen der schriftlichen Sprache und ihrem Sinn, das heißt: in der Planung und in der Komposition der Architektur.

Theoretische Texte zu schreiben wird von den Architekten aller Zeiten als ein Ausdrucks- und Verbreitungsmittel ihrer eigenen ideologischen Anschauung betrachtet, aber es gibt nichts Erklärenderes als die Architektur selbst. In Wirklichkeit bleibt daher das Problem der impliziten Bedeutung und des theoretischen Prinzips, das durch die Formen und die Wörter verfolgt wird.

Die Interpretation der Fach- oder aus anderen Disziplinen mit einer metaphorischen Anschauung kommenden Wörter darf zuerst keine Subjektivität der Herangehensweise von einzelnen intellektuellen Figuren vernachlässigen, die einen eigenen besonderen Bildungsweg hat.

So dreht sich die Reziprozität beider Werke um den Sinn von Wörtern, wie: *Bewegung*, *Dynamik* und *Asymmetrie* und sie betrifft die Interpretation von Begriffen wie die Beziehung mit der Tradition und mit dem *genius loci*, einem persönlichen vom Architekten benutzten Sinn und ihrer Formwirkung.

Es wird dadurch möglich sein den Sinn von Oswald Mathias Ungers' Architektur in der sorgfältigsten Weise zu bestimmen.

Introduzione

La casa che un architetto concepisce per sé è, in genere, il manifesto delle sue aspirazioni, la testimonianza, la confessione dei suoi peccati, quasi un documento olografo, il quale, oltre alla lettura dei testi, visibili, rivela grafologicamente i motivi intimi del suo operare: le segrete radici onde l'autore attinge la propria linfa.

(Ernesto Nathan Rogers, *Esperienza dell'architettura*, 1958)

La presente Tesi di Dottorato intende affrontare una lettura critica della Casa in Belvederestraße 60, realizzata dall'architetto Oswald Mathias Ungers (Kaisersesch, 12 luglio 1926 – Köln, 30 settembre 2007), nel 1958-'59 a Köln-Müngersdorf, come studio per sé ed abitazione per la propria famiglia.

Questo primo oggetto della ricerca viene considerato evidente espressione delle convinzioni formali e compositive dell'architetto, negli anni Cinquanta e Sessanta.

A differenza di altri progetti residenziali coevi ed antecedenti, frutto di un'elaborazione autonoma, la prima casa che costruisce per sé riflette una maggiore libertà di pensiero, dettata dalla coincidenza delle figure di progettista e committente; a ciò si aggiunge anche una precisa volontà dichiarativa ed ideologica.

Reyner Banham, nel suo libro del 1966, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*,¹ inserisce la casa a Müngersdorf tra altri illustri esempi architettonici coevi, tributandole adeguati onori nel panorama post-moderno. L'edificio è una pietra miliare, non solo come esempio di spicco di questa fase storico-architettonica, ma anche all'interno dell'attività dello stesso Ungers. Esso incarna la professione di fede in quel principio di tensione evolutiva progettuale, caratteristico dei suoi lavori successivi.

Proprio quest'ultimo aspetto permette di introdurre il secondo oggetto della Tesi: il manifesto "ideologico", *Zu einer neuen Architektur*, scritto dallo stesso Oswald Mathias Ungers e da Reinhard Gieselmann, alla fine del 1960; un breve testo che espone, con toni perentori ed inappellabili, il punto di vista dei due architetti nei confronti di un panorama architettonico e critico, caratterizzato da una sterilità di pensiero dilagante, a causa dell'egemonia costruttiva funzionalista.

1. Reyner Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, Architectural Press, London 1966. Nell'edizione tedesca: Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur, Ethik oder Ästhetik?*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964, p. 126.

Per Ungers e Gieselmann, i funzionalisti, incapaci di recepire ed elaborare in chiave propria le invenzioni compositive dei grandi maestri degli anni Venti e Trenta del Novecento, hanno ridotto l'ideazione architettonica ad una banale, pedissequa applicazione di prassi progettuale consolidata, al rispetto degli standard ed all'applicazione di stilemi occhieggianti al tardo Modernismo.

Ungers e Gieselmann invocano una rottura con questa "tradizione", usando il termine riportato nel manifesto, e propongono la riscoperta di una libertà progettuale del singolo, al di fuori della mera applicazione di griglie e schemi regolatori. S'intende la libertà, come valore aggiunto associato anche ad una nuova responsabilità intellettuale dell'architetto per le proprie scelte formali.

I principi elencati nel testo sono fondamentali per Ungers, che vuole rispettarli ed esporli mediante la realizzazione della propria casa e del proprio studio.

La ricerca indaga quindi le forti reciprocità delle due opere: casa e testo, viste in chiave di "manifesto scritto e manifesto costruito".

Il primo legame tra i due soggetti è senza dubbio la concomitanza temporale, (tra il 1958 ed il 1960) associata ad un rapporto causa-effetto, tale per cui il manifesto viene redatto a difesa delle aspre critiche scaturite dalla pubblicazione della casa sulla rivista *Bauwelt*.²

Il secondo nesso è la possibilità di comprendere le accezioni effettive dei termini impiegati nella redazione del testo, attraverso le forme di una delle opere maggiormente personali dell'architetto, estraendone il senso e conferendogli un'immagine architettonica.

Si vuole creare così un rapporto biunivoco di traducibilità, dell'architettura nello scritto e della semantica ungersiana in azioni compositive.

Oswald Mathias Ungers è uno degli architetti della seconda metà del Novecento che hanno concretamente traghettato l'architettura verso un ulteriore sviluppo contemporaneo.

È normalmente conosciuto come progettista e teorico tedesco, designer e docente universitario, assunto a fama mondiale dalla metà degli anni '80, tramite le sue opere, realizzate in Germania, come: la Biblioteca regionale del Baden a Karlsruhe, il Padiglione 9 alla Fiera di Francoforte sul Meno e, nella stessa città, la Torre Gleisdreieck del 1983. Questi e molti altri edifici pubblici, caratterizzati da una monumentalità classica, mitteleuropea e dall'ormai celebre tema della "Grossform", sono, di conseguenza, l'icona con cui Ungers è universalmente identificato.

2. Si veda il capitolo *La casa e la critica*.

È generalmente riconosciuta anche l'autonomia dell'architetto e delle sue opere, rispetto alla storiografia dell'architettura, vista come concatenazione di "ismi". Come afferma Martin Kieren: "L'opera di O. M. Ungers, pur molto vasta, tuttavia rifiuta qualsiasi categorizzazione stilistica"³ e, siccome l'impossibilità di categorizzare rende più difficile una rapida comprensione del fenomeno, egli prosegue: "essa può essere compresa solo nella sua totalità"⁴.

Questa totalità non è, però, descrivibile come un percorso lineare di continuo progresso "da zero a cento", è invece un sentiero tortuoso che attraversa diversi temi, diversi luoghi e diverse concezioni formali.

Un'utile e chiara semplificazione del "fenomeno Ungers", è data dall'architetto Rem Koolhaas, suo allievo e collaboratore, che schematizza la sua opera in tre periodi: quello "pre-americano, quello "americano" e quello "post-americano"⁵.

È, quindi, esistito un "altro O.M.U." prima del vate dell'astrazione architettonica pura, ossia un giovane e fervido sperimentatore e contaminatore del secondo dopoguerra architettonico.

Come lo definisce l'amico Ulrich Conrads, Ungers, negli anni Cinquanta e Sessanta, è: "questo caparbio e vitale giovanotto, dell'Eifel, questo tipo, che imperterrito offre modelli d'architettura sotto forma di insiemi di blocchetti lignei"⁶.

Indagare questo momento, prevalentemente attraverso le opere, costruite oppure no, svelando i principi, ma anche le ambiguità e le contraddizioni, aiuta a fare luce sulle radici di quella "totalità" dell'io ungersiano, identificata da Kieren.

Proprio il periodo ante-America conferisce un'impronta iniziale a tutto il percorso evolutivo e determina anche alcune costanti della sua teoria. "Il diritto dell'architettura ad un linguaggio autonomo", liberata dal controllo e dalla predeterminazione

3. Martin Kieren, *L'architettura come problema esistenziale. Il fenomeno Oswald Mathias Ungers*, in Martin Kieren (a cura di), *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 8. Nell'edizione originale: Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Artemis Verlag-AG, Zürich 1994, p. 9. Testo originale: Nähert man sich dem mittlerweile sehr umfangreichen Werk von Oswald Mathias Ungers, so wird man sehr bald feststellen müssen, daß man von seiner eigenen Erfahrung, die Architekturbetrachtung betreffend, aber auch von möglichen Stil-Kategorisierungen völlig abstrahieren muß.

4. idem. Testo originale: Ungers'Œuvre, seine Bauten [...] nur als Einheit zu begreifen sind.

5. Testo originale: [...] when looking at your life, there are three periods you can identify: the pre-American, the American, and the post-American – perhaps there are more. Traduzione: Se si guarda alla Sua vita, ci sono tre periodi che si possono riconoscere: il pre-americano, l'americano, ed il post-americano – forse ce ne sono di più. In Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 52

6. *Im Medaillon*, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 204. Testo originale: si veda il sottocapitolo La polemica: *Bauwelt* e *Bauen + Wohnen*, nel capitolo *La casa e la critica*. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960B

da parte delle discipline tecniche, è un concetto che nasce subito dopo i suoi studi universitari e verrà ritenuto di primaria importanza fino alla fine. Allo stesso modo, il primato della forma e la genesi dell'architettura a partire dal contenuto spirituale (o appunto formale) lo accompagnano, anche con le ricadute compositive più disparate, dagli esordi all'epilogo della sua vita.

Dai suoi scritti emerge continuamente una volontà di affermazione del metodo (termine inizialmente demonizzato, se associato alla visione tecnocratica), inteso come ricerca continua antidogmatica e problematica della realtà e della sua ricchezza, come reazione al progressivo impoverimento intellettuale dell'architettura contemporanea.

20

La ricerca, sviluppata in questa Tesi, è suddivisa in due parti, di tre capitoli ciascuna.

La prima parte inquadra l'opera progettuale di Oswald Mathias Ungers negli anni '50-'60, nella specifica situazione storico-geografica della città di Colonia, nel Secondo Dopoguerra. La tesi esordisce, quindi, con uno sguardo generale, per comprendere, innanzitutto, il contesto ove l'architetto si trova ad operare. Non ci si limita alla considerazione della vicenda storico-bellica e dei suoi effetti sull'insediamento urbano, ma si guarda anche alle altre figure professionali operanti in loco, ancora oggi, icone dell'architettura "coloniese" degli anni '50.

Successivamente, si descrivono i ventisei edifici che l'architetto realizza, o elabora solamente, durante il decennio di permanenza nell'ambito urbano, dal 1951 ai primi anni '60. Il fine dell'exkursus tra i progetti coloniesi è l'individuazione dei principali caratteri compositivi di questo nutrito gruppo di esempi (per la maggior parte residenziali), per poterli confrontare con l'oggetto principale della ricerca, ovvero la casa in Belvederestraße 60, ed intraprendere una lettura della sua grande complessità compositiva.

Essa non rappresenta, in sé e per sé, un punto di arrivo, nell'opera di Ungers, ma un'emergenza o un estremo, per via della maggiore libertà operativa che il tipo di realizzazione consente. Nel rapporto con le altre architetture, viene considerata uno degli anelli della catena evolutiva progettuale, riguardante l'autore.

Segue un capitolo di approfondimento sulla casa, che viene descritta, a partire dall'oggetto architettonico realizzato alla fine del 1959, nello specifico sobborgo residenziale-verde di Köln-Müngersdorf, con attenzione alla scelta dei materiali impiegati, per poi approfondire la genesi dell'idea attraverso uno sguardo agli schizzi progettuali ed agli elaborati redatti per il cantiere.

Da questa premessa descrittiva della casa si prosegue con

l'analisi morfologica, affrontata mediante la scomposizione del ragionamento in singole categorie di elementi compositivi: *elementi verticali, elementi orizzontali e volumi interni ed esterni*.

Per non limitarsi ad un racconto monografico-descrittivo dell'opera e ad un catalogo delle costruzioni colonesi, si prosegue indagando la reazione del panorama intellettuale e critico alle primissime pubblicazioni delle costruzioni di Oswald Mathias Ungers, su riviste tedesche di architettura, di rilevanza nazionale ed in parte anche sovranazionale.

Viene ricostruito il dibattito architettonico, durato più di un anno, sulla rivista *Bauwelt*, che dalla mera critica di un singolo progetto si trasforma in una presa di posizione sul metodo di approccio ai temi dell'architettura, come la forma o il contenuto intellettuale, nel rapporto con la tecnologia ed i materiali.

Questa vicenda è assolutamente determinante per la formazione di un pensiero critico e per la presa di coscienza in Ungers dell'esigenza imperante di strumenti utili a sostenere le proprie posizioni teoriche.

Nella trattazione della polemica si ricostruisce il ruolo dell'amico, architetto e critico Reinhard Gieselmann, incontrato nel 1953, al CIAM di Aix-en-Provence, che sostiene le idee di Ungers e gli fornisce i primi strumenti di replica, nei confronti delle opinioni negative sulla sua opera. Anche la figura del giovane caporedattore di *Bauwelt*, Ulrich Conrads, apprezza i contributi "innovativi" ed esterni alla prassi consolidata del Funzionalismo, come quelli di Ungers e Gieselmann, favorendone la presenza sulle pagine della propria rivista. Nella seconda parte della trattazione si affrontano gli aspetti maggiormente teorici della ricerca, a partire dal secondo soggetto della Tesi: il Manifesto *Zu einer neuen Architektur*; riallacciandosi alla vicenda che ha condotto alla redazione del testo, in risposta alla polemica sulla casa. È fondamentale, per il filo conduttore qui delineato, inquadrare esattamente il momento in cui il testo è stato realizzato, per capire le effettive connessioni con l'attività progettuale.

La difficoltà di entrare nell'ambito d'analisi della parola scritta ha richiesto un passo indietro ed un approfondimento delle fonti per questo documento, per altro già tradotto in italiano in due momenti diversi, e la rilettura del testo originale in tedesco.

Ciò che interessa di più, in questo brano, al di là della tangibile coerenza con quanto dichiarato e prodotto da Ungers e Gieselmann, è la comprensione *esatta* del messaggio che entrambi volevano trasmettere, cosa sia principalmente oggetto delle loro critiche e, per contro, cosa essi promuovano come "buona pratica" dell'architettura.

Sorge spontanea la domanda: perché affidarsi ad una forma verbale scritta come il manifesto?

Questa scelta rivela innanzitutto una spiccata voglia di

comunicazione, sorretta anche da un forte convincimento della giustezza delle proprie idee e dal coraggio di esporle pubblicamente, sopportando anche il peso dell'inevitabile critica che ne scaturisce. Ovviamente, in un tale momento, il *manifesto* non è una forma letteraria nuova, ha già avuto una lunga storia ed evoluzione, ed anche un recente ritorno in auge, soprattutto nell'ambito delle arti e dell'architettura.

Esso trasmette, proprio per il suo impiego storico, anche un'intenzione di rottura con le pratiche consolidate e replicabili pedissequamente. E' davvero l'anticonvenzionalità delle idee di Ungers e Giesemann a condurli maggiormente verso un preciso strumento comunicativo.

La volontà di fornire, mediante la ricerca qui condotta, anche un ampio sguardo sulla vicenda che lega i due soggetti della Tesi, spinge ad indagare i possibili riferimenti teorici raccolti da Ungers in questa fase, caratterizzata ancora dall'atteggiamento formativo da parte del giovane architetto (ma anche di Reinhard Giesemann).

Inoltre, per la redazione del testo, le cui dinamiche di fatto sono assimilabili ad un vero e proprio progetto, ci devono essere stati dei riferimenti importanti: riferimenti esclusivamente teorici ed altri, puramente pratici, per imparare il "tono" del manifesto ideologico, svelato dal trasporto enfatico che il brano assume in alcuni punti.

Nel quinto capitolo, per potenziare il ragionamento sulle fonti culturali di Ungers, si è deciso di ricostruire la vicenda formativa, a partire dagli studi universitari a Karlsruhe e dall'incontro con i suoi primi maestri, riconosciuti oppure no dall'architetto.

La vicenda altalenante della sua formazione rivela uno spirito critico nascente, che cerca prima di tutto una guida, e che comincia il suo percorso a partire dalla comprensione di ciò che è negativo o che comunque non basta all'architettura, nello specifico, l'approccio tecnocratico del Funzionalismo.

Qui sta la fondamentale anticonvenzionalità della figura del giovane Oswald Mathias Ungers, ossia l'intuizione dell'errore, nonostante un contesto disciplinare che si presenta con un'opinione compatta, ed il carattere di approfondire su questo errore, cercando un'alternativa possibile.

Per fare ciò, com'è naturale che sia, egli conduce alcuni tentativi, con i conseguenti ripensamenti, che sedimentano però in lui sempre nuovi ragionamenti e punti di vista, in un percorso di continuo accrescimento intellettuale. Segue e si mischia con diverse correnti, l'Espressionismo Organico di Hugo Häring, il ritorno dell'Espressionismo tedesco della "Gläserne Kette" ed il Brutalismo (come riferimento iconografico per alcune delle sue architetture).

Il percorso evolutivo, tutt'altro che rettilineo, trova un primo punto di arrivo nella conferenza *Raumgestaltung*, del 1963,

in occasione della nomina a Professore presso la Technische Universität di Berlino. Ora Ungers, finalmente spogliato dalla presunta appartenenza all'uno o all'altro revival, chiarisce che la propria visione (frutto delle più disparate contaminazioni) gli appartiene esclusivamente ed è qualcosa di completamente autonomo.

Si è deciso di fermare l'indagine sulla sua evoluzione intellettuale, proprio in corrispondenza della sua nomina accademica a Berlino, con cui si allenta lo stretto legame con la città di Colonia, che lo ha visto affermarsi professionalmente. Questa fase si conclude anche con gli ultimi due progetti urbani: per il quartiere *Neue Stadt* ed il *Grünzug Süd*. Operativamente, Ungers si sposta poi in ambito maggiormente nazionale e via via internazionale, avviandosi anche verso l'epilogo del periodo "pre-americano", con la partenza, di lì a poco, verso gli USA. Nel sesto capitolo, si cerca una sintesi compositiva, sulla base dell'analisi morfologica e teorica svolta nei capitoli precedenti. Si focalizza l'obiettivo su un gruppo di cinque edifici, contemporanei fra loro, progettati e realizzati tra gli ultimi anni '50 ed i primi anni '60, e caratterizzati da una corrispondenza tipologica e da un approccio ideativo coerente con l'evoluzione progettuale e teorica dell'architetto.

Mediante il confronto e l'analisi di questi esempi, nello specifico non tutti realizzati a Colonia, si è tentato d'individuare le peculiarità stringenti che caratterizzano il suo personale atteggiamento nei confronti del tema della casa mono (o bi-) familiare isolata nel primo decennio di attività.

Un tema di grande importanza e soprattutto di estrema delicatezza e difficoltà, qui affrontato, è il rapporto tra la parola scritta ed il suo significato in termini di progettualità e composizione dell'architettura. La redazione di testi teorici è considerata, da parte degli architetti di tutti i tempi, uno strumento espressivo e divulgativo della propria visione ideologica, ma non c'è nulla di più dichiarativo dell'architettura stessa. Resta quindi di fatto il problema del significato sotteso e del principio teorico perseguito attraverso le forme o le parole.

L'interpretazione dei termini specialistici, o d'importazione da altre discipline, secondo una visione metaforica, non deve in primo luogo trascurare anche la soggettività di approccio da parte della singola figura intellettuale, avente un proprio percorso formativo specifico.

Così, la reciprocità delle due opere ruota intorno al significato di termini come *movimento*, *dinamismo* e *asimmetria* e all'interpretazione di concetti, come il rapporto con la tradizione ed il *genius loci*, nell'accezione personale impressa dall'architetto e nella loro ricaduta formale. A partire dal ragionamento descritto fin qui è possibile, così, determinare in maniera più precisa il senso dell'architettura di Oswald Mathias Ungers.

*Oswald Mathias Ungers
Belvederestraße 60. Zu einer neuen Architektur*



pesch
wohnen

P

apoth

pesch

Oswald Mathias Ungers gli anni '50 a Colonia

Per affrontare la Ricerca sul tema “Oswald Mathias Ungers: la casa e il manifesto” è necessario ricostruire il quadro storico, geografico e culturale costituenti le condizioni a contorno che influenzano direttamente l’operato di Oswald Mathias Ungers a Colonia nei quindici anni tra il 1951 ed il 1965.⁷

La città è lo sfondo del primo periodo formativo di Ungers, sia dal punto di vista pratico, sia intellettuale. Essa è elemento determinante nel ragionamento sulle prime esperienze costruttive dell’architetto.

Egli concepisce, in questo periodo, circa ventotto progetti, tutti strettamente legati nel contesto urbano, tra cui anche la propria casa e studio in Belvederestraße⁸ 60. L’analisi si concentra quindi sul rapporto tra architettura e contesto urbano, nel caso specifico, anche storico-economico.

Se si rivolge uno sguardo più ampio agli aspetti formativi che questo periodo di ricostruzione presenta per Ungers e tanti altri architetti coevi, il binomio “Ungers-Colonia” segnala anche le influenze del panorama culturale ed architettonico sulla

1. Pagina precedente:
Oswald Mathias Ungers,
Helmut Goldschmidt,
Edificio Pesch in Kaiser-Wilhelm-
Ring, Köln, 1953-1955
© Konservator Stadt Köln

7. Si considera il 1951, anno della realizzazione della *Einfamilienwohnhaus, Oderweg*, a Köln-Dünnwald ed il 1965 anno della conclusione del progetto per il *Wettbewerb Grünzug-Süd*, Köln-Zollstock.

8. Il nome della via compare varie volte citata come Belvederestraße, Belvederestraße o Belvedere Straße. L’utilizzo di una forma, piuttosto che di un’altra non costituisce un errore. Per questa tesi si sceglie, dove possibile, di rispettare la forma scritta della toponomastica dei luoghi.

costruzione del suo crescente pensiero teorico.

È ben noto che Colonia non sia la città natale dell'architetto, ma che egli vi giunga attraverso un vero e proprio percorso di crescita e la costruzione della propria casa-studio nella periferia ovest della città può rappresentare anche la scelta di stabilire un legame duraturo con il territorio.

Oswald Mathias Ungers nasce, infatti, a Kaisersesch nell'Eifel, il 12 luglio 1926 e qui trascorre la propria infanzia e adolescenza. Nel 1945, a soli diciannove anni, parte per la guerra e, dopo un periodo di prigionia, fa ritorno nel 1946.⁹

Nel dopoguerra, il padre ottiene un lavoro come impiegato postale e si trasferisce con la propria famiglia nella cittadina di Mayen, situata nelle vicinanze dell'importante convento di S. Maria di Laach, che spesso viene citato per indicare i primi slanci giovanili di Ungers nei confronti dell'architettura. Qui completa gli studi con l'esame di maturità al *Realgymnasium*.

In questa prima fase, egli si scopre particolarmente affascinato dagli aeroplani e medita anche di intraprendere studi ingegneristici, come egli stesso afferma in un'intervista con Rem Koolhaas e Hans-Ulrich Obrist nel 2004,¹⁰ ma il suo interesse si rivela semplicemente formale e per nulla rivolto alla meccanica.

Decide infine di dedicarsi all'architettura e si reca a Karlsruhe nel 1947, per studiare presso la Technische Hochschule.¹¹

Durante i suoi studi universitari, durati tre anni, svolge un praticantato presso il giovane architetto Helmut Goldschmidt,¹²

9. O. M. Ungers, *Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano 1991, p. 268; Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, p. 32

10. Confrontare a questo proposito Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Olbrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, pp. 50-95

11. Di questo periodo, insieme all'esperienza spaziale in S. Maria di Laach, si parlerà più approfonditamente in seguito, nel capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

12. Helmut Goldschmidt è nato a Magdeburg il 16 ottobre 1918 e cresciuto a Colonia. Nel 1935 lascia il Realgymnasium di Köln-Lindenthal, perché escluso, come ebreo. Segue un praticantato presso l'architetto Hans Krebs, poi studia sotto falso nome all'Università a Berlino. Qui ascolta le lezioni di Peter Behrens e segue privatamente gli insegnamenti di Paul Zucker. Ritorna a Colonia nel 1940 e nel '42 viene deportato, prima ad Auschwitz, poi a Buchenwald, dove sopravvive grazie alle sue capacità di architetto e di musicista Jazz. Dopo la guerra è incaricato da Konrad Adenauer della ricostruzione dell'asilo [alloggi per profughi] degli Ebrei (Köln-Neuhrenfeld, Ottostraße) a Colonia. Nel maggio 1945 apre il suo primo studio di architettura a Mayen. È noto come architetto di sinagoghe e centri comunitari ebraici in tutta la Germania: Bonn, Münster e Coblenza (1950), due a Dortmund (1959-1960), Wuppertal (1962) e Mönchengladbach (1967). Cfr. Wolfram Hagspiel e Ruth Mader, *Helmut Goldschmidt. Portrait eines ungewöhnlichen Kölner Architekten*, in "Polis. Zeitschrift für Architektur und Stadtplanung", a. 12, n. 2, novembre 2000, pp. 34-39. Ruth Mader, *Wir tauschten Pferdemit gegen steine: Der Jüdische Architekt Helmut Goldschmidt und der Wiederaufbau von Mayen*, in "Mayener Beiträge zur Heimatgeschichte", n. 10, 2001, pp. 63-79. Christian Hümmeler, *Architekt mit Leidenschaft. Erbauer zahlreicher Synagogen ist im Alter von 86 Jahren*

che possiede uno studio di architettura a Mayen. Quest'ultimo aprirà poi un secondo studio nel 1948, proprio a Colonia, e vi si trasferirà a sua volta completamente nel 1950.

Per poco meno di quattro anni esiste, quindi, lo studio Goldschmidt & Ungers al quale si devono cinque edifici:

– *Mehrfamilienhaus Z*, 1951-1953, *Hültzstraße 10*, Köln-Braunsfeld;

– *Kleiderfabrik 'Jobi'*, 1951-1952, *Aachener Straße 421*, Köln-Braunsfeld;

– *Geschäftshaus 'Pesch'*, 1953-1955, *Kaiser-Wilhelm-Ring 10*, Köln;

– *Tanzschule 'Dresen'*, 1953-1955, *Salierring 33*, Köln;

– *Barbetrieb 'Moulin Rouge'*, 1953-1954 *Maastrichter Straße 6-8*, Köln.

Il 1° gennaio 1955 questa collaborazione finisce, e Ungers prosegue la propria attività nella ricerca di una professionale e teorica.

Una semplice considerazione umana e geografica fa supporre che Ungers abbia colto, nell'associarsi a Goldschmidt, l'occasione di seguire un'opportunità lavorativa in uno studio conosciuto, di una grande realtà urbana, nei pressi dei suoi luoghi d'origine. Inoltre, da alcune note dello storico Jasper Cepl all'interno della biografia sull'architetto, si evince l'esistenza di alcuni parenti di Ungers a Colonia.¹³

Il legame con questo luogo inizia ad instaurarsi presto, con le costruzioni a Köln-Dünnwald e a Köln-Braunsfeld che gli fruttano anche le primissime pubblicazioni, a poco più di 25 anni d'età.¹⁴

Risulta importante, però, non solo avere ben presente quale sia stato il contributo che Ungers dà al tessuto urbano in ricostruzione, ma anche quale sia stato l'impatto che la città stessa ha avuto sul giovane architetto, nell'insieme dei suoi apporti architettonici, spaziali, filosofici e culturali.

gestorben, in "Kölner Stadt-Anzeiger", n. 184, 10 agosto 2005.

13. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, p. 521, nota 17

14. Rainer Schell, *Arbeiten junger Architekten*, in "Baukunst und Werkform", n. 8, 1953, p. 409. Nello stesso fascicolo della rivista seguono gli articoli *Kleines Wohnhaus bei Köln/Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, pp. 410-412 e *Zweispänner-Wohnhaus in Köln-Braunsfeld/Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, pp. 413-414. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK8-1953B/C/D.

Colonia nella seconda metà del '900

Per addentrarsi nella conoscenza dello stretto rapporto tra la città di Colonia e Oswald Mathias Ungers, bisogna risalire alle vicende storiche precedenti il suo arrivo nel 1950.

È fondamentale inoltre comprendere, l'incidenza sulla sfera intima umana degli eventi drammatici appena passati, in stretto legame con il bagaglio di significati e testimonianze storiche che la città rappresentava.

Colonia, nella storia urbana tedesca, è sia un simbolo sia un'eccezione: è contemporaneamente l'emblema delle devastazioni che hanno colpito la Germania durante la caduta del regime nazista, con la celeberrima immagine del suo Duomo nero nella desolazione grigia delle rovine, allo stesso tempo è una delle città che ha subito i maggiori danni in tutta la nazione.

Durante la Seconda Guerra Mondiale, nella notte tra il 30 ed il 31 maggio, in un attacco chiamato "Operazione Millennium", la città è bersaglio di più di 1000 bombardieri, che causano circa 12.000 incendi e circa 45.000 senzatetto.¹⁵ Questo è solo un esempio significativo tra i tanti: alla fine del conflitto, Colonia si presenta distrutta in media per poco meno dell'80%, di cui, nello specifico, il 90-95% solo nell'*Altstadt*.¹⁶

Le azioni belliche, in generale, e i 262 bombardamenti aerei,

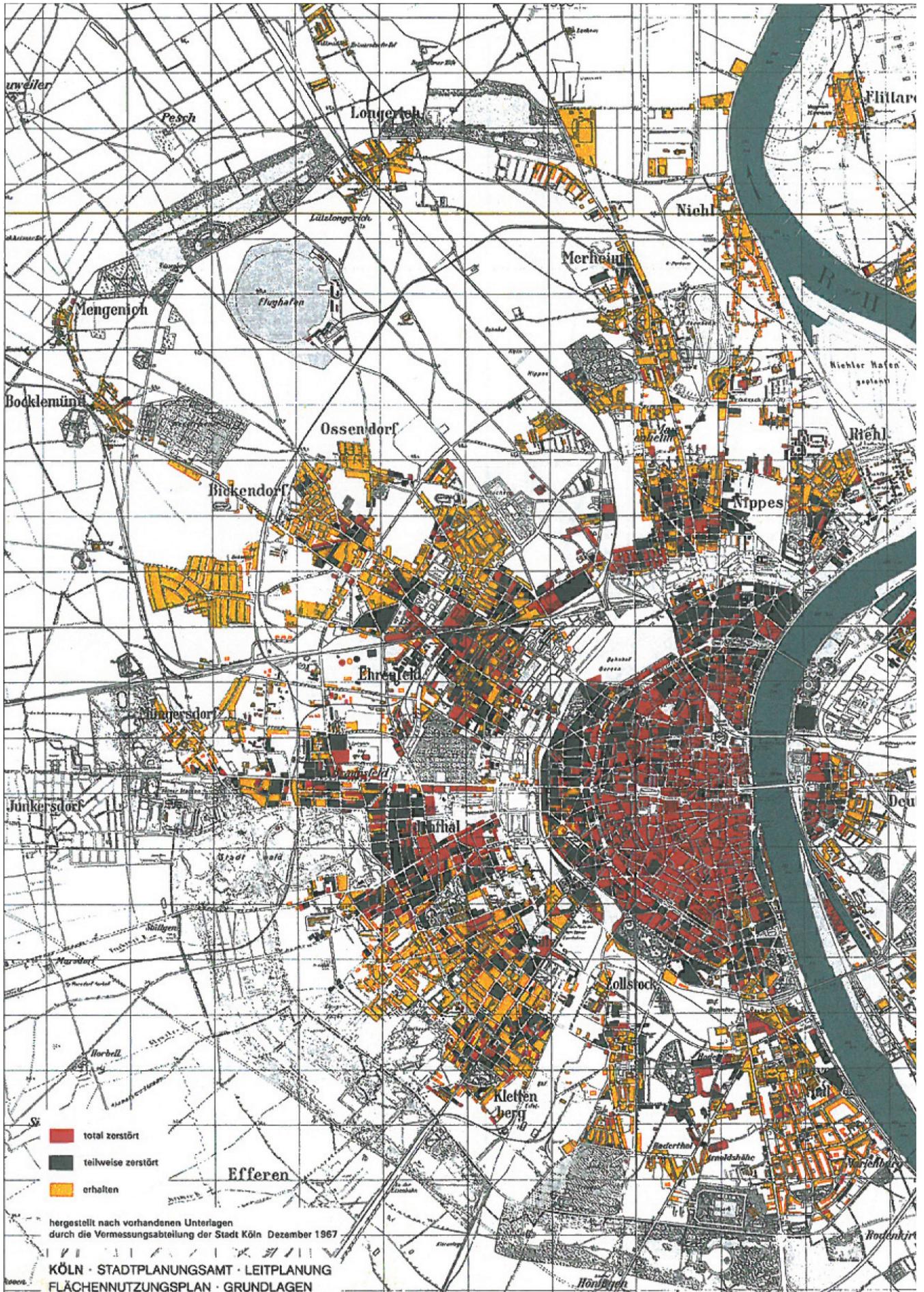
2. Pagina seguente:
Schadensplan.

Rilievo dei danni subiti da Colonia nella Seconda Guerra Mondiale, in rosso le costruzioni completamente distrutte, in grigio le costruzioni parzialmente distrutte e in giallo i luoghi mantenuti

© Stadtplanungsamt Köln

15. A.A.V.V., *Der historische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2003, p. 169

16. Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010, p.112



- total zerstört
- teilweise zerstört
- erhalten

hergestellt nach vorhandenen Unterlagen
 durch die Vermessungsabteilung der Stadt Köln Dezember 1967

KÖLN · STADTPLANUNGSAMT · LEITPLANUNG
 FLÄCHENNUTZUNGSPLAN · GRUNDLAGEN



3. The Kölner Dom, 24 Aprile 1945
© U.S. Department of Defense

che scaricano sull'abitato più di 1.200.000 ordigni, causano la morte di circa 37.000 persone, sul totale dei 768.000 residenti. Tutti i principali edifici e monumenti storici sono colpiti o distrutti, crollati i cinque ponti sul Reno, azzerato quasi del tutto il patrimonio abitativo. Le condizioni di vita nella città sono critiche soprattutto nell'inverno '46-'47, se si considera, per esempio, i 30 milioni di metri cubi di macerie che occupano incondizionatamente strade e piazze.¹⁷

Konrad Adenauer, già sindaco di Colonia dal 1917 al 1933, anno della sua deposizione, da parte dei Nazionalsocialisti, è nuovamente nominato primo cittadino, il 7 maggio del 1945.

La prima positiva esperienza di Adenauer, nel ruolo di *Oberbürgermeister*, negli anni '20 e '30, aveva avuto come contributo progettuale, il lavoro dell'urbanista di Amburgo, Fritz Schumacher,¹⁸ che sviluppò, durante i suoi studi sulla città, l'idea della *Grüngürtel*, la cintura verde intorno al nucleo storico e la teoria della "città doppia". La concezione della *Doppelstadt* viene poi ripresa nel secondo Dopoguerra da Rudolf Schwarz, come base per la propria teorizzazione della *Nuova Colonia*.¹⁹

Durante il triennio 1920-'23, Schumacher elaborò il piano regolatore generale e le sue riflessioni furono raccolte nel libro: *Köln – Entwicklungsfragen einer Groszstadt*,²⁰ posseduto anche

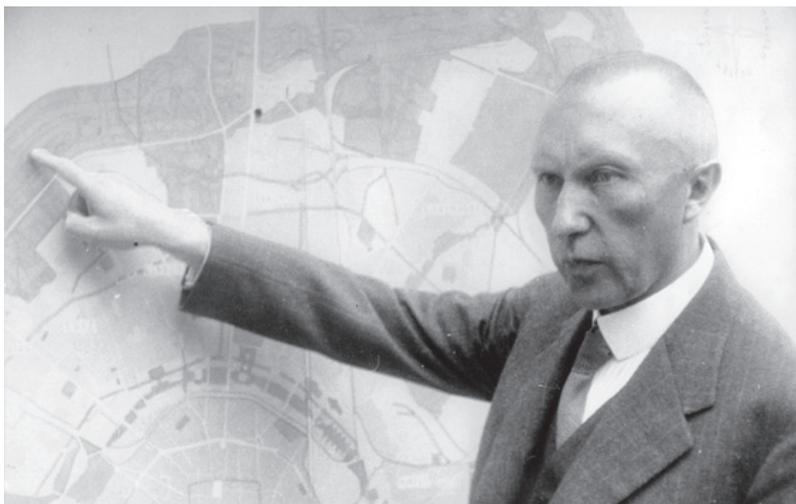
17. K. v. Beyme, *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*, Prestel Verlag, München 1992, p. 219

18. Fritz Schumacher, architetto ed urbanista tedesco, è nato a Brema il 4 novembre 1869. Trascorre la propria infanzia a Bogotà (Colombia) dal 1872 al 1874, poi a New York dal 1875 al 1883. Studia architettura a Monaco ed a Berlino. Nel 1901 insegna alla Technische Universität di Dresda. Nel 1908 diventa urbanista per la città di Amburgo, dove muore il 5 novembre del 1947.

19. Rudolf Schwarz, *Das neue Köln, Ein Vorentwurf*, Köln 1950

20. Fritz Schumacher, *Köln – Entwicklungsfragen einer Groszstadt*, Saaleck-Verlag, Köln 1923

4. Konrad Adenauer erläutert den Plan des Grüngürtels, 1929, Konrad Adenauer illustriert den Plan der Grünen Gürtel, in <http://www.stadt-koeln.de/1/oberbuergermeister/konrad-adenauer-preis/konrad-adenauer/06939/>



33

da Ungers.

Già in questi anni del Primo Dopoguerra, il sindaco Adenauer ed i suoi progettisti dovettero confrontarsi con il profondo bisogno di alloggi emerso alla fine del conflitto e con la ripresa dell'incremento demografico.²¹ Egli, dopo un viaggio in Olanda, durante il quale aveva visitato i nuovi quartieri di edilizia popolare di Amsterdam, si convinse ad avviare energicamente piani per l'edilizia residenziale sovvenzionata. Nel decennio tra il 1920 ed il 1930 furono completati 47 interventi di *Siedlungen*²² all'interno del comune di Colonia. Per ben due volte, Adenauer, all'inizio del proprio incarico come primo cittadino, si trova quindi ad affrontare il difficile problema di una pianificazione rapida, per rispondere al fabbisogno abitativo impellente. Già meritevole di aver caratterizzato profondamente la città sotto il profilo economico e politico,²³ attiva come prima azione l'Ufficio per la Ricostruzione e l'Edilizia Abitativa²⁴ ed istituisce, pochi mesi più tardi la

21. Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010, p.107

22. *Siedlung*, da *siedeln*: sich auf einem kleinen Stück Land niederlassen um einen Bauernhof gründen [< mhd. *siedelen*; < ahd. *gisidalen* "einen Platz anweisen, ansässig machen"; zu ahd. *sedal* "Sitz, Wohnsitz"]. Traduzione: Stabilirsi su di un piccolo appezzamento di terreno per fondare un podere [mhd. *siedelen*; ahd. *gisidalen* "assegnare un posto, stabilire la residenza"; nel ahd. *sedal* "sede, residenza"]. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 3421. S'intende la traduzione letterale dal tedesco, come "complesso residenziale" da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Il concetto è da ritenersi quindi letterariamente generale, non indicando perciò nessuna conformazione o tipologia precisa.

23. A.A.V.V., *Der historische-topografische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2001, p. 38

24. Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010, p. 112



5. Hermann Claasen,
Ritterstrasse, Köln 1945
© Hermann Claasen

Wiederaufbau GmbH,²⁵ in sostituzione del precedente “Ufficio di Piano per la città anseatica²⁶ di Colonia”. Nel dicembre del 1945 il protettorato di guerra passa dalle mani degli Americani ad un’amministrazione britannica ed il Sindaco Adenauer viene destituito ufficialmente per “incompetenza” (in realtà, la vera ragione era che egli aveva attaccato gli inglesi come veri colpevoli delle devastazioni belliche subite da Colonia).²⁷

Al di là di questa riorganizzazione strutturale degli organi preposti alla pianificazione, non bisogna pensare che ci sia stata una cosiddetta “ora 0” o “anno 0” totale della pianificazione, come molti teorizzano.²⁸ Ferme restando le ingentissime distruzioni e le più importanti città tedesche rase al suolo e di cui certamente si può parlare di *tabula rasa*, da cui solo *ex-novo* si poteva ricostruire, in realtà, dove la nuova macchina legislativa non arriva, rimangono in vigore le leggi, gli strumenti e spesso anche alcune figure presenti con il vecchio regime.

Di conseguenza, continuano ad esistere condizioni generali giuridiche, economiche e burocratiche del periodo prebellico ed anche la maggioranza degli architetti rimane in carica. A Colonia, così come in quasi tutte le principali città tedesche, non si giunge né ad una ristrutturazione dell’organo amministrativo, né ad un completo cambiamento delle

25. Gesellschaft mit beschränkter Haftung, tradotto in italiano come S.r.l. (società a responsabilità limitata).

26. La città di Colonia non nasce come città anseatica, ma questo titolo di Hansastadt le viene conferito senza alcuna base storica, durante il regime nazionalsocialista, poco dopo un discorso di Adolf Hitler che dichiara Colonia “Porta dell’Ovest”, in Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010, p.110

27. Hans Peter Schwarz, *Konrad Adenauer: From the German Empire to the Federal Republic, 1876-1952*, Berghahn Books, Oxford 1995, pp. 321-323

28. Cfr. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del secondo Dopoguerra*, Cappelli, Rocca San Casciano 1964, p. 9

concezioni urbanistiche.²⁹

Tuttavia, i piani e le manovre operative per la ricostruzione si muovono, in questo momento, troppo lentamente rispetto alle esigenze degli abitanti e sorgono di conseguenza episodi di costruzione libera, al di fuori dei permessi comunali. Proprietari privati incominciano a rimettere in piedi le proprie case e i propri negozi autonomamente, persino all'interno del centro storico.³⁰

La mancanza di un'azione globale per la ricostruzione, che lascia ai singoli il compito di reagire è efficacemente descritta dall'architetto Hans Schilling:³¹

«[...]non c'era nulla. Non c'erano pietre, non c'era legno, non c'era cemento armato, non c'erano imprese edili e nessun artigiano. Si è sviluppato molto lentamente e veramente per noi tutti troppo lentamente. I primi mesi, per non dire i primi anni, si sono consumati così. C'erano molte donne, e le donne furono le prime che iniziarono la ricostruzione. Esse battevano le pietre e queste furono le origini della Ricostruzione. Io ricordo ciò, poiché ho incominciato immediatamente a lavorare: allora una pietra costava quattro Pfennig, dunque mille pietre quaranta marchi.»³²

35

L'immagine a cui si riferisce Schilling è quella di una celeberrima icona della ricostruzione post-bellica in tutta la Germania: le cosiddette *Trimmerfrauen*, ossia le donne che senza mezzi e senza alcun tipo di aiuto incominciarono a sgomberare lentamente l'abitato, spinte dalla necessità di rientrare nelle proprie case.

A questo proposito, la studiosa storica Mary Fulbrook,³³ scrive:

29. A.A.V.V., *Der historische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2003, p. 176

30. idem.

31. Si rimanda alla biografia di Hans Schilling, in questa tesi al capitolo *Gli architetti di Colonia: singoli apporti alla Ricostruzione*.

32. Testo originale: [...] Denn es gab ja nichts. Es gab keine Steine, kein Holz, keinen Beton, keine Bauunternehmungen und keine Handwerker. Es hat sich ja sehr langsam entwickelt und eigentlich für uns alle zu langsam. Die ersten Monate, um nicht zu sagen die ersten Jahre, die haben sich so abgespielt. Es gab viele Frauen, und die Frauen waren die ersten, die den Wiederaufbau begonnen haben. Die klopften die Steine und das waren die Ursprünge des Wiederaufbaus. Woran ich mich erinnere, da ich auch direkt angefangen habe zu bauen: da kostete ein Stein vier Pfennig, also 1000 Steine 40 Mark. In *Hans Schilling*, in Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007, p. 40

33. Mary Fulbrook, nasce a Cardiff, nel Galles, figlia di una profuga tedesca. Studia al Newnham College di Cambridge e all'Università di Harvard. Dal 1983 insegna storia della Germania a Londra all'University College, e dall'anno della sua fondazione, il 1984, è condirettrice della rivista della German History Society, "German History". È autrice di *A concise History of Germany*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.

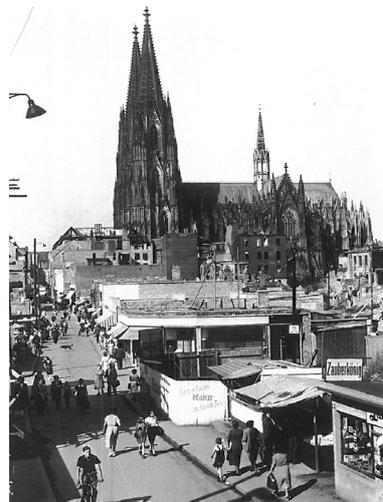


6. Anonimo, *Trümmerfrauen sammeln/*
sortieren Steine,
Trümmerfrauen raccolgono/sistemano
pietre, Koblenz 1944
© Bundesarchiv

«Problemi sociali e culturali peggiorano le fonti di tensione puramente economiche e materiali. Condizioni di vita fatte di ristrettezza e sovraffollamento, in cui famiglie diverse erano costrette a condividere stanze, cucina e servizi igienici, stanchezza e malattie oltre al disorientamento psicologico, tutto veniva esasperato da pregiudizi e malintesi. Per i nativi, come per i profughi, si infrangevano le regole della “normale” vita familiare: con la perdita di molti padri e mariti, erano le donne a dover sopportare il peso di quello che è stato definito “lavoro di sopravvivenza” nell’“ora delle donne”. Le donne contribuirono moltissimo, non soltanto a nutrire ed assistere le proprie famiglie, ma al duro lavoro fisico della ricostruzione dalle rovine e le macerie della Germania post-bellica. Il concetto di *Trümmerfrauen*, squadre di donne che si passavano pietre e mattoni per riedificare gli edifici crollati, riassume e simboleggia le circostanze di questo periodo. In un’economia che a stento poteva dirsi di sussistenza, il denaro finì per perdere quasi ogni valore. Le calorie, rigorosamente ridotte e formalmente disponibili con le tessere del razionamento, andavano integrate grazie al baratto e allo scambio di beni e servizi sul mercato nero. Era più proficuo andare a fare scorriere nelle campagne, o entrare in una catena di scambi e commerci che andava dalle sigarette alle bevande al cioccolato ai servizi (prostituzione inclusa) che non lavorare in un impiego a tempo pieno che impediva tali attività. L’arcivescovo Frings involontariamente dette il suo nome ad una nuova attività, *fringsen*, allorché in un sermone implicitamente disse che rubare carbone per tenere al caldo la propria famiglia non era, date le circostanze, una colpa molto grave. Molti intesero le sue parole come una legittimazione delle proprie attività – o di quelle dei figli. Il mercato nero diventò un settore essenziale dell’economia, un settore che si dovette poi sconfiggere per

7. Die Hohe Straße im Wiederaufbau Ende der 1940er Jahre und die Hohe Straße im Wiederaufbau Anfang der 1950er Jahre.

La Hohe Straße in ricostruzione fine anni '40 e la Hohe Straße in ricostruzione inizi degli anni '50, Köln
© Rheinisches Bildarchiv, Köln



37

ripristinare una vita più ortodossa.»³⁴

A questo momento di disagio, contribuisce anche l'emanazione della cosiddetta *Bausperre*, il divieto di costruzione, si pensa imposto dagli alleati americani,³⁵ approvato l'8 luglio 1946 da un consiglio comunale composto, tra gli altri, anche dall'importante architetto Karl Band.³⁶ In sostanza, questa norma restrittiva nasce anche come provvedimento repentino per contenere le spese comunali, evitare l'anarchia costruttiva e dare un alloggio, in alcuni casi anche di fortuna, agli sfollati. Alla fine della guerra, cioè appena dopo l'8 maggio 1945, gli abitanti rimasti a Colonia sono circa 138.500, già nell'agosto dello stesso anno diventano c.a. 320.000. Il governo militare impone che le case vuote e tutti i vani d'abitazione, utilizzati impropriamente, vengano requisiti e destinati a famiglie di sfollati. A chi cerca alloggio sono destinati solo 4 m² pro capite (si presume quindi che diversi gruppi familiari vivessero all'interno della stessa unità abitativa). Sono improvvisate abitazioni nei rifugi antiaerei, baracche, tettoie provvisorie, sotterranei e soffitte, gli affitti sono bloccati per legge e le opere edilizie sono limitate allo sgombero delle macerie o al semplice ripristino edilizio.³⁷

Nonostante ciò, agli architetti tedeschi va il riconoscimento, fin dai primissimi momenti del Dopoguerra, di non essersi allontanati dal pensiero costruttivo e di aver colto l'opportunità,

34. Mary Fulbrook, *Storia della Germania 1918-1990. La nazione divisa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993, p. 145

35. Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010, p.113

36. Si rimanda alla biografia di Karl Band in questa tesi al capitolo *Gli architetti di Colonia: singoli apporti alla Ricostruzione*.

37. A.A.V.V., *Der historische-topografische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2001, p. 180 e segg.

all'interno della tragedia, di dare un nuovo volto all'architettura tedesca.

A questo proposito, si ricorda il manifesto *Un appello del dopoguerra. Richieste fondamentali* apparso su *Baukunst und Werkform* nel 1947³⁸ sotto la direzione di Alfons Leidl.

Questo testo contro "la rassegnazione agli anni oscuri" ed a favore del "rivivere del dialogo nell'architettura"³⁹ esprime il sentire comune delle più illustri menti del panorama progettuale tedesco.⁴⁰ Essi commentano il problema del blocco delle costruzioni imposto, dicendo:

«Lo sfacelo ha distrutto il mondo visibile della nostra vita e del nostro lavoro. Con un senso di liberazione credemmo allora di poter ritornare al lavoro. Oggi, dopo due anni, riconosciamo che la rovina visibile non è che l'espressione dello sconvolgimento spirituale, e potremmo ostinarci nella disperazione.»⁴¹

Gli architetti si dichiarano "coscienti della loro responsabilità sull'aspetto del nuovo mondo visibile"⁴² e fissano cinque punti condivisi che determinano una direzione ideologica comune:

- «1. Le grandi città devono diventare nel corso della ricostruzione, un'unità divisa in sezioni locali capaci di vita autonoma e che si possano abbracciare con lo sguardo; l'antico centro della città deve acquistare una nuova vita come cuore culturale e politico.
2. L'eredità distrutta non può essere ricostruita storicamente,

38. *Ein Nachkriegs-Aufruf*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Bauwelt Fundamente/Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel 2001, p. 141. Nella traduzione italiana di Lapo Berti: *Un appello del Dopoguerra. Richieste fondamentali*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 128

39. idem.

40. Sottoscrivono il testo (in ordine alfabetico per cognome): Otto Bartning, Willi Baumeister, Eugen Blanck, Walter Dierks, Richard Döcker, Egon Eiermann, Karl Foerster, Richard Hamann, Gustav Hassenpflug, Otto Haupt, Werner Hebebrand, Carl Georg Heise, Carl Oskar Jatho, Alphons Leidl, Georg Leowald, Rudolf Lodders, Alfred Mahlau, Gerhard Marcks, Ewald Mataté, Ludwig Neundörfer, Walter Passarge, Max Pechstein, Lilly Reich, Paul Renner, Wilhelm Riphahn, Hans Schmitt, Lambert Schneider, Fritz Scumacher, Rudolf Schwarz, Otto Ernst Schweizer, Max Taut, Heinrich Tessenow, Otto Völckers, Robert Vorhoelzer, Wilhelm Wagenfeld, Hans Warnecke.

41. *Ein Nachkriegs-Aufruf*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Bauwelt Fundamente/Birkhäuser-Verlag für Architektur, Basel 2001, p. 141. Testo originale: Der Zusammenbruch hat die sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zerstört. Mit einem Gefühl der Befreiung glaubten wir damals, wieder ans Werk gehen zu können. Heute nach zwei Jahren erkennen wir, wie sehr der sichtbare Einsturz nur Ausdruck der geistigen Zerrüttung ist, und könnten in Verzweiflung verharren.

42. idem. Testo originale: Uns aber, den Schaffenden, ist es auf das Gewissen gelegt, die neue sichtbare Welt unseres Lebens und unserer Arbeit zu bauen.



8. Il centro storico di Colonia nel 1950
sgomberato dalle macerie.
© Walter Dick Archiv

può solo rinascere in una nuova forma per nuovi compiti.

3. Nelle nostre città di provincia con i loro antichi edifici e con le loro antiche strade – ultimi segni visibili della storia tedesca – deve essere trovata una nuova unità sulla base dell'antica struttura e dei moderni quartieri residenziali e degli edifici industriali.

4. Il completo sconvolgimento esige la ricostruzione pianificata anche per il villaggio tedesco.

5. Per le case d'abitazione e per i nostri edifici pubblici, per i mobili e le suppellettili cerchiamo sempre, invece della superspecializzazione o di una misera forma di emergenza ciò che è semplice e valido.»⁴³

Sottoscrivono il testo, tra i tanti, le personalità più importanti per il destino urbanistico di Colonia: Fritz Schumacher, Wilhelm Riphahn, Gerhard Marcks⁴⁴ e Rudolf Schwarz, dimostrando come Colonia si riconfermi il luogo di un dibattito architettonico pulsante.

43. Testo originale: 1. Die großen Städte müssen beim Aufbau zu einem gegliederten Verband in sich lebensfähiger, überschaubarer Ortsteile werden; die alte Stadtmitte muß neues Leben gewinnen als kulturelles und politisches Herzstück. 2. Das zerstörte Erbe darf nicht historisch rekonstruiert werden, es kann nur für neue Aufgaben in neuer Form erstehen. 3. In unseren Landstädten mit ihren alten Bauten und Straßen – letzten sichtbaren Kündern deutscher Geschichte – muß eine lebendige Einheit aus dem alten Gefüge und modernen Wohnquartieren und Industriebauten gefunden werden. 4. Die völlige Umschichtung verlangt auch für das deutsche Dorf den planmäßigen Aufbau. 5. Für Wohnbauten und für unsere öffentlichen Gebäude, für Möbel und Gerät suchen wir statt Überspezialisierung oder kümmerlicher Notform das Einfache und Gültige. In *Ein Nachkriegs-Aufruf*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Bauwelt Fundamente/Birkhäuser-Verlag für Architektur Basel 2001, p. 141.

44. Noto come scultore e per essere stato ospite di un salotto intellettuale di personalità progettuali, nella propria casa a Colonia, in Monika Läufer, *Privathäuser*, in Britta Funck, *Wilhelm Riphahn, Architekt in Köln, Eine Bestandsaufnahme*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004, p. 25

Dominikus Böhm

(23 Ottobre 1880 Jettingen - 6 Agosto 1955 Köln)



Wilhelm Riphahn

(25 Luglio 1889 Köln - 27 Dicembre 1963)



- ● 28 luglio 1914 - 11 novembre 1918 **Prima Guerra Mondiale**
- 1917 - 1933 **Konrad Adenauer Sindaco di Colonia**
- 1920-'23 **Fritz Schumacher - Piano Regolatore di Colonia**
- 1920-'30 costruzione di **47 Siedlungen sociali** a Colonia

Emil Steffann

(31 Gennaio 1899 Bethel - 23 Luglio 1968 Bonn)



Rudolf Schwarz

(15 Maggio 1897 Strasbourg - 3 Aprile 1961 Köln)



- 1946 **Rudolf Schwarz** nominato **Stadtbaudirektor** fino al 1952
- 1948 **Rudolf Schwarz** presenta il Piano **Das Neue Köln**

Karl Band (8 Novembre 1900 Köln- 6 Ottobre 1995 Köln)



— 1952-'55 realizzazione del **Gürzenich** con Schwarz e Schilling

Fritz Schaller (29 Maggio 1904 Berlino - 4 Marzo 2002 Köln)



- 1 gennaio 1933 - 8 maggio 1945 **Seconda Guerra Mondiale**
- 7 maggio 1945 **Konrad Adenauer Sindaco di Colonia** destituito a dicembre
- 1945 costituzione della **Wiederaufbau GmbH**
- 1946 emanazione della **Bausperre**
- 1947 Manifesto: **Ein Nachkriegs-Aufruf** degli architetti tedeschi

Hans Schilling (4 Aprile 1921 Köln - 19 Febbraio 2009 Köln)



— 1949-1963 **Konrad Adenauer Cancelliere della BDR**
 — 1951-1957 **Konrad Adenauer Ministro degli Esteri della BDR**

Helmut Goldschmidt

(16 Ottobre 1918 Magdeburg - 6 Agosto 2005 Köln)



Gottfried Böhm (23 Gennaio 1920 Offenbach am Main)



— 1948-'50 realizzazione della cappella **Madonna in den Trümmern**
 ● 1949 **Prime manovre urbanistiche attuative**
 ● 1950 costruzione **Vingst III e Stagerwaldsiedlung**

Oswald Mathias Ungers

(12 luglio 1926 Kaisersesch - 30 Settembre 2007 Köln)



— 1951-'53 **Mehrfamilienhaus Z**, Hültzstraße 10, Köln-Brausfeld

— Secondo periodo di edilizia sovvenzionata pubblicamente

1900 1905 1910 1915 1920 1925 1930 1935 1940 1945 1950 1955 1960 1965 1970 1975 1980 1985 1990 1995 2000 2005 2010 2015

Rudolf Schwarz, *der Stadtbaudirektor*

Alla fine del novembre 1946, Rudolf Schwarz⁴⁵ è nominato Direttore della *Wiederaufbau GmbH* e assume il compito di *Generalplaner* per la ricostruzione della città di Colonia.

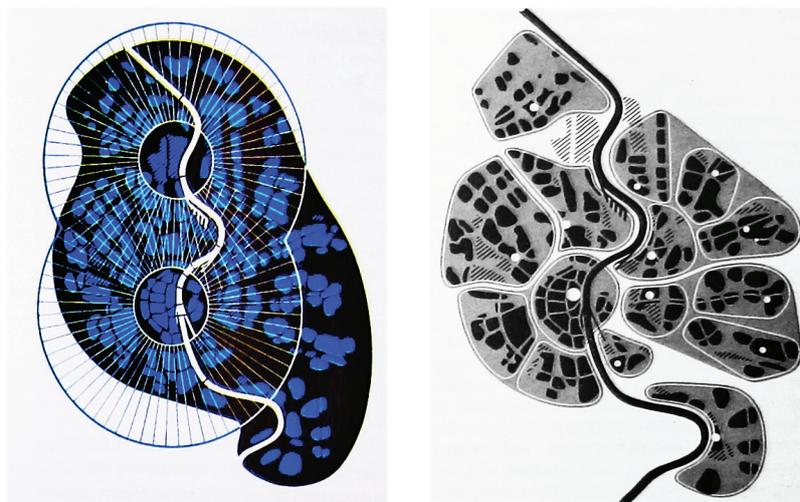
È una figura chiave per la città e per il panorama urbanistico: ha maturato un periodo di fondamentale esperienza in Lorena, durante il dominio nazista in quest'area. Qui ha assunto il ruolo di "architetto della pianificazione", presso la Marca, dal giugno 1941. Prima ancora, alla fine degli anni '20, aveva svolto

45. Rudolph Maria Schwarz, nato a Strasburgo il 15 maggio 1897. Consegue il diploma di maturità nel 1914. Nello stesso anno intraprende gli studi di architettura presso la Königliche Technische Hochschule di Berlino. Nel 1918 consegue il diploma di Ingegneria. Successivamente nel 1919 si iscrive alla Facoltà di Filosofia dell'Università di Bonn, dove approfondisce storia, filosofia e teologia cattolica. Contemporaneamente inizia la propria formazione per diventare *Regierungsbaumeister*, [assistente edile governativo], presso l'*Hochbauamt* del *Preußischen Regierungspräsidium* [l'Ufficio Edile del Presidio Governativo Prussiano] a Colonia. Tra il 1920 ed il 1924 collabora con importanti architetti del territorio come Jacob Koerfer, Heinrich Krings, Hans Poelzig e Georg Steinmetz. Successivamente inizia anche alcune attività di docenza. Dal 1934 al 1944 esercita la libera professione dapprima a Offenbach, poi a Francoforte sul Meno. Nel 1941 è architetto della pianificazione presso l'ufficio della ricostruzione della Marca occidentale e della Lorena. Dal 1944 al 1945 è impegnato in guerra come ingegnere militare e viene tenuto prigioniero a Rennes in Bretagna fino al 1946. Dal suo ritorno in patria, ricomincia ad occuparsi di architettura tra Colonia e Francoforte sul Meno. Riceve numerosi riconoscimenti per la propria carriera e opera. Muore nel 1961 a Colonia-Müngersdorf. Cfr. Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000

9. Pagina precedente:

Quadro storico cronologico.

Le fasce indicano i periodi di attività degli architetti



10. Rudolf Schwarz, *Das neue Köln*.

11. Rudolf Schwarz, *Der Kölnische Städtebau, L'assetto urbano di Colonia*.

attività pianificatoria presso Aquisgrana per la progettazione di villaggi per lavoratori industriali, nel '33 svolse alcune attività di pianificazione per la regione dell'Eifel.⁴⁶

A questa esperienza consolidata, si associa il profondo legame dell'urbanista-architetto con la città di Colonia, sempre presente nella sua vita, come patria dei genitori e residenza dei parenti. Schwarz indica immediatamente, quale obiettivo prioritario, il ripristino delle comunicazioni, la costruzione di nuovi alloggi e la riattivazione dei luoghi di aggregazione civile.

Contemporaneamente, molti architetti e progettisti dilettanti presentano progetti concettuali e conducono discussioni sulla futura struttura cittadina. Per gli architetti locali, ma anche per l'opinione pubblica, la ricostruzione del centro storico è il compito progettuale più importante. Qui risiedeva, prima della guerra, il centro culturale e commerciale della città e qui si concentrava l'eredità storica dei monumenti e la sua struttura storica. Sulle questioni fondamentali, regna, fra i partecipanti, una straordinaria concordanza di opinioni.⁴⁷

Il concetto su cui tutti pongono l'accento è il mantenimento della pianta storica della città, come identità e anima da salvare. Vi è, da parte dell'opinione pubblica generale, il rispetto per la storia bimillennaria dell'insediamento romano prima, trasformatosi poi in *Bürgerstadt* medievale.

Il progetto di Schwarz si fonda sull'idea pragmatica, largamente condivisa, della necessità di una programmazione definita, come rimedio all'irregolarità problematica dell'edilizia preesistente. La differenza del disegno, rispetto all'assetto storico della città, è la negazione della disposizione territoriale urbana

46. Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000, p. 114

47. A.A.V.V., *Der historische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2003, p. 175

per aree concentriche, che viene di fatto contrapposta ad una distribuzione di progetto per elementi radiali. Questi assi partono da un nucleo definito della città vecchia, per chiudersi in un unico elemento circolare concentrico esterno, come circonvallazione.

Nella visione dell'urbanista, il futuro della città si configura come una struttura federalista di distretti urbani, riferenti a due centri cittadini: un polo industriale costruito ex-novo, con la città-giardino confinante a nord ed il centro città, sul sedime dell'*Altstadt*, ripristinato come centro culturale e commerciale. Schwarz propone di articolare la città vecchia in 9 quartieri che comprendano ciascuno due o tre delle precedenti *parrocchie*.⁴⁸

Per Rudolf Schwarz queste *Kirchspiele* sono la misura storica dell'edificato di Colonia, che la rende una particolarità in tutta la Germania. All'interno di questi aggregati urbani e sociali, il fulcro "morale" è appunto la chiesa storica, restaurata o ricostruita, come momento architettonico di primaria importanza.

La zona centrale tra il Duomo e St. Maria im Kapitol, la futura *Hochstadt*, è riservata all'alta finanza, alla cultura e alla preghiera. A questo concetto si associa ovviamente la teorizzazione di Schwarz sull'*acropoli*, che emerge contemporaneamente. L'acropoli è la metafora del luogo che riunisce i contenuti più nobili del paese.⁴⁹ Nel caso di Colonia, per Schwarz, il tema dell'acropoli si declina nella suddivisione delle destinazioni d'uso, come ad esempio: il polo universitario nel distretto di Lindenthal, oppure il distretto ricreativo identificato a Deutz, dove è presente il palazzo per la fiera che Adolf Abel⁵⁰ aveva costruito negli anni '26-'28.⁵¹

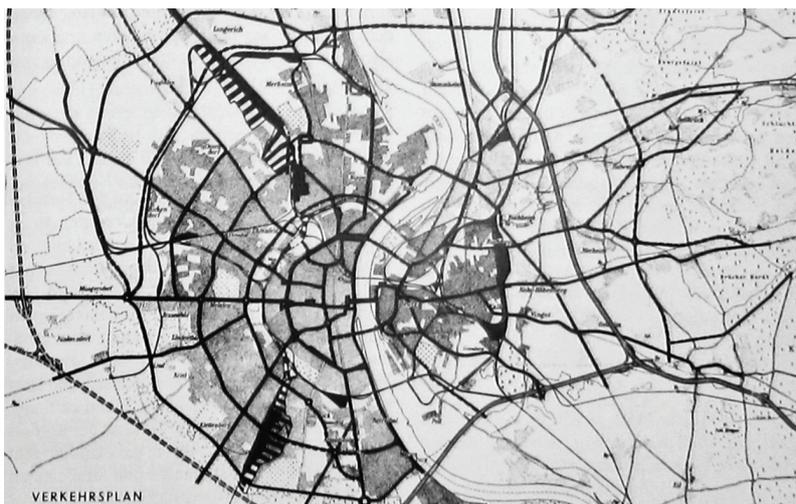
A livello programmatico, non si può però pensare di relegare l'*Altstadt* a *gotha* economico-culturale inabitato, di conseguenza viene indicato come obiettivo imprescindibile,

48. idem., p. 178

49. Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000, p. 114

50. Adolf Abel, architetto e professore tedesco, nato a Parigi il 27 novembre 1882, si forma presso la Technische Hochschule di Stoccarda con Theodor Fischer dal 1902 al 1904 e dal 1904 al 1905 presso la Akademie der Bildenden Künste di Dresda. Lavora come architetto dapprima a Dresda, poi a Stoccarda. Dopo la fine della Prima Guerra Mondiale è assistente di Paul Bonatz presso l'Università di Stoccarda, qui ottiene la cattedra nel 1921. Dal 1925 al 1930 è *Stadtbaudirektor* [Direttore dell'Ufficio Urbanistica] a Colonia dove realizza oltre alla *Rheinhallen der Messe* [la fiera] nel 1926-'28, negli stessi anni anche la *Staatenhaus* in collaborazione con Paul Bonatz, il palazzo della "Nuova Università" negli anni 1929-'34, il *Müngersdorfer Stadion* 1923-'26; *Mülheimer Brücke* con Wilhelm Riphahn e Bruno Paul e la Caserma dei Pompieri nel 1927. Questi progetti, insieme a molti altri sono tutti di forte impatto sul tessuto urbano della città. Cfr. Alexander Kierdorf, *Köln, ein Architekturführer*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1999.

51. Alexander Kierdorf, *Köln, ein Architekturführer*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1999, p. 68



12. Verkehrsplan,
Piano del traffico, Köln.

il ripristino della funzione abitativa tradizionale.

Nel dettaglio, per la *Neue Stadt*, l'urbanista intravede la possibilità di un alleggerimento del tessuto rispetto alla suddivisione in lotti tradizionali e predilige, come elemento compositivo urbano, la casa monofamiliare isolata.

Anche nei confronti del centro storico, s'intuisce che sarebbe proficuo l'allargamento del sedime stradale, contemporaneamente tuttavia egli comprende che il traffico dei veicoli non potrà prevalere sui tracciati storici della città senza stravolgerla e si limita alla progettazione di un asse viario nord-sud, che divida il nucleo urbano in due parti.

L'utilità di questo intervento sta nello snellimento del traffico tangente all'Altstadt, permettendo l'arrivo dei veicoli nel cuore della *city*. Il traffico costituisce per Schwarz, come per molti architetti degli anni '50, un tema di grande interesse ed, in alcuni casi, di mitizzazione. Date le ristrettezze economiche dei primi anni del dopoguerra, è stupefacente l'ottimismo con cui essi intravedono l'incremento del traffico delle autovetture. Schwarz non si sottrae a questa fascinazione collettiva, ma nella sua errata previsione, crede in un potenziamento della rete pubblica, più che di quella privata.

Si prevede quindi un collegamento importante di larghezza 18 metri, non rettilineo, ma che incontri e raccordi i tracciati viari storici, aggirando le antiche parrocchie, le porte e le mura.

Questa strada, dopo la fine dell'attività di Schwarz presso gli uffici tecnici di Colonia, si sarebbe trasformata in un'autostrada urbana larga 24 metri, in parte anche sotterranea, configurandosi come netta cesura che inevitabilmente concorre a stravolgere l'assetto del centro storico.

L'asse verticale si associa alla progettazione di una piazza commerciale, poi diventata l'attuale Offenbachplatz, presso

la quale Willhelm Ripham⁵² avrebbe poi costruito il moderno Teatro dell'Opera.

La naturale conseguenza di questa linea progettuale è la ricerca di un ulteriore asse est-ovest, identificato poi nella Hahnenstrasse, che ha ampliato il ragionamento sul polo commerciale con l'inserimento di attività economiche sui due lati della via.

Rudolf Schwarz presenta il progetto della *Nuova Colonia* il 24 giugno 1948, al Consiglio Cittadino che ne apprezza gli slanci avveniristici, uniti al rispetto per le preesistenze.⁵³

Nel 1950, pubblica il frutto di quattro anni di studi e rielaborazioni: le linee-guida del Grande Piano per la città di Colonia ed il territorio urbano. I principi teorici del progetto e le proposte per rivitalizzare l'area metropolitana, appaiono nel volume: *Das neue Köln, Ein Vorentwurf*.⁵⁴

Sulle connessioni tra Oswald Mathias Ungers e questa figura di primo piano del panorama architettonico tedesco non è riconducibile, in questo periodo, alcuna traccia.

Tra il 1947 ed il 1950, anni chiave per l'elaborazione del Piano per la *Neue Stadt* e, in generale, anni d'intensa discussione sulla pianificazione del nuovo volto della città, Ungers si trova a Karlsruhe per conseguire il diploma presso la Technische Hochschule.

È più probabile, quindi, che Ungers abbia conosciuto solo successivamente Rudolf Schwarz ed il suo lavoro, data la sua fama, a partire dal 1950, anno della pubblicazione del piano per la *Neue Stadt* e dell'arrivo di Ungers a Colonia, nello studio di Helmut Glodschmidt.

In questo frangente, il giovane architetto di Kaisersesch, ha più un ruolo di "mestierante" del singolo progetto, piuttosto che una posizione di dialogo critico sui grandi temi della Ricostruzione, che com'è noto si formerà in Ungers solo più tardi, a seguito proprio dell'esperienza condotta nella città.

52. Si rimanda alla biografia di Willhelm Ripham nel capitolo *Gli architetti di Colonia: singoli apporti alla Ricostruzione*

53. Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000, p. 136

54. Rudolf Schwarz, *Das neue Köln, Ein Vorentwurf*, Köln 1950

Edilizia residenziale sociale degli anni '50 a Colonia

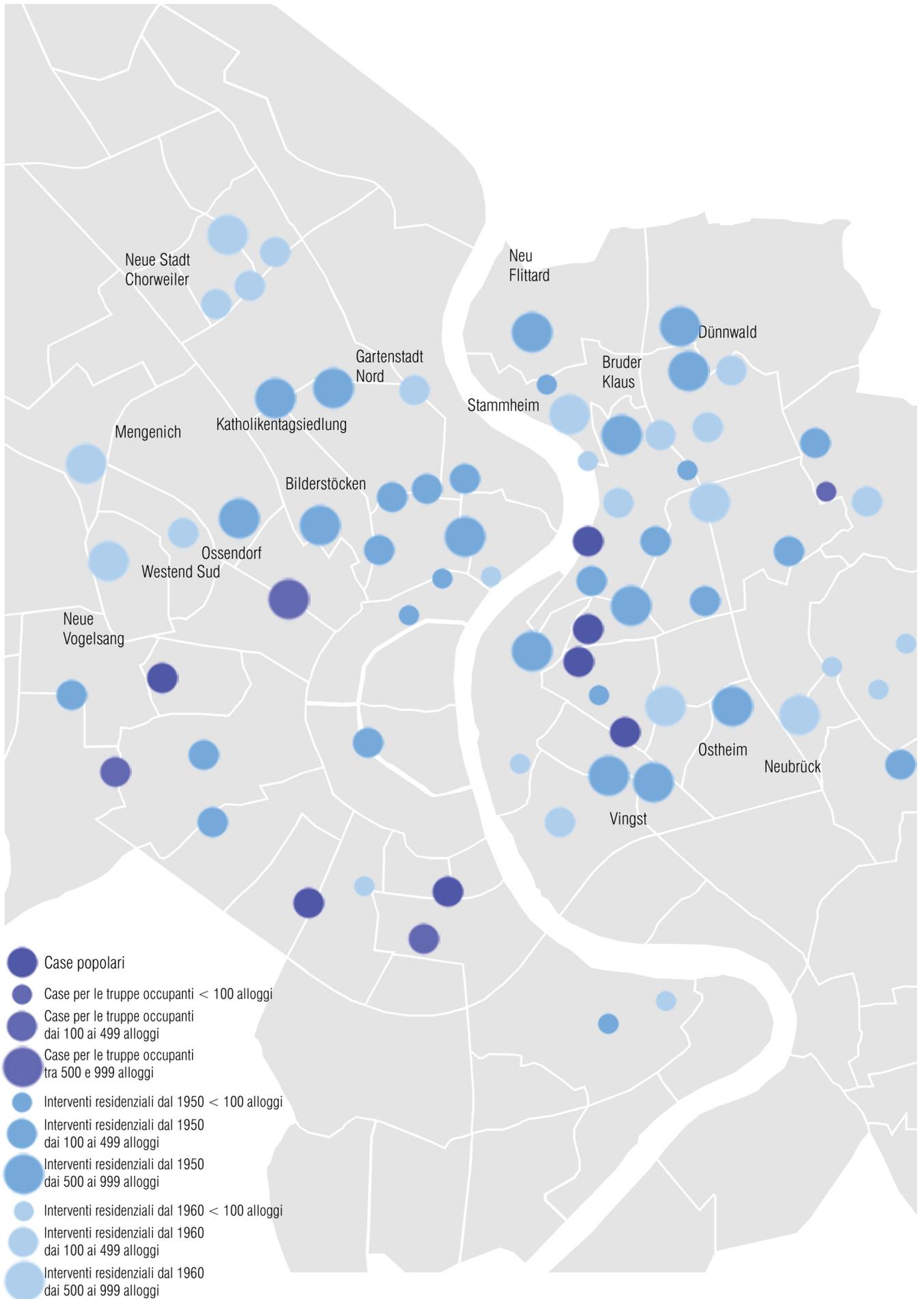
Con l'istituzione del nuovo *Stadtplanungsabteilung* [Ufficio di Urbanistica] il 1° ottobre 1949, viene introdotto un cambiamento dei precedenti nuclei di competenza, stabilendo i principi fondamentali della ricostruzione, si considera chiuso il puro lavoro ideativo. Da questo momento in poi, l'ufficio di progettazione si concentra maggiormente su singoli interventi pratici.

Con l'entrata in vigore della legge di ricostruzione, l'*Aufbaugesetz Nordrhein – Westfalen*, del 29 marzo 1950, vengono inoltre stabilite anche le condizioni fondamentali giuridiche per il successivo lavoro dell'Ufficio Urbanistico. Come direttore di questo settore amministrativo, Rudolf Schwarz si allontana sempre di più dai lavori di progettazione. Da un lato egli considera terminato il suo compito principale, dall'altro non sente più proprio il ruolo di «servitore dell'amministrazione». Lascia il proprio compito nel gennaio 1952 e consegna il titolo di *Oberbaudirektor* a Eduard Pecks. Il progetto globale, che il *Generalplaner* aveva sviluppato nel suo tempo di azione di 5 anni, deve rappresentare anche in futuro l'ossatura di tutti i lavori di ricostruzione.⁵⁵

Le azioni dell'ufficio urbanistico si concentrano negli anni seguenti sulla messa a punto dei progetti di realizzazione, così

13. Pagina successiva:
*Schema generale degli interventi
residenziali degli anni '50 e '60 a
Colonia. Rielaborazione cartografica
© G. Ritter, E. Gohrbandt*

55. A.A.V.V., *Der historische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2003, p. 178





14. Siedlung Vingst III, Köln
© GAG Immobilien AG, Köln

come all'esecuzione del *Leitplan*, il progetto guida.

Molto presto, il piano di Schwarz comincia a trovare ostacoli proprio negli interessi dei privati, rappresentati dalla suddivisione fondiaria, soprattutto nell'Altstadt. Qui l'applicazione pratica diventa lenta e difficile. A distanza di poco tempo si nota che costruzioni a scopo residenziale erano state realizzate quasi esclusivamente all'esterno della città storica, mentre vaste aree del centro, ormai sgombrare dalle macerie, rimangono vuote.

Le nuove manovre residenziali possono essere intraprese solo alla fine del 1949 e, nel 1950, ancora circa 46.500 colonnesi abitano in sistemazioni di fortuna.

Innanzitutto s'intraprende un programma d'interventi edilizi rivolti a rispondere all'opera di redistribuzione degli sfollati, ma contemporaneamente vengono costruiti anche alcuni complessi di abitazioni per le potenze occupanti.

Dapprima s'introducono alcuni esempi di tipologia a ballatoio a 3 piani e semplici case popolari di 3 o 4 piani, le cui superfici abitabili variano tra i 40 e gli 80 metri quadrati.

A metà degli anni '50 è programmata la costruzione di insediamenti nelle vicinanze dei luoghi industriali più importanti: a Mülheim e a Kalk, a destra del Reno, e sulla riva sinistra, nel territorio di Nippes e Niehl. Queste *Siedlungen* fanno parte di un sistema di edilizia sociale, intesa come quella svedese degli anni '30. Caratteristiche di questa edilizia sono: il tracciato stradale curvo, la mescolanza di tipologie eterogenee, come espressione della mescolanza sociale perseguita, con edifici multipiano, spazi costruiti per la collettività (scuole, centri commerciali, luoghi di divertimento) e costruzioni singole ordinate indipendentemente dal tracciato stradale, cioè poste liberamente nei lotti.

Come esempio classico per l'edilizia residenziale degli anni



15. Stegerwaldsiedlung, 1965
© Konservator Stadt Köln

1950 a Colonia può essere visto il quartiere *Vingst III*, in grado di offrire poco meno di 1000 unità abitative nella Ostheimer Straße.

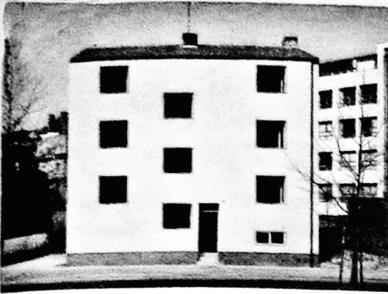
Il più grande complesso residenziale di questo tempo è la *Stegerwaldsiedlung* a Köln-Mülheim con 1677 abitazioni suddivise in: case plurifamiliari, per la maggior parte di 4 piani; residenze monoblocco lungo la strada e complessi in linea, di 7 piani. Ulteriori grandi Siedlungen sorgono a Longerich (*Gartenstadt Nord*), Bilderstöckchen così come a Ostheim, Buchheim e Flittard.

Nello stesso momento anche Oswald Mathias Ungers realizza in queste aree alcuni progetti residenziali collettivi, di piccole dimensioni rispetto agli esempi sopra citati. I più significativi sono senz'altro *Mehrfamilienhaus R*, in Graditzer Straße 44-52 a Köln-Niehl, costruito nel 1957-'58,⁵⁶ probabilmente realizzato per accogliere i profughi dalla DDR;⁵⁷ *Mehrfamilienhaus* in Balinger Straße 8-12 a Köln-Nippes del 1955 e, praticamente di fronte, *Mehrfamilienhaus G[2]*, *Rottweiler Straße 8-12, Köln-Nippes*, costruita a cavallo tra il 1955 ed il '56.

Questi edifici riflettono, forse ad eccezione di quello in Graditzer Straße, l'esigenza di risposte veloci all'impellente fabbisogno

56. O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", a. 64, n. 5, maggio 1967, p. 557

57. Le cui illustrazioni e la pianta sono pubblicate erroneamente nel volume di Heinrich Klotz, *O.M. Ungers, 1951-1984 Bauten und Projekte*, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 40, sotto il titolo "Mehrfamilienwohnhäuser Edenkobener Straße, Köln-Mauenheim, 1955-57", non è certa l'associazione della spiegazione alle immagini, oppure al titolo, perché viene descritto: "Costruzione residenziale sociale per i profughi della DDR. Esecuzione in mattoni e cemento. Con tetto disposto su un'anima interna. Le pareti sono conformate indipendentemente da questo assetto". Testo originale: Sozialer Wohnungsbau für Flüchtlinge aus der DDR. Ausführung in Ziegelsteinen mit Sichtbeton. Bauaufsichtlich vorgeschriebenes Dach über innerem Kern. Außewände unabhängig hiervon plastisch gestaltet.



1953 Köln, Aachener Straße



1955 Köln, Balinger Straße



1955 Köln-Nippes, Rottweiler Straße

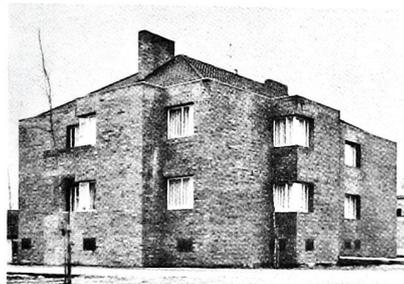
1955 Köln, Salierring



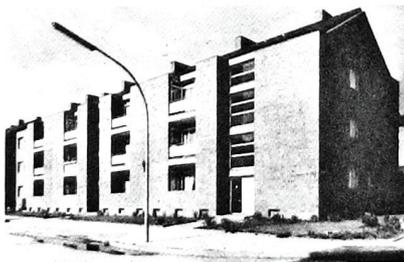
1956 Köln-Niehl, Garthstraße



1957 Köln-Niehl, Graditzer Straße



1957 Köln-Dellbrück, Schilfweg



1957 Köln-Nippes, Edenhobener Straße

1957 Köln-Nippes, Kempener Straße



O. M. Ungers

Sozialer Wohnungsbau 1953-1966



1958 Köln, Aachener Straße



1958 Köln, Hansaring

1959 Wuppertal, Mozartstraße





17. Laubenganghaus in Würzburger Straße 5a (51103 Vingst).
Casa a ballatoio in Würzburger Straße
foto 1996
© Konservator Stadt Köln

51

di alloggi. L'architetto stesso non indugia in ragionamenti formali, ma si limita all'inserimento di elementi compositivi di larga diffusione.

Le stesse finiture, in intonaco grigio, o in mattoni faccia a vista denunciano il carattere duro e funzionale di queste costruzioni.

Il caso *Mehrfamilienhaus R*, in Graditzer Straße 44-52 a Köln-Niehl, si distingue invece per un maggiore, sebbene contenuto, approccio formale al progetto. La traslazione verso l'esterno dei volumi delle camere da letto indica una volontà emergente al di là del mero calcolo economico, così come l'estrusione delle piccole logge sul fronte del giardino.

L'edilizia residenziale dei tardi anni '50 e degli anni '60 è regolata essenzialmente dalla seconda *Bundeswohnungsbaugesetz* [Piano Edilizio Nazionale] del 1956. Si distingue fra edilizia residenziale *liberamente finanziata*, che gode di agevolazioni fiscali ed edilizia *residenziale sociale*, finanziata pubblicamente.

Per questo tipo di edilizia valgono determinate condizioni di economicità, che portano conseguentemente alla determinazione tipologica attraverso i costi ed alla predilezione di grandi complessi residenziali, denominati *Großsiedlungen*.

Durante gli anni 1960 vengono costruite a Colonia 7 *Großsiedlungen* con più di 1000 abitazioni, i cui nomi sono *Stammheim*, *Vingst*, *Holweide*, *Neubrück* a Meerheim e, sul lato sinistro del Reno: *Neubolbelsang*, *Bocklemünd* a Mengench e la *Neue Stadt* a Chorweiler.

Quest'ultimo progetto continua ad essere sempre ulteriormente sviluppato, addirittura fino alla fine degli anni '90, seguendo la linea guida della doppia città che Schwarz aveva progettato per la ricostruzione di Colonia.

Chorweiler rappresenta il progetto urbano, se non addirittura

16. Pagina precedente:
O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", a. 64, n. 5, maggio 1967, p. 557

urbanistico, più vasto realizzato a Colonia.⁵⁸ Il nuovo quartiere è pensato per ospitare circa 100.000 abitanti.

La posa della prima pietra avviene nel 1961. Si prevede la realizzazione di una zona industriale a est collegata al nucleo della città da una superstrada e da una *Schnellbahn* [metropolitana di superficie], ma separata da una zona verde centrale.

Chorweiler mostra i tipici tratti distintivi della progettazione di complessi residenziali degli anni '60: una sopraelevazione del centro città, che segue il principio dell'infittirsi urbano,⁵⁹ una separazione di traffico tra pedonale e veicolare, una gerarchizzazione del tracciato stradale, e una gerarchia che va dagli agglomerati urbani di quartiere al centro principale.

La realizzazione di questo imponente progetto è improvvisamente rallentata dalla crisi economica degli anni '70, la fascia industriale rimane un'opera incompiuta e si rinuncia al progetto complesso del terziario.

Per impedire la minacciata ghettizzazione sociale l'ampliamento sarà limitato a 70.000 abitanti e saranno realizzati miglioramenti al contesto abitativo. Un alto numero di disoccupati e una percentuale ampiamente sproporzionata di stranieri evidenziano come la mescolanza sociale programmata non sia facile da perseguire.

Accanto a tali "Großsiedlungen" [grandi insediamenti residenziali] che formano grandi agglomerati urbani periferici sono presenti, altrettanto diffusamente, semplici case unifamiliari. La realizzazione del principio sociale della casa di proprietà è possibile in questo momento a Colonia, grazie alla crescente meccanizzazione dei processi costruttivi e alla successiva legge sull'edilizia del 1965.

Come forme di edilizia a basso costo s'intendono anche le case a schiera ed i *Punkthäuser*⁶⁰ che si trovano soprattutto nei quartieri nord-est di Colonia come a Ostheim, Brück, Holweide, Dellbrück, Hohenhaus e Dünwald.⁶¹

Anche questa tipologia abitativa viene, in un certo qual modo, indagata da Oswald Mathias Ungers. Un esempio fra i tanti è sicuramente la *Mehrfamilienhaus H, in Schilfweg 6, Köln-Dellbrück*, del 1955-'57, che costituisce senza dubbio una versione limitata di *Siedlung* plurifamiliare e compatta, anch'essa realizzata con finanziamenti pubblici nell'ambito

58. Cfr. a questo proposito il volume di Harald Ludmann, Joachim Riedel, *Neue Stadt Köln-Chorweiler*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1967

59. idem.

60. *Punkthaus* o *Punkthochhaus*, um einen Erschließungskern gruppiert Grundrißanordnung. Traduzione: Edificio con disposizione della pianta intorno ad un nucleo di accesso. Dal *Glossar* in Alexander Kierdorf, *Köln, Ein Architekturführer*, Dietrich Reiner Verlag, Berlin 1999, p.225

61. Harald Ludmann, Joachim Riedel, *Neue Stadt Köln-Chorweiler*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1967, p. 182

dell'edilizia popolare.⁶²

Ovviamente questo tipo edilizio può contenere pochi alloggi, in questo caso, solo sei, ed è riferibile ad un tipo di costruzione meno restrittiva economicamente. Probabilmente, proprio per questo motivo, le sue forme, nell'ambito dei progetti di Ungers, si associano visivamente più al complesso di Graditzer Straße, che alle rigide stecche abitative di Nippes.

Bisogna, infine comunque considerare che il contributo di Ungers alle opere per l'edilizia residenziale del Dopoguerra è comunque limitato, rispetto ai piani dei grandi quartieri periferici di massa, realizzati in questo periodo a Colonia. Il suo apporto è più localizzato e relativo alla città esistente.

62. Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 44

Gli architetti di Colonia: singoli apporti alla Ricostruzione

Per intraprendere uno sguardo d'insieme sul panorama architettonico e culturale esistente negli anni '50 e '60, nella città renana, è bene chiarire l'espressione "Scuola di Colonia", largamente diffusa per identificare l'insieme delle personalità che, in uno sforzo collettivo, hanno agito durante i fervidi anni della Ricostruzione.

È vero che in una delle città più occidentali della Germania, si concentra un eccezionale numero di "menti architettoniche" di ottimo livello, come affermano anche Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, nella dissertazione sul Piano per la città di Colonia elaborato da Rudolf Schwarz proprio in quegli anni.⁶³ Emerge, però, in maniera sospetta il fatto che questa espressione sia quasi del tutto sconosciuta e sicuramente poco diffusa nei testi tedeschi inerenti questo tema.

Come afferma, infatti, Johannes Schilling, figlio dell'architetto Hans Schilling, non si può utilizzare propriamente il termine "scuola", nell'accezione largamente diffusa. Non esisteva una vera e propria "scuola", con tutte le implicazioni intellettuali che ne derivano, come, ad esempio il riconoscimento di figure che agiscano in veste di "maestri" ed altre come "allievi", di un'unica corrente di pensiero.

Era invece identificabile un gruppo di architetti intelligenti e

63. Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000, p. 141



18. Karl Band, Rudolf Schwarz e Hans Schilling
© Rheinisches Bildarchiv

desiderosi di operare nella città.

Essi hanno prodotto opere interessanti e certamente diverse. Sicuramente si conoscevano ed intercorrevano rapporti interpersonali tra loro, dando luogo anche a fervide discussioni di architettura.⁶⁴

Inoltre, nel libro edito in occasione dell'80° compleanno di Hans Schilling, Peter Daners scrive:

«Le interconnessioni personali nel Gürzenich-Planungsbüro e nel Wiederaufbau GmbH formarono uno dei nuclei primari, da cui si costituì nel 1950 l'innovativo "Ring Kölner Architekten", a cui anche Hans Schilling appartenne.»⁶⁵

Esiste, quindi, un'associazione dal nome *Ring Kölner Architekten*⁶⁶ fondata nel 1950 a Colonia che comprende inizialmente 23 membri tra i quali: Karl Band, Eugene Blanck, Gottfried Böhm, Karl Hell, Fritz Schaller, Rudolf Schwarz. Quasi sicuramente entra in contatto con questa associazione anche l'architetto Peter Neufert, negli anni dei suoi studi nella città.⁶⁷ Essa viene descritta come un gruppo, il cui scopo è il

64. Da un'intervista dell'autore con Johannes Schilling avvenuta venerdì 8 giugno 2012, alle 16.00, a Colonia, presso lo Studio Schilling Architekten.

65. Peter Daners, *Das Gesicht der Stadt bewahren*, in *Hans Schilling Architektur 1945-2000*, König, Köln 2001, p. 322. Testo originale: Die personellen Verflechtungen im Gürzenich-Planungsbüro und in der Wiederaufbau GmbH bildeten eine der Keimzellen, aus der sich 1950 der fortschrittliche "Ring Kölner Architekten" konstruierte, dem auch Hans Schilling angehörte.

66. Dalla ricostruzione biografica nel volume di Britta Funck, *Wilhelm Riphahn, Architekt in Köln, Eine Bestandsaufnahme*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004, p. 246, si evince dell'esistenza anche di un "Block Kölner Baukünstler", nato dall'uscita da parte di alcuni, dall'associazione nazionale degli architetti tedeschi (BDA).

67. Anka Ghise-Ber, *Das Werk des Architekten Peter Neufert*, Dissertation vorgelegt im Fachbereich 5 der Bergischen Universität/ Gesamthochschule

ragionamento sulle nuove forme dell'architettura, sull'utilizzo dei materiali ed in generale la promozione della discussione architettonica, anche nell'opinione pubblica locale. Sono compresi architetti di pensiero completamente diverso tra loro, ma associati dai comuni temi d'interesse e di discussione sulla città e sulla ricostruzione.

Di questo gruppo, i tre architetti Karl Band, Eugene Blanck e Wilhelm Riphahn erano anche stati chiamati nel dicembre 1945, sotto la guida di Rudolf Schwarz, nel *Wiederaufbau GmbH*.⁶⁸

Una delle personalità più interessanti è certamente Wilhelm Riphahn, attivo in maniera continuativa dal 1913 alla sua morte, avvenuta nel dicembre del 1963.⁶⁹

Definito da Wolfram Hagspiel:⁷⁰

«[...] l'architetto più significativo di Colonia fino a quel momento, che come nessun altro ha plasmato fino ad oggi la metropoli del Reno, con le sue Siedlungen, le costruzioni singole e le progettazioni urbanistiche. Per gli anni della Ricostruzione, egli è inoltre uno degli architetti più importanti

Wuppertal, Einleitung, p. 5

68. Britta Funck, *Wilhelm Riphahn, Architekt in Köln, Eine Bestandsaufnahme*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004, p. 254

69. Wilhelm Riphahn, nato a Colonia il 25 luglio del 1889, da una famiglia di costruttori comprendente il padre Gottfried Riphahn, architetto ed imprenditore edile, il nonno materno Wilhelm Gärtner e lo zio Peter Gärtner, entrambi imprenditori edili. Wilhelm Riphahn ha un'impostazione molto pratica nei confronti della materia, il che lo porta a studiare alla *Baugewerkschule* [scuola edile]. Frequenta poi la Technische Hochschule di Monaco, Berlino e Dresda, presso Theodor Fischer, dal quale rimarrà influenzato, poi presso Karl Hocheder, Martin Dülfer e Cornelius Gurlitt. Fa pratica a Berlino nell'Industria-Sezione Edile della Siemens & Halske e nell'ufficio di Bruno e Max Taut, a Monaco presso Otto Orlando Kurz e a Dresda presso Hans Jakob Erlwein. Nel 1913, ritorna a Colonia e qui apre il suo primo studio e vince un concorso locale per un Club Canottieri, il suo primo vero progetto. Dal 1917 al 1931 collabora con l'architetto Caspar Maria Grod, con cui realizza tra i tanti l'edificio *UFA-Palast* in Hohenzollenring 22-'24 nel 1931. Maggiormente ricordato, inoltre, in ambito renano per gli edifici: *Bastei* in Konrad Adenauer Ufer 80, 1924; il *Mülheimer Brücke* da Schanz a Wiener Platz 1927 con Adolf Abel e Bruno Paul e la celeberrima *Kölner Oper* in Offenbachplatz 2 del 1954-'57. Muore il 27 dicembre del 1963 a Colonia.

70. Wolfram Hagspiel storico dell'arte tedesco, nato a Frankfurt am Main nel 1952. Ha studiato storia dell'arte, archeologia e egittologia presso le Università di Bonn e Köln. Presso questo ateneo, consegue il titolo di Dottore di Ricerca nel 1981, con la Tesi su Wilhelm Riphahn dal titolo: *Der Kölner Architekt Wilhelm Riphahn. Sein Lebenswerk von 1913 bis 1945*. Dal 1977 collabora con il Settore Monumenti del Comune di Colonia e dal 2011 è membro del Centro di Documentazione della Conservatoria di Colonia. Autore di numerosi saggi sulla storia dell'architettura tra cui: *Das Kölner Opernhaus 1957-1987*. Oper der Stadt Köln, Köln 1987; *Köln und seine jüdischen Architekten*. J. P. Bachem Verlag, Köln 2010. In collaborazione con altri autori: con Carl-Wolfgang Schumann, *Architektur zwischen den Kriegen*, in *Von Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den 20er Jahren*, Köln 1975; con Hiltrud Kier und Ulrich Krings, *Köln. Architektur der 50er Jahre. Stadtpuren, Denkmäler in Köln*, J. P. Bachem Verlag, Köln 1986, ecc.



19. Wilhelm Riphahn, *Grüner Hof*,
Köln, 1924
© Gebr. Mann Verlag

per l'edificazione di teatri.»⁷¹

Come evidenza appunto questo storico dell'architettura, una larga parte del contributo di Riphahn alla nuova morfologia di Colonia è costituita dai numerosi progetti per grandi complessi residenziali.

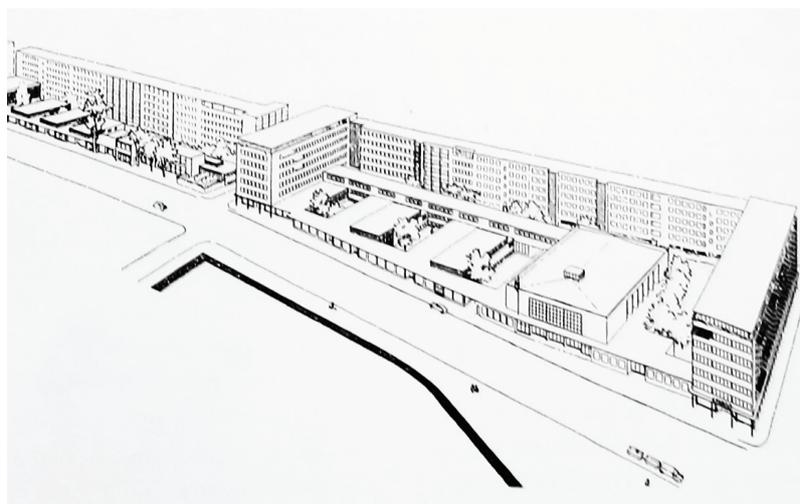
Tra questi, i più importanti sono senza dubbio: Bickendorf I, II e III del 1918-'20 e 1922-'31; "Am Nordfriedhof" 1921-'23; Grüner Hof 1922-'24; Zollstock 1925-'30 e Blauer Hof 1926-'27 tutti del primo dopoguerra e che, di conseguenza, riflettono una concezione formale anni '20.

I tratti progettuali dei complessi residenziali pensati da Riphahn sono: la presenza di due file di alloggi su più piani, poste parallelamente, l'una di fronte all'altra e l'inserimento di un corpo più corto, disposto trasversalmente. Il risultato è una grande corte verde semi-chiusa sulla quale si affacciano le logge delle abitazioni, per fruire visivamente del verde comune.

La maturazione formale dell'architetto si confonde metaforicamente con l'evoluzione stessa della città, dalla Prima Guerra Mondiale al secondo Dopoguerra, al quale contribuisce maggiormente con progetti di edifici pubblici e case private.

Egli continua quindi ad operare nella sua città natale, durante i suoi cinquant'anni di attività, nonostante i cambi di governo. Questo è un esempio dell'atteggiamento apolitico di molti architetti tedeschi, che porta all'essere incaricati sia dal governo nazionalsocialista, sia dagli amministratori del dopoguerra, esclusivamente per le loro doti progettuali. Anche la sua partecipazione al progetto *Das Neue Köln* di Rudolf Schwarz, con lo sviluppo dell'asse est-ovest lo dimostra.

71. Nella postfazione a cura di Wolfram Hagspiel del libro: *Wilhelm Riphahn*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1996, p. III



58

20. Wilhelm Riphahn, *Opernhaus*, Köln, 1954-1957,

© Walter Dick Archiv

21. Wilhelm Riphahn, *Isometrie der Planung zur Hahnenstraße*.

Assonometria del progetto per la Hahnenstraße, Köln, 1950

© Riphahn Nachlass, Museum Für Angewandte Kunst, Köln

L'idea originaria, prevista già dai piani dell'amministrazione nazionalsocialista, doveva aprire il centro storico sul modello degli assi monumentali di Berlino. Quest'opera rimane, però, incompleta ed emerge successivamente, come un problema urbano. Wilhelm Riphahn viene incaricato già nel 1947 di progettare la parte settentrionale della Hahnenstraße. Su sua proposta il tratto viario si presenta ancor oggi fiancheggiato da due file di costruzioni: i negozi ad un piano (a padiglione) e dietro edifici residenziali più alti disposti a "C". La via dall'assetto così particolare finisce per guadagnarsi l'appellativo popolare di "Riphahnstraße".⁷²

Lì vicino, sulla Offenbachplatz si erge una delle icone della "Colonia di Riphahn",⁷³ l'*Opernhaus*, costruita dal 1954 al 1957, al posto di un complesso residenziale distrutto durante i bombardamenti. L'architettura, dalla particolare valenza plastica, si relaziona direttamente con la creazione di una nuova piazza prospiciente il *foyer*. Dal lato opposto, è caratterizzato da un'alternanza di vetrate a tutt'altezza e setti materici considerati per il momento storico particolarmente moderni.⁷⁴ L'uso dei materiali esterni, clinker e marmo, con l'apporto cromatico che ne deriva, crea legame con i colori della città e denuncia esteriormente le destinazioni d'uso. Per questi motivi è considerato tutt'ora una delle più importanti icone urbane, regalate alla città da Wilhelm Riphahn.

L'altra figura d'eccellenza della *Wiederaufbaugesellschaft GmbH* di Colonia è Karl Band,⁷⁵ sebbene sia stato "un uomo

72. A.A.V.V., *Der historische Atlas Köln*, Emons, Köln 2003, p. 178

73. Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010, p. 117

74. Alexander Kierdorf, *Köln, ein Architekturführer*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1999, p. 32

75. Karl Friedrich Heinrich Band, nato a Colonia l'8 novembre 1900 e qui deceduto il 6 ottobre 1995, è figlio dell'architetto Heinrich Band

22. Karl Band, Rudolf Schwarz e Hans Schilling, Gürzenich, 1952-1955, Facciata del salone delle feste, © <http://ita.archinform.net>



generalmente non politico⁷⁶ appartenne alla *Planungsausschuß*, alla *Hochbauausschuß* e alla *Kulturausschuß* della città.⁷⁷

Band inizia la propria carriera, associandosi con Eduard Endler⁷⁸ nel 1931. Questo è, però, un anno difficile per gli architetti, a causa della profonda recessione che porta, nel 1933, al potere i nazionalsocialisti. “Non c’era niente da progettare e da costruire”.⁷⁹ Nel 1935 i due architetti vincono il primo premio al concorso del “Altstadtsanierung Köln”. Durante la Seconda Guerra Mondiale, Karl Band è impegnato sotto le armi nella progettazione di alloggiamenti per i missili V1 e contemporaneamente studia e si occupa in privato delle

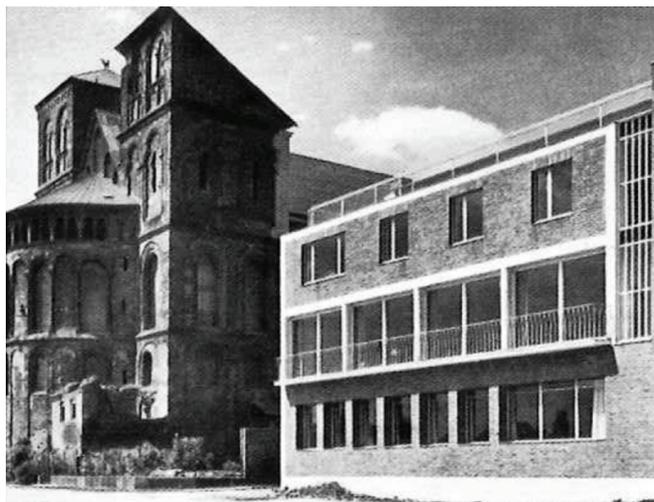
(1855-1919), nipote del musicista Johann Band (1829-’61), inventore del Bandoneon, e del pittore Michael Welter (1808-’92) che affrescò St. Cunibert a Colonia, egli frequenta l’Apostelgymnasium e successivamente studia storia dell’arte a Bonn presso Clemens Winter e Wilhelm Worringer. Studia poi architettura a Karlsruhe con Billing, Läger, von Teufel, Otto Gruber e Caesar. Dopo gli studi, lavora presso gli architetti colonnesi Hans Schumacher, Fabrizius Kerschgens. Nel 1931 si associa con Eduard Endler (1860-1932), un conosciuto architetto di chiese. Viene ricordato a Colonia soprattutto per la ricostruzione insieme a Rudolf Schwarz e Hans Schilling del Gürzenich dal 1952-’55; per la propria casa vicino a St Kunibert 1950-’51; per la costruzione dello Schnütgen-Museum 1956; per la sistemazione degli uffici del Sindaco di Colonia nel vecchio Rathaus 1960-’72 e per numerosi complessi ecclesiali.

76. Hans Schilling, in Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Die Dynamik der 50er Jahre, Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007, p. 9

77. Commissione di Piano, Commissione Edilizia e Commissione della Cultura.

78. Eduard Clemens Endler, architetto tedesco nato ad Hannover l’11 maggio 1960. Si forma presso la Technische Hochschule di Hannover, allievo dell’architetto neogotico Conrad Wilhelm Hase. Lavora come collaboratore dell’architetto Christoph Hehl ad Hannover dal 1883 al 1887. Si trasferisce quindi a Colonia, presso l’architetto Heinrich Wiethase. Dal 1930 collabora con Karl Band. Muore il 21 maggio del 1932 a Colonia.

79. Hans Schilling, in Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Die Dynamik der 50er Jahre, Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007, p. 9



23. Karl Band, Haus Band,
Köln 1950-1951,
© Rheinisches Bildarchiv

chiese romaniche nei territori dove opera, promuovendo anche interventi di restauro delle strutture.⁸⁰

Non appartenendo alla generazione di architetti più anziani, non aveva operato per la costruzione di alloggi del Primo Dopoguerra ed, alla fine degli anni '40, a seguito della propria personale ricerca sulle chiese storiche, si concentra maggiormente su quest'ultimo tema.

La sua attività è incline soprattutto alla ricostruzione in chiave moderna a stretto contatto con la rovina consolidata.

Alcune prime ricostruzioni di complessi storici parzialmente distrutti: *St. Norbert a Dellbrück* 1938-'40; *St. Marien-Hospital* 1943-'45; *St. Heribert in Deutz* 1945; *St. Kunibert* 1945-'55. Negli anni 1950-'51, costruisce la propria casa vicino alla chiesa di St. Kunibert.

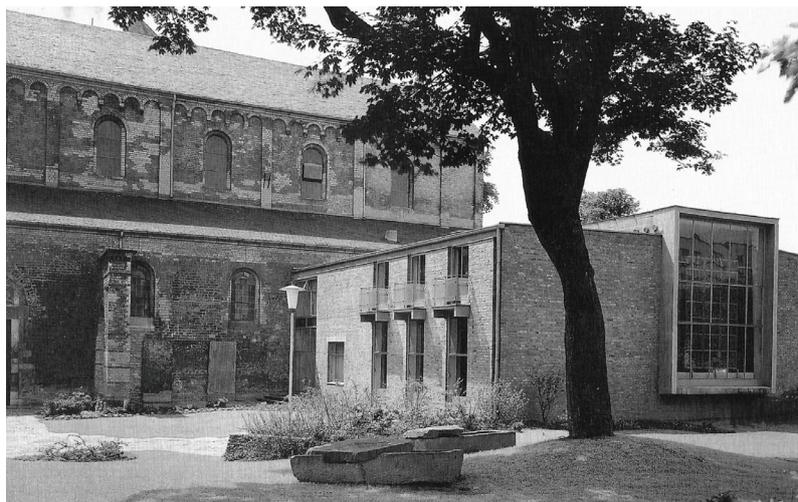
Non sorprende quindi ritrovare Band insieme a Schwarz e al giovane Hans Schilling ad intervenire sul complesso storico del *Gürzenich*, il monumento identitario della città di Colonia, secondo per importanza solo al Duomo. Il concorso per la risistemazione dell'edificio quattrocentesco era stato bandito già nel 1949. La realizzazione del progetto aggiudicatario avviene tra il 1952 e il 1955.⁸¹

Essi si confrontano con un isolato completamente edificato, ma parzialmente distrutto. Al sedime del palazzo storico viene annesso anche il rudere della chiesa di St. Alban, il cui volume in assenza è dedicato a monumento commemorativo delle vittime della Seconda Guerra Mondiale. Si affronta, quindi, anche il tema dello spazio diaframmatico tra le due costruzioni, associato al problema dell'unione tra il vecchio ed il nuovo

80. idem.

81. Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Die Dynamik der 50er Jahre, Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Köln 2007, p. 141

24. Karl Band, *Schnütgen-Museum*,
Cäcilienstrasse 29-33, Köln, 1956
© Rheinisches Bildarchiv



61

architettonico.

Un altro “monumento urbano” ad opera di Band è lo *Schnütgen-Museum*, inaugurato il 5 maggio 1956 nel nuovo sito accanto alle chiese di Santa Cecilia e San Pietro. Anche in questo caso sceglie una costruzione di semplice forma rettangolare che, secondo il volere del suo progettista, non tenta una gara dimensionale con le due preesistenze storiche.

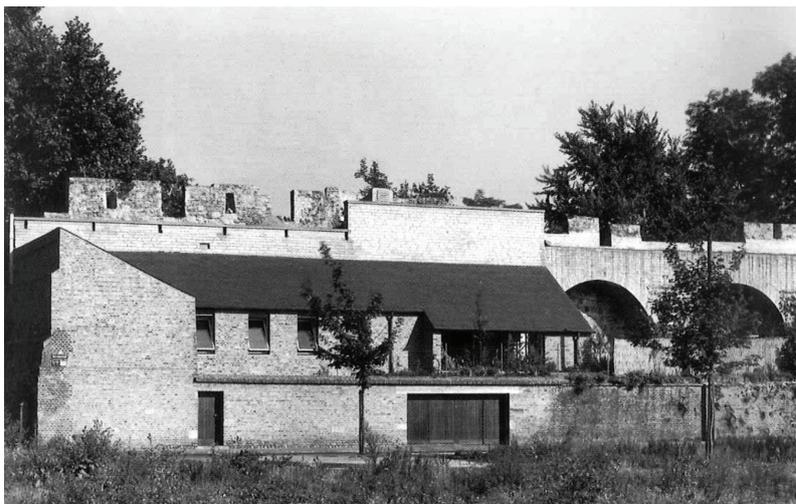
È un progetto semplice che in maniera tutt’altro che banale riconferma la visione formale delle scatole materiche di Band, sintetiche e ruvide, con aperture a taglio a tutt’altezza ed elementi in calcestruzzo a cornice, riscontrabile anche nel progetto per la propria casa-atelier a Colonia. L’utilizzo del calcestruzzo ad evidenziare gli elementi importanti della composizione è ribadito nell’inserimento della vetrata in oggetto proprio del museo. Questo elemento emergente sia in altezza sia in profondità regge la composizione dell’intero prospetto corto, non lasciando possibilità d’inserimento di altre aperture.

Anche la *Haus Band* del 1950-’51 è costruita vicino alla chiesa romanica di St. Kunibert, s’inserisce in un contesto storicamente caratterizzato, con un volume semplice, che presenta l’aggiunta di un elemento completamente vetrato, evidenziato da una cornice in calcestruzzo. Il materiale disegna con precisione i prospetti, sottolineando gli elementi compositivi.

Grazie a queste costruzioni, Band emerge tra gli architetti di Colonia soprattutto per il sapiente dialogo con la rovina, come per altro anche Rudolf Schwarz, senza cadere nella tentazione della mimesi o del falso storico, ma mediante la ricerca di un linguaggio contemporaneo.

Amico, allievo e collaboratore è per lui Hans Schilling,⁸²

82. Hans Schilling nato a Colonia 4 aprile 1921. Studia al Realgymnasium, ma dati gli scarsi risultati, abbandona gli studi. A 16 anni, intraprende un tirocinio come disegnatore, presso gli architetti Endler e Band, dove rimane



25. Haus Schilling,
Haus Gereonswall 75, Köln, 1951
© Schilling Architekten

appartenente alla generazione successiva di architetti, con il quale intercorre uno stretto rapporto personale e professionale, tra i tanti anche per il progetto del Gürzenich.

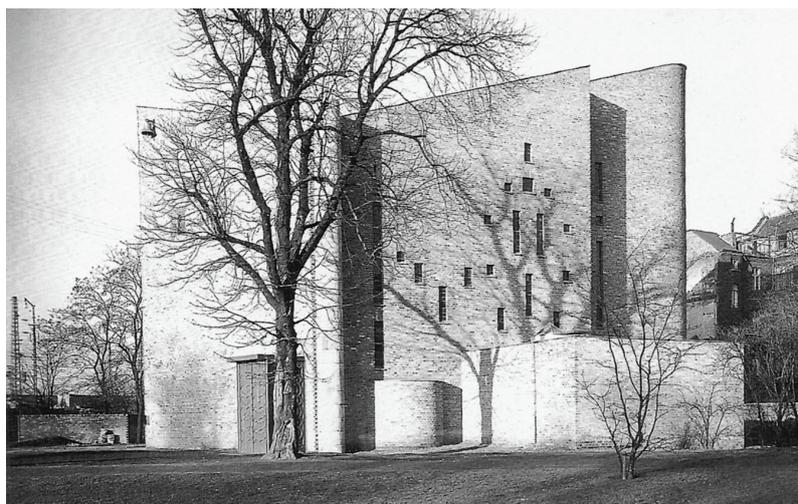
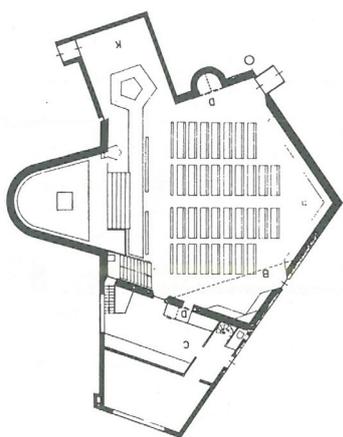
Egli segue, con una personale reinterpretazione, la strada del proprio maestro, apprendendo soprattutto l'interesse per la rovina, come riferisce Peter Daners:

«Questo materiale frammentario che agisce in modo fragile e contemporaneamente organico non poteva mai essere per Schilling abbastanza vecchio, "... tanto più curvo è un mattone, tanto più bello mi appare." E così le sue murature irradiavano grazie alla composizione delle sue superfici di mattoni, dalle piccole unità da cui proviene vita e calore.»⁸³

Rappresentativa di questo spirito è certamente la casa-atelier

per due anni, prima di essere arruolato e mandato a combattere sul fronte russo. Rimandato a casa per ferite di guerra e successivamente riarruolato, per ben tre volte, all'età di 24 anni ritorna definitivamente dal fronte e si dedica di nuovo all'architettura. Fonda, come architetto autodidatta, nel dopoguerra uno studio a Paderborn con suo nipote, con il quale collaborerà fino all'età di 34 anni. La sua collaborazione continua con il suo maestro Karl Band e con Rudolf Schwarz per il progetto per il Gürzenich. Nel 1955 apre il suo ufficio a Colonia. È attivo nel territorio con numerosi progetti dei quali si ricorda soprattutto per la propria casa-atelier in Gereonswall 110 del 1954; la Camera del Lavoro di Colonia, nell'Heumarkt 12 del 1956-'58 frutto della collaborazione con Werner Indendaay e Peter Cornelius; le costruzioni nel *Rheinpark* nel 1957 con Joseph Op Gen Oorth, Rambald von Steinbüchel-Rheinwall e Fritz Ruempler; la nuova chiesa di St. Alban in Gilbachstrasse del 1957-'59. Nel 1980 fonda uno studio con Peter Kulka, dal quale, nonostante i successi conseguiti, si divide poco dopo, tornando a costituire uno studio per proprio conto. Muore il 19 febbraio 2009.

83. Peter Daners, *Das Gesicht der Stadt bewahren*, in *Hans Schilling Architektur 1945-2000*, König, Köln 2001, p. 324. Testo originale: Dieses zerborstene Material, das spröde und organisch zugleich wirkt, konnte für Schilling nie alt genug sein, denn "... je krummer ein Ziegel ist, desto schöner sieht für mich aus." Und so strahlen seine gemauerten Ziegelflächen dank der Zusammensetzung aus kleinen Einheiten schon aus sich heraus Lebendigkeit und Wärme aus.



26. Hans Schilling, Neu St. Alban, Stadtgarten, Köln, 1957-1958, pianta

27. Hans Schilling, Neu St. Alban, Stadtgarten, 1957-1958
© Rheinisches Bildarchiv

dell'architetto sul Gereonswall, che si addossa alle mura medievali rimaste sull'Hansaring. Egli costruisce con pietre scelte dalle macerie, uno spazio che, nonostante i muri spessi che lo delimitano, si dischiude in vani chiari e circondati dal verde.⁸⁴ Lo spazio abitativo è composto da un volume ad "L" su due piani con studio e camere da letto e un soggiorno disposto all'interno dell'antico torrione semicircolare. La suddivisione dei vani avviene anche attraverso il riconoscimento delle profonde nicchie ad arco delle mura cittadine come elementi integrati nella pianta. Tutto è unificato dal tetto spiovente profondamente inclinato. I nuovi muri, che comprendono anche la corte, sono costituiti da mattoni sottratti alle macerie. La costruzione annessa al muro storico è possibile solo per la presenza di un precedente edificio barocco nello stesso sedime e porta comunque ad una soluzione economica, raffinata ed è inscrivibile addirittura in una tradizione di edifici *Weichhäuser*, storicamente costruiti a ridosso delle mura e presenti in molte città.

Anche in St. Alban, del 1957-'58, Schilling usa i mattoni provenienti dalle macerie, non solo per utilizzare risorse a portata di mano ed a poco prezzo, ma per una predilezione rivolta al carattere espressivo del materiale, eroso, bruciato e plasmato dalle vicende belliche.

Egli, per questa chiesa può concentrarsi sullo sviluppo di un volume a pianta centrale, che sceglie di conformare a partire da una forma pentagonale. Ad uno dei lati del pentagono viene aggiunto uno spazio delimitato da un muro parabolico per definire l'abside.

È forte il riferimento alla Cappella di Ronchamp di Le Corbusier,

84. Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Die Dynamik der 50er Jahre, Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Köln 2007, p. 125



28. Emil Steffann, *St Laurentius, Köln, 1960-1962*
© Rheinisches Bildarchiv

ultimata da poco e oggetto di grande interesse internazionale, soprattutto nella modulazione delle aperture. Di conseguenza la luce entra in maniera crepuscolare rafforzando l'immagine di spazio mistico unitario della chiesa.⁸⁵

Un'altra figura architettonica coloniese importante, Emil Steffann,⁸⁶ menziona la scelta di costruire a contatto delle rovine, con i materiali estratti dalle macerie:

«L'accumulo di detriti è un ideale *Baukasten* [gioco delle costruzioni] entusiasmante per la nostra fantasia [...]. Ci entusiasma scegliere non il materiale liscio e perfetto, ma proprio cercare ed imparare ad amare gli elementi più feriti, per creare da ciò [...] materiale per le chiese.»⁸⁷

85. idem. p. 129

86. Emil Steffann o anche Emil Steffan, architetto tedesco nato a Bethel il 31 gennaio 1899. Si occupa soprattutto di costruzioni sacre cattoliche. È figlio di un medico e nipote di un pastore evangelico. Dopo il diploma e l'assolvimento del servizio militare, frequenta dal 1917-'18 al 1921 la Handwerker e la Kunstgewerbeschule Bielefeld e la Kunstgewerbeschule Berlin. Dal 1921 al 1928 segue in maniera autodidatta lo studio dell'architettura attraverso il lavoro in vari uffici e cantieri, così come nella scuola edile di Lubeca. Nel 1926 Steffann intraprende un viaggio verso Assisi, dove si converte al credo cattolico e rivolge i suoi interessi architettonici alla costruzione di chiese. Nel 1931 conosce Rudolf Schwarz. Con l'inizio della Seconda Guerra Mondiale viene assegnato allo Stato Maggiore dell'Aeronautica tedesca. Dal 1947 al 1949 intraprende la direzione dei lavori per una Siedlung per l'archidiocesi di Colonia. Dal 1949 fino al momento della sua morte, in un incidente stradale, il 23 luglio del 1968, risiede nella vicina città di Bonn, operando come libero professionista e portando avanti progetti di chiese, monasteri e complessi residenziali sociali. I suoi progetti per Colonia sono: *Franziskanerkloster* e *Kirche zum unbefleckten Herzen Mariens* a Colonia, 1950-1952; *Heilig Geist-Krankenhaus in Köln-Longerich* 1957-1963 con Nikolaus Rosiny; *St. Laurentius* in Köln-Lindenthal nel 1961; *St. Hedwig* in Köln-Höhenhaus 1966-1967, ecc.

87. Emil Steffann, *Kirchenbau aus Trümmerstein*, in "Jahrbuch für Christliche Kunst" 52/53, 1953, p. 28

29. Notkirchen
© www.einsiedel.info



65

La realizzazione di chiese in Germania negli anni della Ricostruzione, da dopo il 1945 fino agli inizi degli anni '60, rappresenta un vero e proprio boom edilizio. Ciò si fonda, in parte, sul bisogno di erigere nuovamente i riferimenti costruttivi identitari per la popolazione ed in parte su una maggiore richiesta di luoghi per la spiritualità.

Anche a Colonia vengono erette, nei primissimi tempi dopo il conflitto, numerose *Notkirchen* [chiese d'emergenza]. Questo genere edilizio, in unione con il movimento di riforma liturgico moderno, permette un margine di sperimentazione formale per i giovani architetti progressisti. Essi possono elaborare nuovi concetti di spazio. In particolare Colonia è, negli anni '50, uno dei centri di riferimento in Europa per l'edilizia ecclesiastica moderna.⁸⁸

Famosi architetti di chiese sono senza dubbio Rudolf Schwarz, Gottfried Böhm e Emil Steffan che proprio in questa città realizzano i loro leggendari progetti. Per Schwarz, come si è visto, queste architetture assumono anche un particolare valore urbanistico.⁸⁹

La chiesa di St. Laurentius in Köln-Lindenthal nel 1961 testimonia senza dubbio la particolare visione di Emil Steffann riguardo ai luoghi di culto. La sua infanzia evangelica, prima della conversione, determina l'austerità purista delle sue chiese e di questa in particolare.

L'edificio è un cubo di mattoni riutilizzati e cemento a vista, che all'interno costituisce uno spazio semplice e spartano ed all'esterno delimita una corte chiusa a quadrilatero con una fontana che accentua l'atmosfera meditativa e spirituale.

88. Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Die Dynamik der 50er Jahre, Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Köln 2007, p. 128

89. Come si è già visto nel capitolo *Rudolf Schwarz, der Stadtbaudirektor*.

30. Gottfried Böhm, Kapelle Madonna
in den Trümmern, Kolumbastraße,
1950
© Rheinisches Bildarchiv



Gottfried Böhm,⁹⁰ figlio del già noto architetto Dominikus Böhm,⁹¹ operante a Colonia, ha dato il più grande contributo costruttivo al patrimonio ecclesiastico tedesco.

Un esempio emblematico per le sue architetture sacre è senza dubbio la cappella della *Madonna in den Trümmern* eretta dal 1948 al 1950, sulle rovine della parrocchia St. Kolumba, una chiesa tardo-gotica distrutta dai bombardamenti, la prima opera autonoma dell'architetto e certamente una delle più

90. Gottfried Böhm è un architetto tedesco nato a Offenbach am Main il 23 gennaio 1920, terzo figlio del noto architetto di chiese Dominikus Böhm. Nel 1942 è arruolato e mandato sul fronte russo, a causa di una ferita, viene esonerato quasi subito. Dal 1942 al 1947 studia architettura alla Technische Hochschule di Monaco e contemporaneamente studia scultura nell'Accademia delle Arti Figurative di Monaco. Dal 1947 al 1953, collabora nello studio del padre a Colonia. Dal 1950 al 1955 collabora con la *Wiederaufbaugesellschaft* della città di Colonia sotto Rudolf Schwarz. Nel 1951 lavora nello studio dell'architetto Cajetan Baumann a New York. Nel 1955, dopo la morte del padre, prende in mano lo studio di Colonia. Dal 1963 al 1985 è professore ad Aachen e nel 1986 riceve il Pritzker-Preis per l'architettura e tutt'ora rimane l'unico architetto tedesco ad aver ricevuto questa onorificenza. Fra le sue opere si ricordano *Kapelle „Madonna in den Trümmern* 1948-'50 a Colonia; *St. Maria Königin a Marienburg*, 1951-'54, con il padre Dominikus; la propria casa nel quartiere di Weiß del 1954; *St. Gertrud* 1961-1966; e numerosi altri edifici per la municipalità.

91. Dominikus Böhm è un architetto tedesco nato a Jettingen, il 23 ottobre 1880. Dopo l'interruzione degli studi nel 1893, collabora per tre anni nell'impresa edile paterna, come apprendista muratore. Nel 1897 frequenta la scuola di disegno a Günzburg, conseguendo nel 1901, il diploma presso la scuola tecnica di Costruzioni di Augsburg. Dal 1903 al 1907, studia architettura e si laurea a Stoccarda. Lavora come insegnante di disegno presso la Scuola Tecnica di Bingen e come libero professionista. Dal 1908 insegna presso la Scuola di Costruzioni ed Arti Applicate di Offenbach. Nel 1918 riprende l'attività professionale. Nel 1926 è nominato direttore del Settore di Arte Cristiana presso la Scuola Tecnica di Colonia. Dopo la guerra, intraprende un'intensa attività professionale con il figlio Gottfried dal 1947-'53 e riprende l'attività di docenza. Colonia si fregia delle sue opere: *St. Engelbert* a Riehl del 1930-'32; *Elisabeth-Krankenhauses Hohenlind* e *Krankenhauskirche St. Elisabeth* a Lindenthal del 1930-1932; *St. Maria Königin* a Marienburg, 1951-1954. Muore a Colonia il 6 agosto 1955.



31. Fritz Schaller, St. Mauritius, Köln
1956, foto storica
© Rheinisches Bildarchiv

suggestive.

Il progetto si sviluppa attorno al troncone di un pilastro dell'antica basilica rimasto in piedi, con una figura medioevale di Madonna. Gottfried Böhm concepisce la nuova cappella ottagonale come un elemento appoggiato "leggermente" sulle rovine delle preesistenze, nonostante la struttura in calcestruzzo armato. La copertura "a tenda" è retta da elementi strutturali verticali, modulati ritmicamente, consentendo un perimetro quasi del tutto vetrato. Le mura esistenti, ridotte a rovine, vengono mantenute coscientemente come monumento commemorativo ed i resti della navata della chiesa precedente sono utilizzati come pronao. Anche in questo caso il confronto con la rovina è considerato il fattore creativo della nuova architettura inserita.

Come dimostra quest'opera, il valore evocativo delle rovine è particolarmente sentito anche da Gottfried Böhm, che dichiara nell'intervista con Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann:

«La mia idea – e non solo la mia – era che queste gigantesche montagne di calcinacci delle rovine rimanessero sparse qua e là come memoriale.»⁹²

L'utilizzo espressivo del calcestruzzo per i luoghi di culto non è solo una prerogativa della famiglia Böhm, ma un altro esempio di sapiente uso di questo materiale è la ricostruzione della chiesa neogotica di St. Mauritius nell'*Altstadt* di Colonia, da parte di Fritz Schaller⁹³ nel 1956.

92. Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Die Dynamik der 50er Jahre, Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Köln 2007, p. 38. Testo originale: Meine Vorstellung – und nicht allein meine – war, dass diese reisigen Schuttberge der Ruinen stellenweise in ihrer Art erhalten bleiben als absichtliches Mahnmahl.

93. Fritz Schaller, architetto tedesco nato a Berlino il 29 maggio 1904.

Le costolonature della precedente chiesa sono riproposte in chiave moderna dall'architetto, mediante l'utilizzo di travi in calcestruzzo fittamente incrociate. Anche la pianta è fonte di reinterpretazione a partire dal concetto gotico di coro, che in questo caso viene rafforzato ampliandolo e destinandolo a luogo dell'assemblea dei fedeli, accentrando idealmente la pianta, senza negare il precedente linguaggio formale del complesso.

Molte altre ancora sono le figure architettoniche di primo piano che hanno contribuito negli anni '50-'60, all'immagine attuale della città, con opere cariche di ragionamento, di umiltà e di rispetto per la storia del territorio. Gli architetti locali sono influenzati a loro volta dai maestri internazionali, già noti durante la loro formazione: Le Corbusier e Mies van der Rohe, le cui opere, diffuse attraverso riviste internazionali, destano accese dispute intellettuali.⁹⁴

Attraverso i riferimenti delle generazioni passate, cercano un'architettura "democratica" sia in ambito civile, sia sacro, da opporre alle immagini del totalitarismo degli anni '30. Ciò si avverte attraverso la lettura dimensionale di queste opere, che non si arrogano mai il diritto alla monumentalità.

Anche nella scelta dei materiali: clinker, cemento armato e intonaco raso (quasi mai la pietra ed ancora meno il marmo) trasmettono un'idea di architettura "domestica" alla dimensione umana dell'individuo comune. Se non per la differenza di tema, almeno su questo punto si avvertono delle somiglianze con le scelte formali e materiali di Ungers, la cui eterogenità rimane comunque tangibile.

Sul motivo per cui, la figura di Oswald Mathias Ungers non venga considerata appartenente alla cosiddetta "scuola di Colonia", oppure, in un certo senso, si collochi marginalmente, non ci sono opinioni espresse.

Molto probabilmente l'appartenenza alla generazione di architetti più giovani, operanti solo nel secondo dopoguerra ha sicuramente giocato un ruolo, così come l'essere giunto da "forestiero" solo negli anni '50 ed il non aver creato legami e collaborazioni con architetti maggiormente radicati nel territorio.

Molto probabilmente l'aver lasciato presto la città, prima alla

Si forma alla Technische Hochschule a Karlsruhe e lavora già dal 1929 nell'amministrazione prussiana. Alla fine del 1933 segue già alcuni importanti incarichi autonomi. Durante la Seconda Guerra Mondiale collabora con Ernst Heinkel alla costruzione di aerei. Nel 1947 Schaller riceve da Rudolf Schwarz l'invito ad unirsi alla *Wiederaufbau GmbH* a Colonia. Progetta oltre 64 edifici religiosi anche se ne realizzerà solamente una trentina. Tra i quali a Colonia: *St. Mauritius* nei pressi del *Neumarkt*, 1956-1957; alcuni progetti per il cimitero di Melaten dal 1954 al 1958; la Pfarrkirche St. Bruder Klaus a Mülheim dal 1955 al 1957. Muore a Colonia il 4 marzo 2002.

94. Da un'intervista dell'autore con Johannes Schilling, avvenuta venerdì 8 giugno 2012, alle 16.00, a Colonia, presso lo Studio Schilling Architekten.

volta di Berlino nel 1964, poi verso gli Stati Uniti, ha certamente contribuito ad allentare i legami con la città renana, nella quale ritorna di fatto progettualmente, solo negli anni '80.

Il rivolgersi poi nella fase più matura a figure e proporzioni che rievocano in sé immagini di monumentalità, unito al carattere maggiormente internazionale della sua opera, può costituire un altro elemento della sua diversità rispetto al panorama precedentemente descritto.

Il contributo di Ungers al nuovo volto di Colonia

Dell'esperienza lavorativa e costruttiva di Ungers negli anni '50 e '60, nella città di Colonia, viene data un'efficace definizione da parte di Fritz Neumeyer, nel saggio introduttivo alla monografia sull'architetto:

«All'inizio sta il giovane che nel corso degli anni '50, lavorando autonomamente, si avvicina a tastoni, affrontando il problema dell'edilizia, ai problemi dell'architettura ed a una più chiara comprensione delle proprie idee.»⁹⁵

Appare proprio così, l'altalenante ed eterogeneo percorso iniziale di Ungers, analizzando i primi interventi realizzati a Colonia, che sembrano avere poche similitudini formali tra di loro ed a malapena appartenere allo stesso architetto.

In questo ragionamento, bisogna certamente considerare le ingerenze del contesto urbano, che, come si è visto, presenta alcune peculiarità storiche e disposizioni morfologiche specifiche.

L'eterogeneità delle situazioni a contorno è quindi tale da rendere meno immediata l'identificazione di un filo conduttore, attraverso l'individuazione di temi, elementi compositivi e variazioni tematiche, dalla cui comparazione si può avviare

95. Fritz Neumeyer, *L'enigma dell'architettura. Un tutto a sé stante e un'unità di particolari*, in *Oswald Mathias Ungers 1951-1990*, Electa, Milano 1991, p. 8

una lettura critica.

In questa città, tra il 1951 ed il 1965, Ungers intraprende 28 progetti, di cui la maggior parte a destinazione residenziale, ma anche uffici, esercizi commerciali e attività produttive.⁹⁶

L'analisi di questa corposa opera costruttiva può essere svolta prendendo in esame la successione cronologica dei progetti⁹⁷ e ricercando una progressione evolutiva, all'interno di una contestualizzazione storica.

96. I 28 progetti considerati sono:

1. *Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald, 1951*
2. *Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-1952*
3. *Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld, 1951-1953*
4. *Barbetrieb 'Moulin' Rouge, Maastrichter Straße 6-8, Köln, 1953-1954*
5. *Geschäftshaus 'Pesch', Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln, 1953-1955*
6. *Tanzschule Dresen, Salierring 33, Köln, 1953-1955*
7. *Mehrfamilienwohnhaus, Balinger Straße 8-12, Köln-Nippes 1955*
8. *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Rottweiler Straße 8-12 Köln-Nippes, 1955-1956*
9. *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-1957*
10. *Mehrfamilienwohnhaus G[1] [A], Edenkobener Straße 2-8 Köln-Mauenheim, 1955-1957*
11. *Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer Straße 11, Köln-Braunsfeld, 1955-1957*
12. *Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956*
13. *Studentenheim 'Nibelungenhaus', Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal, 1956-1957*
14. *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße 18, Köln-Riehl, 1956-1958*
15. *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958*
16. *Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthaler Straße 2-6, Köln-Mauenheim, 1957-1958*
17. *Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958*
18. *Mehrfamilienwohnhaus, Ravensburger Straße 80-86, Köln-Mauenheim, 1957-1958*
19. *Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155- Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959*
20. *Mehrfamilienwohnhaus M, Aachener Straße 308, Köln-Braunsfeld, 1958*
21. *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln, 1958-1959*
22. *Mehrfamilienwohnhaus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959*
23. *Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue Kempener Straße-Gernotstraße 5-19, Köln-Mauenheim, 1959-1961*
24. *Verlagsgebäude und Druckerei Müller, Stolberger Straße 84, Köln, 1960-1964*
25. *Studentenheim, Schmalenbachhaus, Köln-Klettenberg, 1961*
26. *Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1961-1962*
27. *Wohnbebauung Neue-Stadt, Asterweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg 1961-1965*
28. *Wettbewerb Grünzug-Süd (Zitadelle) [P], Köln-Zollstock, 1962-1965*

Si veda l'apparato di schedatura all'interno del Regesto critico delle architetture 1951-1965, negli Apparati. Per coerenza con le argomentazioni tematiche della tesi, il progetto Schmalenbachhaus viene illustrato nel sottocapitolo Oswald Mathias Ungers e l'eredità espressionista, nel capitolo La formazione del pensiero teorico. Esistono anche due ulteriori progetti per Colonia che Ungers intraprende dal 1959 ai primi anni Sessanta, dei quali si conoscono solo la pianta e la planimetria, o il modello volumetrico e una vaga localizzazione a Colonia. Del 1959 il Mehrfamilien-Reinhenhäuser, Cfr. Ulrich Conrads, *FOCUS: Oswald Mathias Ungers*, in "Zodiac", Edizioni di Comunità, Milano, n. 9, 1962, p. 179. Dei primi anni Sessanta invece la "Teppichsiedlung", Cfr. Ot Hoffmann, Christoph Repenthin, *Neue urbane Wohnformen*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM, Berlin 1966, p. 91. Si veda anche in questa Tesi l'illustrazione n. 179 a p. 227

97. Si veda il *Quadro cronologico* negli *Apparati* della ricerca.

«Le idee architettoniche non possono mai essere separate dalla loro storicità».⁹⁸

Ma anche dal loro retaggio o dalla tradizione costruttiva, come evidenzia Peter Eisenman nel proprio studio su Terragni,⁹⁹ che per molti aspetti fornisce un esempio di approccio analitico valido.

Un fattore meno convenzionale, che però incide su quest'analisi è la localizzazione territoriale delle opere¹⁰⁰ all'interno del tessuto urbano. Non solo offre un elemento di differenziazione, ma ha interagito direttamente sui tipi edilizi affrontati. Questo aspetto sottintende, inoltre, una serie di interrelazioni tra progetti e maglia viaria e suddivisione dei lotti di nuova edificazione. In base alla distanza o vicinanza ad essa e al centro storico della città, così da diventare un elemento di analisi non secondario. Un'attenzione specifica è rivolta ai temi architettonici trattati e alle soluzioni compositive adottate, per estrapolare gli elementi strutturali comuni che, emergendo, denunciano gli albori di intenzioni progettuali intrinseche agli oggetti architettonici.

I temi individuati tra i 28 progetti elencati sono: *la facciata urbana; l'edificio isolato; la residenza in serie; l'intervento residenziale*. Questa distinzione nasce dal riconoscimento di un approccio progettuale differente che ognuno dei temi compositivi necessita.

Per quanto riguarda il disegno del fronte urbano, si presuppone un ragionamento bidimensionale, spesso inscritto in un contesto fortemente determinato e governato da rapporti di adiacenza. Tutto ciò deve poi comunque essere associato ad una progettazione planimetrica che tenga conto, riguardo alla distribuzione dei vani, di una possibilità limitata di affacci.

A questo concetto spesso si associa la volontà del progettista di differenziare i due fronti, per dare maggiore o minore apertura verso l'intorno.

Nella progettazione dell'elemento costruttivo isolato, questo pensiero si svincola dall'adiacenza di altri soggetti simili, ma soggiace al ragionamento sulla tridimensionalità. Si rafforza di essi il rapporto tra pianta e prospetti, i quali sono, però, meno subordinati ad una gerarchia di affacci, rispetto al caso precedente.

Il dialogo con l'intorno, che spesso assume il ruolo di contenitore dell'oggetto, avviene a 360 gradi, ma anche

98. Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni, trasformazioni: scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004, p. 9. Titolo originale: *Giuseppe Terragni, transformations, Decompositions, Critique*, The Monacelli Press, Inc., New York 2003

99. idem.

100. si veda il *Quadro di localizzazione del Regesto critico delle architetture 1951-1965*, in *Apparati*

interagendo con la morfologia del “piano” d’appoggio del soggetto architettonico.

Nella progettazione edilizia in serie, gli architetti affrontano poi il tema dell’identificazione di un modulo abitativo con caratteristiche simili al progetto di facciata, ma entra in gioco lo studio sulla sua ripetizione e accostamento. Il successivo aspetto appartenente a questo tema è certamente, l’introduzione della variazione della serie, così come l’inserimento degli spazi comuni e pertinenziali.

Infine, il progetto urbano assume quest’ultima riflessione sugli spazi comunitari non costruiti e la evolve su scala urbana, intervenendo con corpi costruttivi distinti che intessono un dialogo reciproco e inglobano nel ragionamento anche la disposizione di elementi urbani, come la viabilità e il verde pubblico.

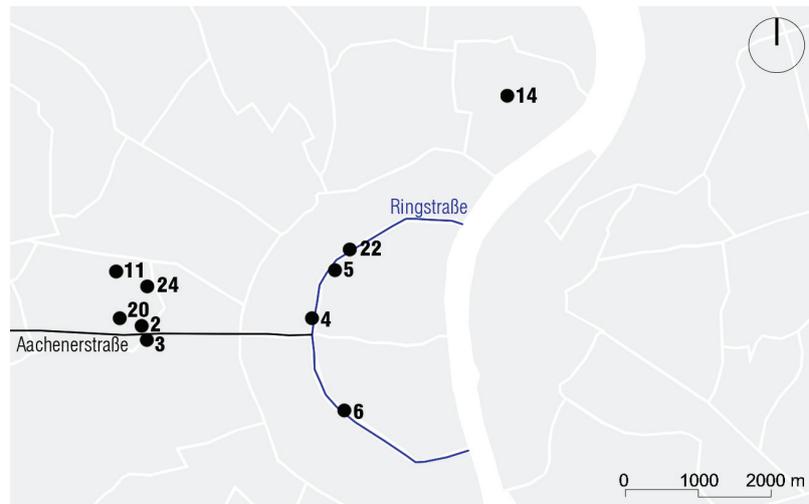
Inoltre, data la particolare valenza storica di queste opere, bisogna considerare un’ulteriore lettura di tipo trasversale, che ragiona sulle differenze di committenza e di utenza di questi oggetti architettonici.

Grande importanza è certamente attribuita a progetti residenziali sociali, contestualizzati durante la Ricostruzione ed animati dalle esigenze di alloggi per profughi, sfollati e rifugiati della Germania Est.

L’incidenza di questo particolare periodo storico di riedificazione, determina il rivolgersi di questi progetti agli aspetti di velocità, serialità e praticità di realizzazione, piuttosto che solamente alla ricerca di un disegno formale indipendente.

Questi fattori entrano nel processo progettuale in maniera determinante, comprimendo inevitabilmente l’attenzione normalmente attribuita alla concezione formale.

La facciata urbana



32. Schema d'individuazione dei progetti di facciate urbane:

2. Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-1952

3. Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld, 1951-1953

4. Moulin Rouge, Maastrichter Straße 6-8, Köln, 1953-1954

5. Geschäftshaus Pesch, Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln, 1953-1955

6. Tanzschule Dresen, Salierring 33, Köln, 1953-1955

11. Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer Straße 11, Köln-Braunsfeld, 1955-1957

14. Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße 18, Köln-Riehl, 1956-1958

20. Mehrfamilienwohnhaus M, Aachener Straße 308, Köln-Braunsfeld, 1958

22. Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln, 1959

24. Verlagsgebäude und Druckerei Müller, Stolberger Straße 84, Köln, 1960-1964

Il disegno del fronte urbano, come elemento preminente del progetto, è riconoscibile in ben dieci costruzioni, delle 28 prese in esame, localizzate principalmente sul Ring e nei pressi dell'importante Aachener Straße, la strada che prosegue in asse con la celeberrima Riphahnstraße, ovvero lo storico tracciato est-ovest, citato precedentemente in relazione agli importanti progetti urbanistici di Colonia.

I nuovi edifici intervengono nella definizione dei fronti urbani storicamente definiti, dialogando con le costruzioni preesistenti, attraverso un lessico temporalmente moderno.

È da rilevare che cinque degli edifici progettati per la Ringstraße, tutti realizzati in quattro anni, tra il 1951 ed il 1955, appartengono all'esperienza progettuale con Goldschmidt e probabilmente ne sono stati fortemente influenzati.

Essi sono:

– Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-1952;

– Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld, 1951-1953;

– Geschäftshaus Pesch, Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln, 1953-1955;

– Tanzschule Dresen, Salierring 33, Köln, 1953-1955;

– Barbetrieb 'Moulin Rouge', Maastrichter Straße 6-8, Köln, 1953-1954.

Questi 5 casi studio costituiscono una singolarità facilmente

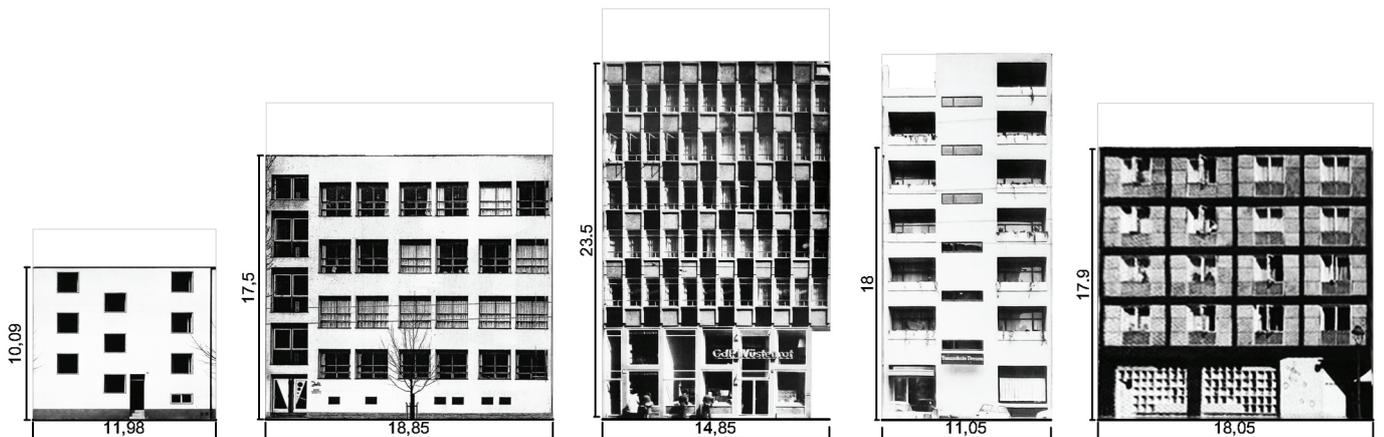
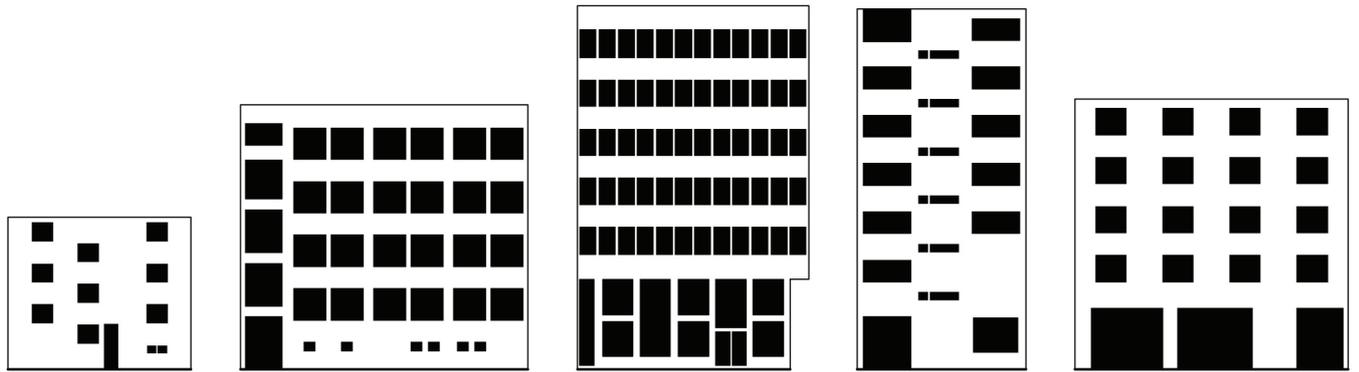
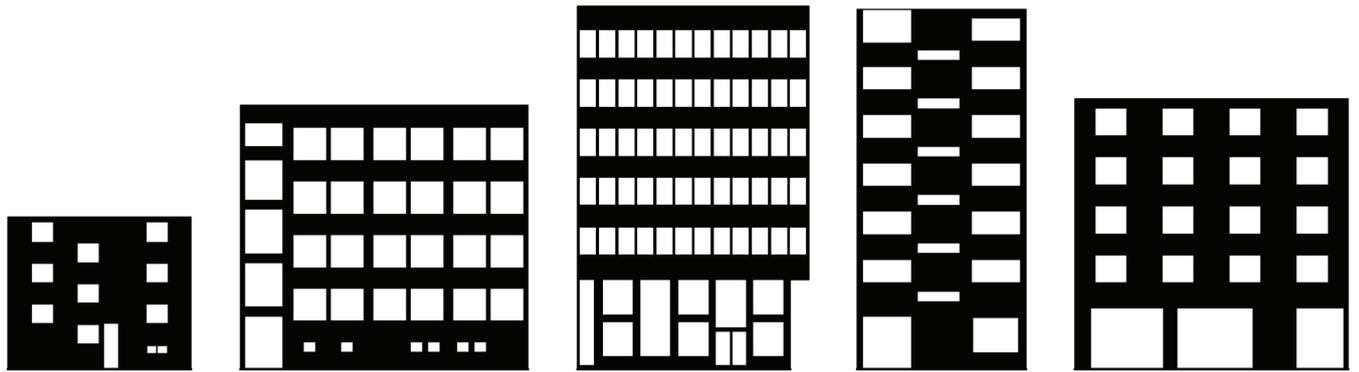
Mehrfamilienwohnhaus
Z, Hültstraße 10,
Köln-Braunsfeld,
1951-1953

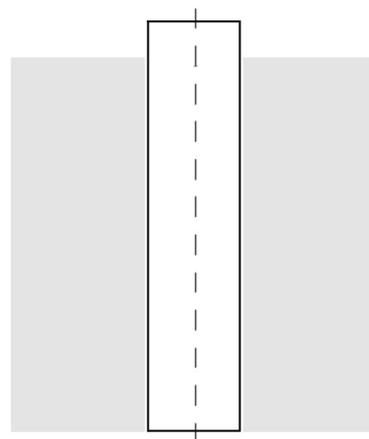
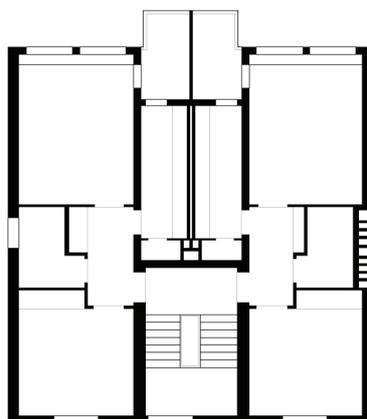
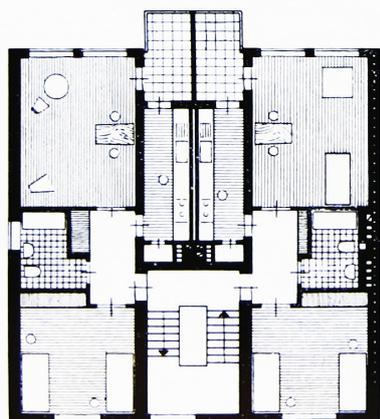
Kleiderfabrik 'Jobi',
Aachener Straße 421,
Köln-Braunsfeld, 1951-1952

Geschäftshaus Pesch,
Kaiser-Wilhelm-Ring 10,
Köln, 1953-1955

Tanzschule Dresen,
Salierring 33, Köln,
1953-1955

Moulin Rouge, Maastrichter
Straße 6-8, Köln, 1953-1954





0 4 8 m

76

34. Helmut Goldschmidt,
Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße
10, Köln-Braunsfeld, 1951-1953,
pianta
© UAA

35. Helmut Goldschmidt,
Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße
10, Köln-Braunsfeld, 1951-1953
ridisegno schematico vani e partizioni
verticali

36. Mehrfamilienwohnhaus Z,
Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld, 1951-
1953,
schema compositivo

33. Pagina precedente:
schematizzazione prospetti e
finestrature, in ordine da sinistra a
destra:

3. Mehrfamilienwohnhaus Z,
Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld, 1951-
1953

2. Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener
Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-
1952

5. Geschäftshaus Pesch, Kaiser-
Wilhelm-Ring 10, Köln, 1953-1955

6. Tanzschule Dresen, Salierring 33,
Köln, 1953-1955

4. Moulin Rouge, Maastrichter Straße
6-8, Köln, 1953-1954

identificabile ed isolabile all'interno di tutta l'opera coloniese di Ungers. Primi in ordine cronologico, con il progetto per la casa monofamiliare (isolata) a Dünnwald del 1951, definiscono anche un periodo di esordio progettuale, con temi e visioni dell'architettura, allo stesso tempo elementari, ma anche fortemente definiti.

L'analogia tra questi progetti è certamente un approccio bidimensionale alla progettazione del fronte, con una particolare attenzione proporzionale al posizionamento e dimensionamento delle bucaure.

Bisogna ricordare, inoltre, che i primi due in ordine cronologico, Kleiderfabrik 'Jobi' e Hültzstraße, s'inseriscono in posizione certamente più periferica rispetto agli altri 3 che devono affrontare il contesto ancora più complesso del Ring.

L'edificio simbolo di questo periodo è certamente il piccolo fabbricato sulla Hültzstraße costruito per ospitare gli alloggi per i lavoratori della fabbrica Jobi. La pianta è essenziale e chiaramente tripartita, con due appartamenti per piano disposti secondo una simmetria centrale perfetta, che sfrutta lo schema compositivo a tre fasce, di cui i due alloggi complanari costituiscono i lati, mentre le rispettive cucine, le terrazze ed il vano scala sono allineati nella parte centrale.

Riferisce Martin Kieren:

«Come Ungers stesso ha ammesso con disarmante semplicità, si tratta del "risultato di una serie di inevitabili compromessi", a causa delle idee imprecise delle autorità, riguardo l'altezza delle costruzioni e il numero dei piani».¹⁰¹

Se da un lato viene percepita questa vaghezza d'intenti da

101. Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 36

37. Helmut Goldschmidt,
Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus Z
Fronte dell'edificio sulla Hültzstraße
© Karl Hugo Schmölz

38. Helmut Goldschmidt,
Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus Z
Fronte dell'edificio sulla corte interna
© Karl Hugo Schmölz



parte delle autorità, il progetto è già di fatto fortemente definito da elementi circostanziali, come riportato nella prima pubblicazione sull'edificio in *Baukunst und Werkform*:

«[...] l'insieme è proprio un lavoro di ricucitura fra due lotti confinanti, fissati arbitrariamente o determinati da vuoti di rendita. L'architettura che ne deriva è per ciò particolarmente prefissata. Rimase solo da tentare di realizzarla nel modo più attuale possibile.»¹⁰²

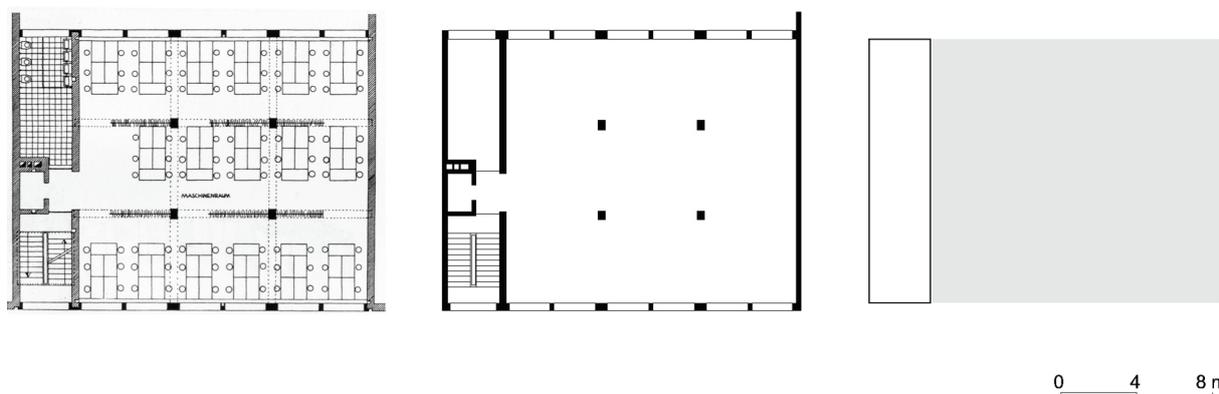
La considerazione che ne consegue è che probabilmente, l'aver avuto una cornice fortemente costrittiva per quanto riguardava il lotto, ha dato maggiore slancio alla capacità di bilanciamento tra figura esterna e suddivisione interna di alloggi e vani.

Prendendo in esame i fronti si può notare la differenza di carattere, conferito al prospetto interno alla corte, rispetto al fronte strada. L'affaccio interno si presenta decisamente più aperto e ospita le due terrazze dei primi due livelli di appartamenti. Anche le aperture destinate al piano interrato delle cantine vengono trattate in questo punto secondo la stessa configurazione delle finestre dei piani residenziali, ad eccezione delle bucaie centrali sul tratto interrato della scala.

La costruzione è realizzata in muratura di pietra pomice, piuttosto comune nell'area geografica di Colonia e finita esternamente in intonaco cementizio bianco rasato.

L'astrattismo della composizione è sicuramente ricercata dai progettisti, Ungers e Goldschmidt, e lo dimostra l'espedito

102. *Zweispännerwohnhaus in Köln-Braunsfeld: Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, in "Baukunst und Werkform", n. 8, agosto 1953, pp. 413,414. Testo originale: das Ganze ist eben eine Flickarbeit zwischen zwei Grundstücksgrenzen, die willkürlich festgelegt sind oder durch finanzielle Lücken bestimmt wurden. Die Architektur, die dabei herauskommt, ist dadurch sehr bestimmt. Es blieb eben nur zu versuchen, sie so aktuell wie möglich zu gestalten. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1953D.



78

39. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-1952, pianta

© UAA

40. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-1952,

ridisegno schematico vani e partizioni verticali

41. Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-1952,

schema compositivo

allestitivo di aprire tutti gli infissi nel fronte principale, in occasione della fotografia per la prima pubblicazione su *Baukunst und Werkform*, realizzata da Karl Hugo Schmölz.

Il sistema ordinativo scelto per la progettazione di pieni e vuoti suddivide l'ideale foglio della facciata in sei colonne verticali di 1,5 m di larghezza.

Orizzontalmente, invece, lo schema si presenta meno rigido componendosi anche di uno zoccolo, dipinto di grigio, di circa 70 cm alla base e un limite superiore delle aperture in sommità di circa 30 cm.

Il sistema permette l'introduzione di aperture differenti rispetto alle nove principali di 1,5 per 1,35 m, considerando l'ingresso all'interno di una doppia colonna verticale e la bucatura che dà luce al seminterrato di uguale larghezza, ma di altezza dimezzata.

Attraverso il rilievo strumentale sulla facciata di questo piccolo edificio è finalmente possibile sfatare il mito dell'utilizzo primordiale del quadrato come forma regolatrice dell'intero progetto.

«Sono già evidenti alcune costanti dell'opera successiva dell'architetto: la composizione è intesa come atto di equilibrio estetico in cui si alternano costantemente ordine e disordine, simmetria ed asimmetria, rigidità e libertà. La figura del quadrato ricorre nella pianta, nel prospetto e nelle finestre.»¹⁰³

Tutto, dalla facciata alle finestre, alla stessa pianta sono quadrati imperfetti, ma dotati comunque di chiarezza compositiva e ordine.

103. Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 36

42. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, Kleiderfabrik 'Jobi'
 Fronte dell'edificio su Aachener Straße
 © Karl Hugo Schmölz

43. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, Kleiderfabrik 'Jobi'
 Fronte dell'edificio sulla corte interna
 © UAA



La configurazione della copertura rimane, infine, un aspetto marginale del progetto. Il tetto a doppia falda con pendenza perpendicolare ai fronti si appoggia come un coperchio della “scatola”, piuttosto che come elemento compositivo con valenza autonoma.

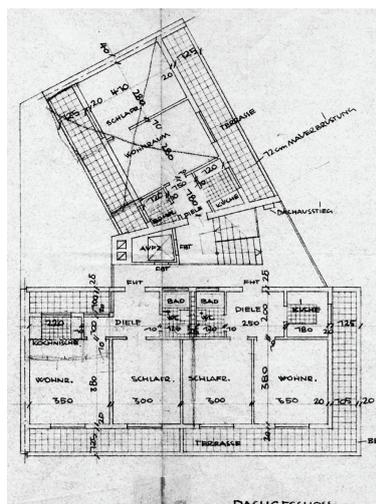
Simili considerazioni possono essere intraprese nell'analisi della vicina *Kleiderfabrik 'Jobi'* che presenta analoghe situazioni di partenza. La fabbrica di abbigliamento e abitazione occupa un lotto tra due case del XIX secolo, riempiendo un vuoto generato dalle distruzioni belliche. Gli architetti ancora non ricercano il mimetismo con le preesistenze, ma dialogano con un lessico moderno.

Ritorna il tema del quadrato in pianta, che racchiude lo spazio per la produzione, interrotto solamente dall'inserimento di quattro pilastri centrali e da divisori mobili. A questo elemento è accostata una fascia, delimitata da due pareti portanti cieche, che contiene corpo scale e servizi.

È presente un piano di coronamento residenziale arretrato rispetto al filo di facciata.

Completamente differente, il *Geschäftshaus Pesch* occupa il lotto d'angolo tra la Kaiser-Wilhelm-Ring ed una strada secondaria obliqua.

Questo fattore è alla base della particolare forma poligonale della pianta, vagamente trapezoidale. Sono riconoscibili però due corpi costruttivi distinti, quello principale sul Ring ed il volume annesso sulla via trasversale. I due elementi sono posti in relazione dal corpo scale che distribuisce alle residenze a tutti i livelli dietro al fabbricato primario e che media tra le divergenze di orientamento dei due blocchi. Il complesso sulla direttrice viaria di maggiore importanza riflette l'intenzione di assumere il carattere ed il registro formale degli edifici della fila, che costituiscono il fronte di una delle strade più dinamiche di Colonia.



80

44. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, Geschäftshaus Pesch, Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln, 1953-1955, pianta del progetto
© UAA

45. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, Geschäftshaus Pesch, Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln, 1953-1955, fronte sul Kaiser-Wilhelm-Ring
© Konservator Stadt Köln

46. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, Geschäftshaus 'Pesch' fronte laterale con il volume delle scale e degli alloggi retrostanti
© UAA

Gli architetti studiano una configurazione particolare del prospetto, con uno zoccolo commerciale vetrato e parzialmente arretrato in testa, per dare maggiore slancio in altezza alla costruzione. Questo elemento sorregge una parete costituita da una fitta griglia di elementi vetrati, a filo esterno, e tamponamenti bicromatici alternati. La lettura della griglia divisoria è facilitata anche dall'apposizione di montanti verticali in aggetto e trasversi in corrispondenza dei davanzali.

Il coronamento è costituito da un piano residenziale arretrato. Il fronte laterale di testa è mantenuto completamente cieco. L'affaccio sulla strada secondaria del vano scala presenta alcuni interventi longitudinali di vetrocemento. Il corpo edilizio retrostante è visibilmente più basso dei due precedentemente descritti e ospita quattro alloggi, uno per piano. Internamente il fabbricato principale è organizzato con due ampi appartamenti per piano, dove le zone giorno e le camere da letto affacciano ugualmente sul fronte strada.

L'edificio *Tanzschule Dreesen*¹⁰⁴ è un complesso di sette piani in parte residenziali ed ospita al piano terra una scuola di ballo. Sulla natura della committenza si può dedurre che fosse almeno in parte pubblica, poiché l'edificio compare nell'articolo *O. M. Ungers, Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*.¹⁰⁵

Le notizie sulla struttura distributiva interna originale non sono certe, ma si desume dalle caratteristiche generali, che abbia un vano scala centrale, che consenta l'accesso a due alloggi per piano, ognuno dei quali possiede un affaccio sul Ring

104. In alcuni casi menzionato come "Dreesen", qui si sceglie di utilizzare il nome riportato sull'insegna dell'edificio, visibile nella fotografia storica pubblicata in *O. M. Ungers, Sozialer Wohnungsbau 1953-1966* in "Baumeister", n. 5, a. 64, maggio 1967, pp. 557-572

105. *O. M. Ungers, Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", n. 5, a. 64, maggio 1967, pp. 557-572

47. Helmut Goldschmidt, Oswald
Mathias Ungers, Tanzschule 'Dresen'
© UAA

48. Helmut Goldschmidt, Oswald
Mathias Ungers, Tanzschule 'Dresen'
© H. D. Heckes, LVR ADR



con una loggia incassata. Questo è inoltre l'unico esempio dell'insieme preso in esame sin qui, che abbia una loggia come spazio semiesterno annesso alle residenze; in corrispondenza dell'ultimo livello e della colonna di affacci sull'ingresso, essa diventa una piccola terrazza a cielo aperto. La singolarità variante crea un effetto di slittamento tra le aperture incolonnate ai due lati del vano scale, che è invece interessato da finestre a nastro a filo di facciata.

Sono poche le informazioni riguardanti l'edificio in Maastrichter Straße 6-8, ovvero il *Barbetrieb 'Moulin Rouge'*, realizzato tra il 1953 ed il 1954, per lo zio di Helmut Goldschmidt, Louis Goldschmidt.¹⁰⁶ Questo nightclub che si attesta ancora oggi su una strada secondaria all'arco del *Ring* di Colonia caratterizzato da una vivace vita notturna, è considerato un'opera marginale nella storia professionale di Ungers.

Alcuni aspetti del disegno di facciata originaria, che si possono osservare dalla foto storica, rimangono tuttavia interessanti.

La griglia strutturale di travi e pilastri in calcestruzzo armato rimaneva a vista e denunciava chiaramente le parti di tamponamento, nei quattro livelli superiori al primo.

Questi riquadri rettangolari di riempimento erano visibili e suddivisi a loro volta, attraverso una semplice matrice di 3 righe per 4 colonne, di cui le due centrali ospitano la finestra, che a propria volta presenta un infisso a due ante verticali. Il piano terra nega la scansione in quattro colonne dei piani superiori e si divide in tre luci, due delle quali chiuse da un paramento in vetro cemento.

Certamente il tema progettuale è meno aulico, ma i progettisti non rinunciano comunque al loro metodo compositivo.

Un primo sguardo selettivo sull'opera di Ungers, permette di

106. Jasper Ceppl, *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Walter König, Köln 2007, p. 35

Mehrfamilienwohnhaus
Z, Hültzstraße 10, Köln-
Braunsfeld, 1951-1953

Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener
Straße 421, Köln-Braunsfeld,
1951-1952

Geschäftshaus Pesch,
Kaiser-Wilhelm-Ring 10,
Köln, 1953-1955

Tanzschule Dresen,
Salierring 33,
Köln, 1953-1955

Moulin Rouge, Maastrichter
Straße 6-8, Köln, 1953-1954



0 5 10 m

definire quali siano le costanti di progetto presenti in questo tipo particolare di costruzione.

Al di là delle oggettive differenze d'ingombro ed altezza specifiche di ogni singolo caso, sono riscontrabili tre elementi compositivi di facciata ricorrenti: *il basamento, il vano scala, il corpo dell'edificio*.

Con il termine *basamento* s'intende la demarcazione evidente del livello d'ingresso o piano terra dell'edificio. Ciò avviene aumentando l'altezza delle aperture, come per la *Tanzschule Dresden*, oppure creando un paramento murario maggiormente chiuso, come succede invece nei casi di *Hültzstraße* e della *Kleiderfabrik 'Jobi'*. Infine, l'accezione di *basamento* denuncia la volontà di evidenziare l'ingresso al fabbricato, soprattutto nel caso di piani terra commerciali, o di slanciare la composizione prospettica, elevando ad un livello superiore il principale disegno di facciata, che corrisponde, in questa semplificazione, al *corpo dell'edificio*.

Questa terminologia fa riferimento in qualche modo alla concezione classica dell'architettura suddivisa in *basamento – corpo – coronamento*, che indipendentemente dalle correnti stilistiche è sempre uno strumento di concezione ancestrale del progetto.

Di conseguenza, emerge il problema della trattazione mancante a proposito del *coronamento*. La motivazione alla base della decisione semplificativa, sta nel voler porre l'accento esclusivamente sull'impaginato di facciata degli edifici presi in esame, dove, di fatto il coronamento viene sempre trattato come corpo "assente", arretrato rispetto alla struttura della facciata.

Non convenzionale, risulta invece, l'inserimento in questo ragionamento, del concetto di *vano scala*, che non appartiene alla triade precedentemente descritta. Esso però rientra a pieno diritto nella trattazione di questi casi studio, proprio per la riscontrabile volontà dei progettisti di denunciarne la presenza in facciata, qualora il sistema di risalita vi interagisca direttamente. Per questo motivo e non per un'antagonistica volontà mimetica, l'elemento scompare dalla composizione dei prospetti della *Geschäftshaus 'Pesch'* e del *Barbetrieb 'Moulin Rouge'*.

L'intento di evidenziazione evidente delle scale attraverso i fronti è espresso negli altri tre esempi, con l'intenzionale sfalsamento delle aperture vetrate. Questo gioco compositivo è in un certo qual modo alla base del riconosciuto fascino metafisico dell'edificio residenziale in *Hültzstraße*, che, a sua volta richiama alcune piccole case realizzate da uno dei maestri di Ungers, Egon Eiermann.¹⁰⁷

107. Di questo parallelismo si parlerà nel paragrafo *Egon Eiermann, Otto Ernst Schweizer e Karl Wulzinger a Karlsruhe*, nel capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

49. Pagina precedente, schematizzazione vano scala, corpo dell'edificio e basamento.

In ordine da sinistra a destra:

3. Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld, 1951-1953

2. Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld, 1951-1952

5. Geschäftshaus Pesch, Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln, 1953-1955

6. Tanzschule Dresden, Salierring 33, Köln, 1953-1955

4. Moulin Rouge, Maastrichter Straße 6-8, Köln, 1953-1954



84

50. Schematizzazione vano scala, corpo dell'edificio, basamento e pieni e vuoti dell'edificio di Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer Straße 11, Köln-Braunsfeld, 1955-1957

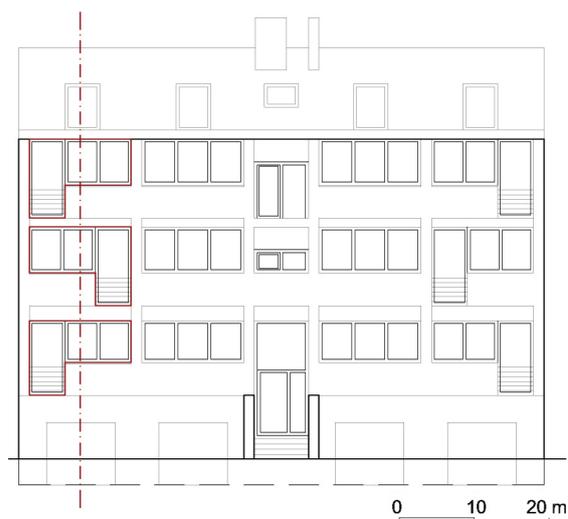
Per quanto riguarda, la fabbrica di abbigliamento 'Jobi' e la scuola di ballo 'Dresen', l'intenzionalità progettuale emerge anche attraverso il diverso dimensionamento delle bucatore. Nello specifico del fronte al numero 33 del Salierring, si viene a creare un rapporto paratattico tra aperture residenziali e centrali del vano scala.

In ogni caso, si evince una netta volontà di far emergere anche esternamente la presenza di questo spazio distributivo.

L'esperienza progettuale di Ungers, sul tema della facciata urbana, continua nel 1955 con l'edificio plurifamiliare in Alsdorfer Straße 11. Quest'ultimo, insieme al *Verlagsgebäude* e alla casa monofamiliare isolata in Werthmannstraße 19, deve la propria nascita alla committenza da parte della *Verlagsgesellschaft Rudolf Müller GmbH*, la casa editrice originaria di Eberswalde, che nel 1951 si era stabilita a Colonia.¹⁰⁸ Come primo progetto, viene affidata a Ungers la realizzazione di una delle residenze della famiglia Müller, situata a Braunsfeld, nei pressi dell'azienda.

Questo piccolo edificio, che non è mai stato oggetto di

108. Il 29 giugno 1840 Carl Müller fonda nel cortile posteriore di una pensione a Eberswalde, presso Berlino, una stamperia con una sola pressa a mano. Poco dopo egli può realizzare il suo sogno di diventare editore con l'uscita del *Anzeiger für Erberswalde und Umgegend*, che diventa presto un importante quotidiano. Nel 1940 l'impresa festeggia con 500 collaboratori e 353 pubblicazioni il suo centenario. Dopo la completa distruzione della fabbrica, durante la Seconda Guerra Mondiale, l'impresa si trasferisce per un breve periodo a Oldenburg. Nel 1951 si stabilisce a Colonia. Nel 1960 Rudolf Müller con il figlio Dr. Walter Müller, che già dal 1956 lavora nell'impresa di famiglia, posa la prima pietra dell'odierna "casa madre" di Colonia, che l'architetto Oswald Mathias Ungers ha progettato. Nel 1962 alla morte del padre, Dr. Walter Müller prende le redini dell'azienda. Attualmente a capo della casa editrice "Rudolf Müller" che si occupa prevalentemente di pubblicazioni per l'edilizia è la quinta generazione della famiglia, con il Dr. Christoph Müller. Liberamente tradotto da: "Das Ganze ist mehr als die Summe seiner Teile", Rudolf Müller, Köln 2007, pp. 36-37



51. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer
Straße 11, Köln-Braunsfeld, 1955-1957
Fronte sull' Alsdorfer Straße
© UAA

52. Schema compositivo del prospetto
del Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer
Straße 11, Köln-Braunsfeld, 1955-1957

approfondimento da parte della critica e degli studiosi di Ungers e che probabilmente l'architetto stesso considerava di secondaria importanza, rappresenta invece l'anello di congiunzione della catena evolutiva, tra i progetti con Goldschmidt e le "facciate tridimensionali" di Garthestraße, Aachener Straße e Hansaring, realizzate nella seconda metà degli anni '50.

La costruzione eseguita tra il 1955 ed il 1957 è quindi, insieme a *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6*, a Köln-Dellbrück e *Mehrfamilienwohnhaus G[1] [A], Edenkobener Straße 2-8* a Köln-Mauenheim, tutte coeve, una delle prime opere autonome.

Il fronte di questa residenza plurifamiliare, mantiene ancora il disegno totalmente bidimensionale dei progetti precedenti, anche se nei livelli superiori all'ingresso, sono visibili due loggette, dove, di conseguenza, il piano di facciata viene arretrato. Nulla però aggetta dalla superficie uniforme del fronte.

Anche in questo esempio è possibile riscontrare la presenza di un *basamento* intonacato seminterrato ed anteceduto dalla rampa di discesa ai garage.

Il *vano scala* interno, posto centralmente al prospetto, in corrispondenza dell'ingresso, è visibile dal cambiamento di dimensione delle aperture e costituisce una sorta di asse di simmetria della composizione.

Per la prima volta, nell'affrontare il tema della facciata urbana, Ungers utilizza i materiali che diventeranno poi ricorrenti nella maggior parte dei suoi progetti coloniesi: il mattone rosso di clinker e le travi in calcestruzzo armato a vista che sottolineano le bucatore.

La parete laterale è visibile ancora oggi completamente cieca. Era stata così pensata, per un successivo proseguimento del fronte strada, con altri edifici adiacenti, che però non è mai

avvenuto.

Il suo coronamento si configura come una semplice e largamente diffusa copertura a doppia falda in laterizio, in leggero aggetto rispetto al filo di facciata, con alcuni lucernai vetrati, appartenenti all'ultimo livello di mansarde, ricavate nel tetto.

Il concreto passo avanti, rispetto ai progetti della prima metà degli anni '50 è l'introduzione di una variazione formale delle vetrate di facciata, non più semplici aperture rettangolari di varia dimensione, ma elementi più complessi che animano il fronte con una maggiore articolazione.

Compare per la prima volta, qui in prospetto, ciò che si era già intravisto nella pianta dell'edificio di Dellbrück: lo *specchiamento* di un elemento formale, unito alla *traslazione* verticale, lungo i tre livelli abitabili dell'edificio.

Specchiamento, *traslazione* e *rotazione* saranno le azioni compositive utilizzate da Ungers durante tutta la successiva opera tra gli anni '50 e '60.

L'approccio di Ungers al tema della facciata urbana si evolve ulteriormente nei successivi tre edifici:

– *Mehrfamilienwohnhaus G[2]*, *Garthestraße 18, Köln-Riehl*;

– *Mehrfamilienwohnhaus M*, *Aachener Straße 308, Köln-Braunfeld*;

– *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R*, *Hansaring 25, Köln-Innenstadt*.

Sono tutti progetti pensati per riempire vuoti urbani lasciati dai bombardamenti bellici sulla città, sono richiesti dall'amministrazione di Colonia e finanziati nell'ambito dell'edilizia economica sociale pubblicamente sovvenzionata.

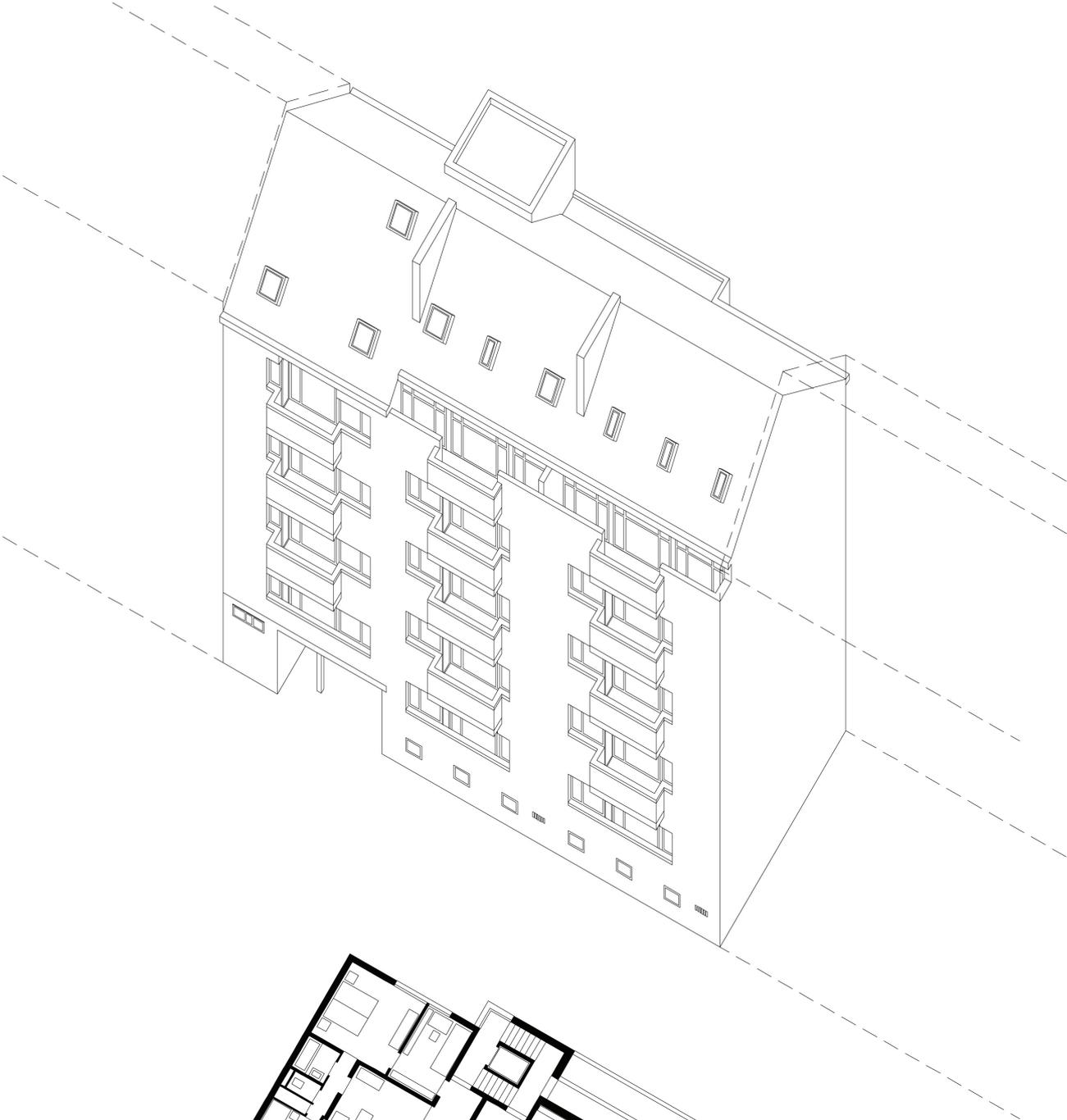
I fronti principali prendono vita attraverso movimenti compositivi interni, riferibili alle piante, arretrando o aggettando rispetto al piano di facciata, determinato dagli edifici adiacenti, dei quali viene rispettata la preesistenza senza cercare un approccio mimetico.

Primo in ordine cronologico è il *Mehrfamilienwohnhaus G[2]*, *Garthestraße 18*, a Köln-Riehl e questa localizzazione si dimostra particolarmente fortuita da poter godere della vista della prospiciente chiesa di Dominikus Böhm, *St. Engelbert* realizzata dal 1930 al 1932.

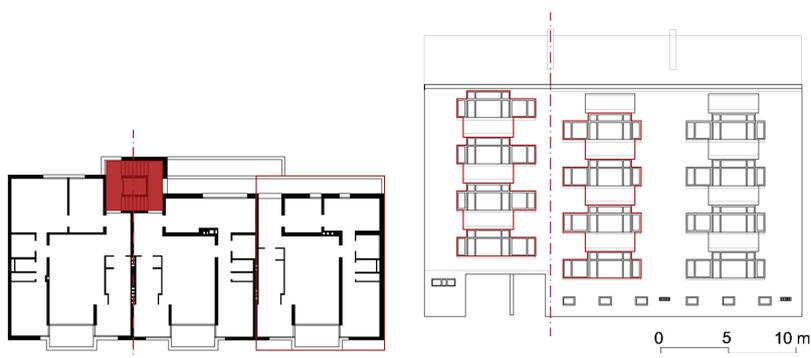
Il complesso di quattordici alloggi, si articola in tre colonne di appartamenti, di cui una sfalsata in altezza per la presenza al piano terra del passaggio che conduce alla corte interna.

La pianta è composta da tre alloggi adiacenti di quattro vani ciascuno, il cui fulcro è certamente il soggiorno con la loggia. Quest'ultima, seppur di dimensioni molto contenute, si configura come uno spazio di primaria importanza, al quale Ungers tenta di collegare più vani possibili.

È da rilevare che la pianta pubblicata da Heinrich Klotz nella monografia su Ungers *O. M. Ungers 1951-1985. Bauten und*



0 2,5 5 m



88

54. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus G[2],
Garthestraße 18, Köln-Riehl,
1956-1958, fronte dell'edificio
© UAA

55. Mehrfamilienwohnhaus G[2],
Garthestraße 18, Köln-Riehl,
1956-1958
Schema compositivo di pianta e
prospetto dell'edificio

*Projekte*¹⁰⁹ riguarda probabilmente l'ultimo livello con i due alloggi mansardati aventi la terrazza continua. Si propone quindi, per l'analisi dell'edificio, una ricostruzione del piano tipo con la loggia centrale aggettante.

L'importanza dell'affaccio vetrato è riscontrabile anche nella caratterizzazione formale dell'elemento. La vetrata del soggiorno, arretrata per ricavare la loggia, è a tutt'altezza rispetto agli intradossi dei solai, mentre le aperture dei vani laterali, alternativamente cucina e camera dei bambini, si attestano ad altezza del parapetto della loggia e sono mantenute ribassate dal soffitto.

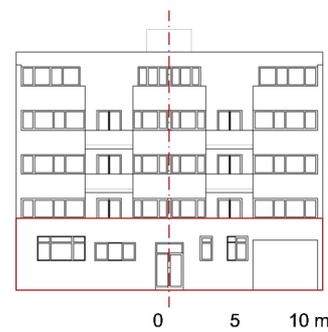
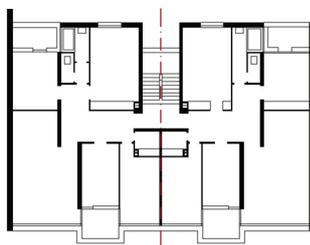
Questo espediente conferisce in maniera semplice ed efficace, maggiore importanza al soggiorno, come centro di vita della famiglia ed un carattere più raccolto ed intimo agli altri due spazi, tutti ugualmente orientati.

La pianta complessiva utilizza il modulo dell'appartamento, ripetuto tre volte, con alcune leggere variazioni dovute all'introduzione del vano scala, che spezza la serialità e consente un unico accesso, anche alla colonna degli alloggi sull'ingresso.

Per rendere accessibili gli appartamenti più distanti dal vano scala, viene creato un ballatoio comune sull'affaccio privato del fabbricato. Nell'intento di dare coesione al progetto, tra abitazioni e sistema di risalita, l'architetto decide di specchiare il terzo modulo e di deformarlo inglobando nello spazio abitativo anche la dimensione del ballatoio.

Nella composizione della pianta e del prospetto sono quindi riconoscibili le azioni compositive già citate di *specchiamento* e *traslazione*. È da notare invece, come nuovo aspetto formale, la volontà di *variazione* del modulo.

109. O. M. Ungers 1951-1985. *Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 42



56. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus M, Aachener
Straße 308, Köln-Braunsfeld, 1958
Fronte dell'edificio

© UAA

57. Mehrfamilienwohnhaus M,
Aachener Straße 308, Köln-Braunsfeld,
1958

Schema compositivo di pianta e
prospetto

Il tema del *basamento* non viene mai abbandonato, anche se l'edificio è inserito lungo una strada prettamente residenziale. Il completamento superiore del complesso avviene invece mediante una semplice copertura in laterizio a doppia falda, leggermente arretrata rispetto al fronte.

Queste considerazioni sono ulteriormente riscontrabili nel contemporaneo edificio in Aachener Straße, una delle principali arterie radiali della città di Colonia.

Di dimensioni più ridotte, esso contiene solo due appartamenti per ognuno dei quattro livelli d'altezza.

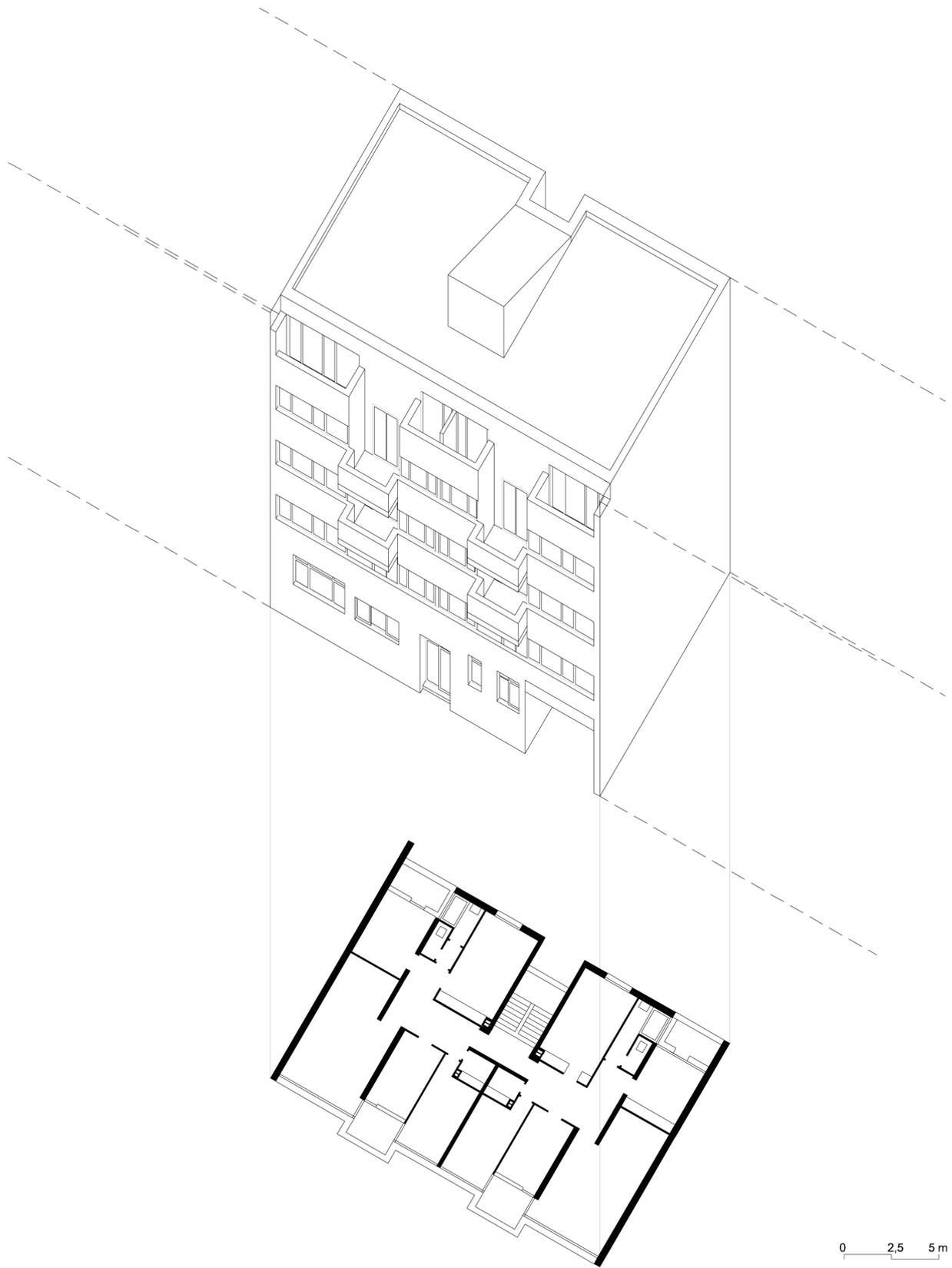
Le dimensioni degli alloggi sono tra le più ampie di quelle riscontrabili nei progetti di Ungers, per l'edilizia residenziale sociale, raggiungendo, con i cinque vani abitativi, i 110 m² circa.

La pianta è organizzata simmetricamente attorno al vano scala, disposto sull'affaccio retrostante dell'edificio, in posizione arretrata rispetto al filo di facciata.

Il singolo appartamento articola gli spazi della zona giorno intorno alla loggia sul fronte strada, come avviene anche per l'edificio in Garthestraße; in questo caso, però, il soggiorno si attesta lateralmente rispetto alla vetrata principale, che appartiene in questo caso alla cucina.

Sul fronte opposto è inserita un'ulteriore loggia incassata, pensata per dare luce contemporaneamente a servizio e camera da letto. La conseguente considerazione che scaturisce dallo studio di questi ambiti semi-esterni, annessi allo spazio abitativo, è che non siano mai pertinenze esclusive di un unico vano, ma spazi comuni. Inoltre, nel sistema pensato da Ungers, la successione di volumi aggiunti e sottratti genera un evidente movimento di *traslazione* alternata.

Il disegno del prospetto è organizzato orizzontalmente per fasce di pieno e vuoto e si contraddistingue per una maggiore



0 2,5 5 m



59. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus
R, Hansaring 25, Köln, 1959
Fronte dell'edificio
© Walter Ehmann

60. Mehrfamilienwohn- und
Geschäftshaus R,
Hansaring 25, Köln, 1959
Schema compositivo di pianta e
prospetto

apertura rispetto ai progetti residenziali precedenti.

Il *Socket*¹¹⁰ che si configura alla base dell'edificio racchiude senza variazioni materiche un insieme eterogeneo di aperture: ingresso, garage e finestre delle cantine.

L'esempio culmine dell'evoluzione progettuale, esclusivamente per il tema della facciata urbana è certamente il *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R* in Hansaring n. 25, del 1958-1959.

Quest'ultimo si discosta temporalmente dagli altri casi studio, di circa cinque anni, durante i quali è avvenuta una maturazione compositiva e formale, ed anticipa, in un certo qual modo, nell'ambito del prospetto, le disposizioni formali "a colonne" del progetto per la *Neue Stadt* del 1961-1965.

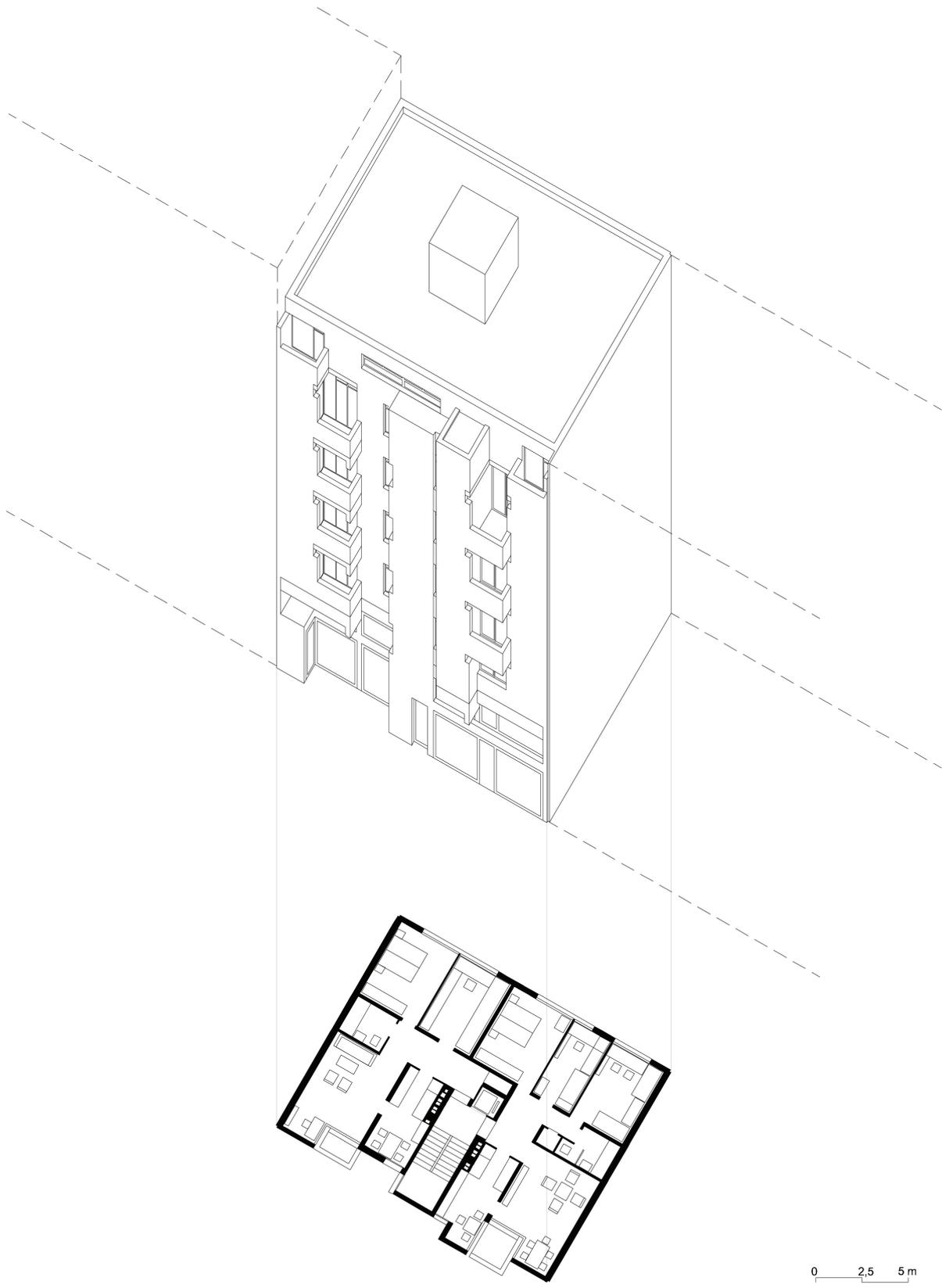
In questo caso i movimenti di *traslazione* e *specchiamento* conducono un ulteriore passo avanti fino a raggiungere una nuova frontiera di architettura scultorea.

Il fabbricato, realizzato sulla più importante strada commerciale della città: il *Ring*, assume il carattere del luogo attraverso la predisposizione di un livello basamentale accentuato in altezza e quasi del tutto aperto. Il piano terra, con vetrine per i negozi è interrotto centralmente dall'ingresso e dal vano scale che distribuisce alle residenze. Quest'ultimo emerge in contrasto con la superficie vetrata come elemento quasi completamente opaco.

Il complesso si sviluppa al di sopra del piano terra commerciale, con 4 livelli residenziali, di due alloggi per piano ed un attico arretrato. I due appartamenti che costituiscono la pianta di un singolo livello, sono pensati per due nuclei familiari diversi: il

58. Pagina precedente:
Mehrfamilienwohnhaus M, Aachener
Straße 308, Köln-Braunsfeld, 1958
Assonometria ricostruita

110. Termine che viene utilizzato da Oswald Mathias Ungers e da Reinhard Gieselmann per descrivere l'elemento che solleva visivamente la composizione della facciata. Tradotto in italiano: basamento, zoccolo, da *Il nuovo dizionario di Tedesco*, Zanichelli Klett Pons, 2009



0 2,5 5 m

62. Mehrfamilienwohn- und
Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln
1959
Dettaglio della loggia
© Gilda Giancipoli



93

più contenuto presenta due camere da letto, mentre l'altro tre. Le due tipologie si articolano secondo una generale simmetria, intorno al vano scala, ma lo schema compositivo è meno riconoscibile.

Le due forme si configurano come eterogenee e complementari, trasmettendo l'immagine di un complicato incastro, la cui perfezione è retta da un fragile equilibrio proporzionale.

La tensione compositiva prosegue nell'articolazione dei vani che si affacciano sul fronte strada, con l'introduzione delle rispettive logge per ogni appartamento. Come già visto nei progetti precedentemente descritti, lo spazio esterno annesso all'abitazione interagisce con diversi vani. In questo caso, la netta separazione degli affacci tra zona notte e zona giorno, consente la fruizione delle logge esclusivamente da parte di cucina e soggiorno.

Una considerazione generale sugli esempi edilizi presi in esame fin qui riguarda certamente le dimensioni degli alloggi ed il numero dei vani predisposti: essi riflettono il periodo storico e la società coeva. Le abitazioni sono di medie e grandi dimensioni, dai 50 ai 110 m² con un numero di vani sempre superiore ai tre, che quindi interessa nuclei familiari con figli, spesso più di uno. Dal disegno degli arredi che Ungers inserisce per illustrare la fruibilità degli spazi, si capisce che frequentemente le residenze sono pensate per famiglie con fino a tre figli.

Gli ambienti non sono però eccessivi, come richiesto da un'edilizia popolare postbellica e finanziata con fondi pubblici. Di conseguenza gli spazi meramente distributivi sono ridotti al minimo, in quasi tutti i casi: nel *Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße*; negli appartamenti dell'edificio *Pesch*; nel *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße*; e nel *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25*, gli spazi di distribuzione sono pressoché inesistenti, se non per la

61. Pagina precedente:
Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus
R, Hansaring 25, Köln 1959
Assonometria ricostruita

63. Oswald Mathias Ungers,
Verlagsgebäude und Druckerei Müller,
Stolberger Straße 84, Köln, 1960-64
Fronte dell'edificio 2011
© Archiv Rudolf Müller
Verlagsgesellschaft GmbH & Co



presenza del disimpegno all'ingresso.

L'assenza di ambienti di distribuzione viene superata da Ungers attraverso l'espedito dello slittamento dei vani.

Il complicato sistema di *traslazioni* sul fronte principale dell'edificio in Hansaring 25, dà vita ad un'onda plastico-materica, la cui immagine è rafforzata dall'utilizzo dei materiali massivi come il mattone di clinker rosso e le travi in calcestruzzo a vista, che sottolineano le aperture. Attraverso la successione dei piani, la costruzione si articola fortemente in corpi autonomi: *vano scala*, cucine, soggiorni e logge.

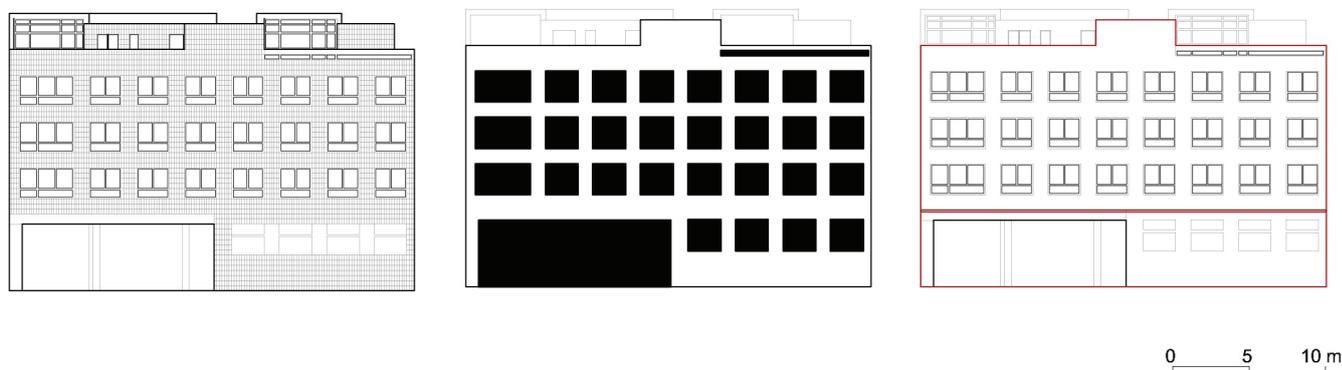
Il pensiero compositivo e scultoreo che pervade la costruzione è soprattutto un ragionamento rivolto alle proporzioni ed al dettaglio, come dimostra la conformazione della colonna di logge.

Per rispettare il disegno di contorno delle aperture vetrate principali, parzialmente definite dalle travi in calcestruzzo a vista, viene introdotto un incavo che ha la sola funzione di contrapporsi visivamente all'elemento laterale ribassato della trave. Quest'attenzione al dettaglio, derivante da Egon Eiermann, maestro di Ungers, ma probabilmente anche da una cultura costruttiva tradizionale, permette la realizzazione di un'opera completamente definita.

In relazione a quanto detto, è importante aver chiaro che nel 1958-1959, Ungers sta contemporaneamente terminando la progettazione della propria casa in Belvederestraße 60. E sono riconoscibili nell'edificio sul *Ring* gli stessi approcci formali, gli aggetti e le rientranze, visibili nella casa.

Un'ulteriore costruzione, dialogante principalmente attraverso la facciata, è il *Verlagsgebäude und Druckerei Müller* del 1960-1964, che ritorna sul tema dell'edificio commerciale.

Come già accennato, questo complesso industriale viene commissionato nel 1960 da Rudolf e Walter Müller, padre e



95

64. Schema compositivo del prospetto del Verlagsgebäude und Druckerei Müller, Stolberger Straße 84, Köln

figlio appartenenti alla discendenza del fondatore della casa editrice Müller.

Dopo aver cercato l'interazione tra pianta e prospetto, Ungers torna qui ad una progettualità bidimensionale. Ciò costituisce un enigma se si considera che viene concepito a solo un anno di distanza rispetto all'edificio in Hansaring, precedentemente descritto.

Rispetto all'evoluzione formale seguita fin qui, il fronte costituisce apparentemente un passo indietro, se non davvero un ritorno alle origini della fabbrica *Jobi*. Molto probabilmente la chiave di lettura che spiega le scelte progettuali dell'esempio in oggetto è questa: l'edificio deve riflettere il carattere commerciale ed imprenditoriale della committenza e del tema.

Di conseguenza, sopra un piano basamentale maggiormente aperto, dove viene dato spazio ad una rappresentativa hall di accoglienza, si affida alla griglia la disposizione delle semplici bucaure rettangolari, corpo dell'edificio. È evidentemente un prospetto pensato per presentare in modo formale la casa editrice e per nascondere dietro di sé un complesso industriale, pensato funzionalmente allo scopo, come s'intuisce dallo schizzo ideativo e dal progetto che Ungers consegna all'impresa.¹¹¹

Questo aspetto di praticità dell'edificio è dimostrato anche dalla pianta, organizzata a partire da uno schema semplicissimo: due file di uffici con affaccio esterno ed al centro il blocco di servizi e distribuzione.

Al livello della copertura è prevista una parte residenziale arretrata che costituisce il coronamento in negativo del fronte. La lettura dell'evoluzione espressiva di Ungers sul tema della facciata mostra, in maniera chiara, anche se non perfettamente

111. Si veda il progetto controfirmato da Ungers, con alcuni schizzi ideativi negli *Apparati, Fonti, Verlagsgesellschaft Rudolf Müller GmbH*.

lineare, la progressiva definizione degli elementi formali ricorrenti nella sua visione dell'architettura negli anni '50 e '60.

Ungers, sin dagli inizi, dimostra consapevolezza nell'uso della variazione graduale delle aperture vetrate. In questo modo, egli persegue l'intento di rispondere alle esigenze programmatiche del progetto, oppure di accrescere la definizione volumetrica delle parti, come il muro completamente cieco del vano scala nell'Hansaring che viene illuminato solo dalle aperture laterali.

Nell'ambito dei sistemi compositivi di facciata di questi progetti, si nota la ricorrenza del *basamento*, volontariamente distinto dal corpo dell'edificio. Il *Sockel* assume diverse configurazioni secondo il minore o maggiore carattere commerciale del contesto urbano, ma è comunque un elemento con presenza costante.

In base alle considerazioni sul carattere più o meno privato del fabbricato, Ungers definisce il grado di apertura dello zoccolo. Negli edifici *Kleiderfabrik 'Jobi'*, *Aachener Straße 421*, *Köln-Braunfeld* e *Mehrfamilienwohnhaus G[2]*, *Garthestraße 18*, *Köln-Riehl* il *basamento* si configura come muro massivo ed inaccessibile, che separa dalla strada e solleva la composizione del *corpo dell'edificio*. Nei casi:

Geschäftshaus 'Pesch', *Kaiser-Wilhelm-Ring 10*, *Barbetrieb 'Moulin Rouge'*, *Maastrichter Straße 6-8* e *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R*, *Hansaring 25* l'inserimento del piano terra fortemente vetrato invita all'ingresso.

La vera e propria crescita progettuale avviene, ovviamente, nell'ambito dell'organizzazione del corpo centrale della facciata, che dalla piccola ed eterea costruzione in Hültzstraße, assume matericità nel fronte sull'Alsdorfer Straße, in un successivo momento, attraverso Garthestraße e Aachener Straße si protende ad erodere il vuoto, fino a diventare un complesso sistema scultoreo sull'Hansaring.

Poca importanza viene data ai coronamenti di queste impaginazioni costruttive: le coperture a falde sono quasi sempre mantenute a filo della facciata o arretrate. Nel caso di coperture piane, il corpo del prospetto si scarica progressivamente di elementi connotativi, come nel complesso residenziale in Aachener Straße, ritrovando una planarità arretrata. Spesso è presente un piano attico come per l'edificio *Pesch*, per la casa editrice *Müller* e per la fabbrica d'abbigliamento *Jobi*, cercando un effetto scenico di smaterializzazione della massa. Il dettaglio tecnologico originato dall'intento formale si evolve per evidenziare gli elementi del progetto carichi di tensione compositiva. Nel caso delle travi in calcestruzzo a vista, sono volontariamente aumentate in altezza ed estratte dalla struttura interna per sottolineare il salto di piano tra le pareti esterne.

Uguualmente, le ghiera di mattoni disposti di costa,¹¹² già presenti nell'edificio residenziale per i Müller, definiscono i limiti superiori di bucatore ed elementi di aggetto.

L'insieme di ragionamenti formali, deducibili dalla lettura dei singoli casi studio, delinea un processo evolutivo in atto in quel preciso periodo formativo dell'opera di Ungers. Ciò dev'essere necessariamente unito alla consapevolezza che l'evoluzione non riguardi in modo esclusivo il tema del prospetto, ma che l'attività architettonica di Ungers abbia contemporaneamente riguardato anche altri temi. Queste considerazioni forniscono uno spaccato chiarificatore sulla formazione dell'idea compositiva che porta al delinearsi concreto degli elementi connotativi anche della casa in Belvederestraße 60.

112. Definizione tecnica che riguarda le file di "mattoni appoggiati sul fianco e con la testa parallela alla muratura", cit. da Edward Allen, *I fondamenti del costruire*, McGraw-Hill, Milano 1997, p. 182

L'edificio isolato



Nella categoria definita dal termine *edificio isolato*, rientrano quelle costruzioni pensate come oggetti architettonici conclusi singolarmente, che interagiscono a tutt'oggi con il contesto. Nell'opera di Oswald Mathias Ungers a Colonia, tra gli anni '50 e '60, si possono ritrovare cinque progetti di *edifici isolati* che affrontano il tema della residenza:

- *Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald, 1951;*
- *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-1957;*
- *Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956;*
- *Studentenheim 'Nibelungenhaus', Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal, 1956-1957;*
- *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958.*

65. Schema d'individuazione dei progetti per edifici isolati:

- 1. *Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald, 1951*
- 9. *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-1957*
- 12. *Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956*
- 13. *Studentenheim 'Nibelungenhaus', Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal, 1956-1957*
- 15. *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958*

Questi casi declinano il tema residenziale secondo diverse composizioni: per quanto riguarda i progetti *Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald, 1951* e *Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956* sono entrambe abitazioni monofamiliari isolate, all'interno del proprio lotto, mentre nella casa bifamiliare in *Werthmannstraße 19*, avviene l'interazione tra due nuclei abitativi sovrapposti.

L'edificio *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück*, realizzato tra il 1955 ed il 1957 si configura invece come un piccolo complesso residenziale di sei appartamenti e con lo *Studentenheim 'Nibelungenhaus'* è trattato il tema della

66. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-
Dünnwald, 1951
© UAA



residenza per studenti.

Presi così in esame, questi cinque progetti non costituiscono strettamente un vero e proprio percorso evolutivo, ma appaiono principalmente come singoli punti di arrivo, nei quali è possibile riscontrare anche le implicazioni dei ragionamenti riguardanti le altre tematiche.

La piccola casa in Oderweg, realizzata nel 1951, all'estrema periferia nord-est di Colonia, nel sobborgo di Dünnwald, è la prima opera, alla quale Oswald Mathias Ungers ha collaborato.

A questo proposito, egli affermerà in seguito, durante un'intervista con Heinrich Klotz:

«La prima casa fu per me una grande avventura. Avevo appena finito l'Università, avevo 24 anni, non avevo mai lavorato in un ufficio e trovai ugualmente un committente. Ho costruito una piccola casa nelle vicinanze di Colonia, che allora – 1950 – costò all'incirca 20.000 marchi. Era una casa del tutto semplice, con una pianta quadrata, un bagno cieco, un soggiorno ed una camera da letto, ma con alcune piccole aggiunte, che erano molto insolite per una casa in questa fascia di prezzo. Non potei mai guadagnare qualcosa in tali case, perché lavoravo con grosse spese e perché la rifinitura richiese moltissimo tempo. Per me non fu però molto importante l'aspetto finanziario, ma di più la possibilità dello scoprire, l'occasione di mostrare una tematica all'interno dell'architettura e di continuare a svilupparla.»¹¹³

113. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 305. Testo originale: Das erste Haus war für mich ein großes Erlebnis. Ich war gerade fertig mit dem Studium, 24 Jahre alt, hatte nie in einem Büro gearbeitet und fand gleich einen Bauherrn. Ich habe ein kleines Haus in der Nähe von Köln gebaut, das damals – 1950 – rund 20000 Mark kostete.

La casa è commissionata da un'anziana coppia senza figli, il programma funzionale dell'abitazione è molto chiaro, esso comprende un soggiorno, una camera da letto, sala da pranzo e conseguenti spazi di servizio.¹¹⁴

I dati principali di questa opera iniziale di Ungers sono contenuti nella primissima pubblicazione dell'edificio, all'interno del numero 8 di *Baukunst und Werkform* del 1953.

Il fascicolo è dedicato al lavoro di giovani architetti tedeschi provenienti dalla Technische Hochschule di Karlsruhe e come suggerisce l'autore Rainer Schell: "allievi del professor Egon Eiermann".¹¹⁵

Il caporedattore della rivista, in questo momento, è Ulrich Conrads, che anticipa il discorso di Schell, con alcune considerazioni sul momento attuale dell'architettura, intitolate: *Materialrausch und Spiel: Notizen zur Situation des Neuen Bauens*.¹¹⁶ Egli difende l'importanza della forma nell'architettura e confronta costruzioni di tutti gli stili e Paesi. Secondo Jasper Cepl, autore della *Intellektuelle Biographie* su Oswald Mathias Ungers:

«Questo ampliamento di visuale era sicuramente molto stimolante per Ungers, che più tardi s'impegna anche ad esaminare un gran numero di architetture passate e di indagarne i principi formativi.»¹¹⁷

Sempre Cepl riferisce che questo è anche il primo incontro tra Ungers e Conrads, che sarebbe diventato per il giovane architetto, in breve tempo, il più importante intercessore.¹¹⁸

A fianco alle fotografie della realizzazione e ad alcuni disegni progettuali, viene riportata la relazione di Ungers sulla casa che, in tutta la letteratura critica sull'architetto, rimane ancora oggi il resoconto più completo su quest'opera.

Ungers testimonia:

Es war ein ganz simples Haus mit einem quadratischen Grundriß, einer Naßzelle, einem Wohn- und einem Schlafrum, aber doch mit einigen kleinen Zusätzen, die für ein Haus in dieser Preislage recht ungewöhnlich waren. Ich konnte an solchen Häusern nie etwas verdienen, weil ich mit zu großem Aufwand arbeitete und weil die Detaillierung sehr viel Zeit beanspruchte. Für mich war aber nicht so sehr der finanzielle aspekt wichtig, sondern mehr die Möglichkeit des Entdeckens, die Gelegenheit, eine Thematik innerhalb der Architektur aufzuzeigen und diese weiterzuentwickeln.

114. O. M. Ungers 1951-1985. *Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 37

115. Per l'approfondimento di questo aspetto si rimanda al capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

116. Ulrich Conrads, *Materialrausch und Spiel: Notizen zur Situation des Neuen Bauens*, in "Baukunst und Werkform", n. 8, a. 6, agosto 1953, p. 393

117. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Walter König, Köln 2007, p. 38

118. idem., p. 37

«[...]La casa] doveva essere realizzata in una composizione semplice in modo corrispondente alla vita semplice del proprietario, senza perciò trascurare una differenziazione delle singole fasi della vita quotidiana. Il terreno a disposizione è piano e molto ampio. In questo lotto libero, la casa doveva offrire al proprietario una sicurezza ed una protezione. Non abbiamo perciò consapevolmente orientato la casa verso l'esterno e non abbiamo posto l'abitazione in diretto contatto con la natura, ma abbiamo tentato di trovare una forma chiusa concentrata nello spazio interno.»¹¹⁹

La pianta è racchiusa in una forma quasi quadrata, nitida e internamente tripartita.

Le fasce organizzate come “gruppi spaziali”:¹²⁰ soggiorno, servizi e camera da letto, non sono tutte di uguale dimensione, i due spazi per il soggiorno e per la parte tecnica della casa sono di uguale profondità, mentre la zona notte è più stretta, quasi di risulta rispetto alle altre.

Servizi e cucina costituiscono un nucleo centrale interno rettangolare, ai cui lati si attestano la sala da pranzo e l'ingresso.

A proposito della composizione interna, Ungers spiega:

«Nonostante questa severa articolazione, i gruppi spaziali sono messi uno accanto all'altro in un'unione elastica, così che il ritmo giornaliero della vita non sia determinato dalla sintesi, ma permetta, attraverso l'interazione, una personale variazione. Non ci sono corridoi, in cui gli spazi siano messi in fila, ma tutto l'interno della casa è uno spazio complesso più grande. Noi siamo dell'opinione che il ritmo di una vita quotidiana non si compia all'interno di una casa, in modo tale che una funzione dopo l'altra scorra in un determinato ordine, ma che questo ritmo sia efficace in una continua alternanza. In altre parole, l'abitazione forma nell'insieme una superficie di traffico, o meglio nell'insieme una superficie abitativa che è in sé molto articolata, ma non è messa in fila o allineata. Perciò si poté rinunciare ad un corridoio neutro.»¹²¹

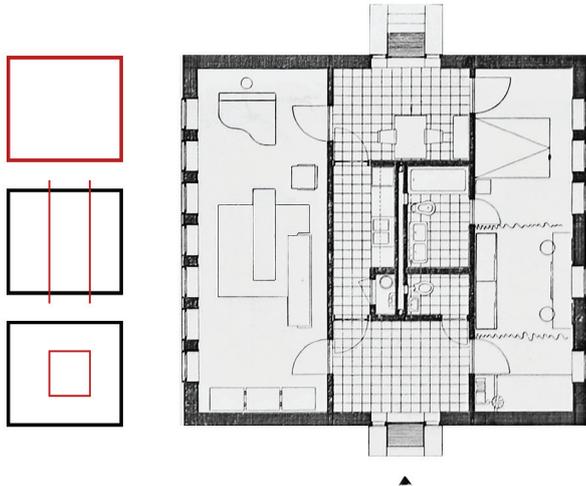
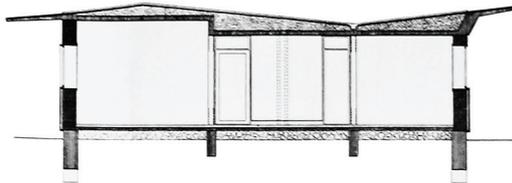
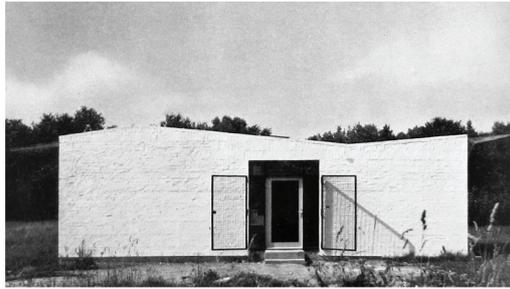
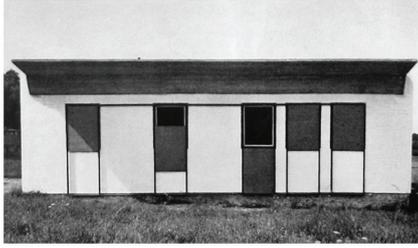
I materiali utilizzati per la costruzione della casa sono mattoni e calcestruzzo, perché, come elementi di massa danno forza all'impianto compatto dell'abitazione.

Per Ungers è molto importante la veridicità della struttura e la

119. Oswald Mathias Ungers, *Kleines Wohnhaus bei Köln*, *Architekten Goldschmidt und Ungers*, in “Baukunst und Werkform”, n. 8, a. 6, agosto 1953, p. 411. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK8-1953C

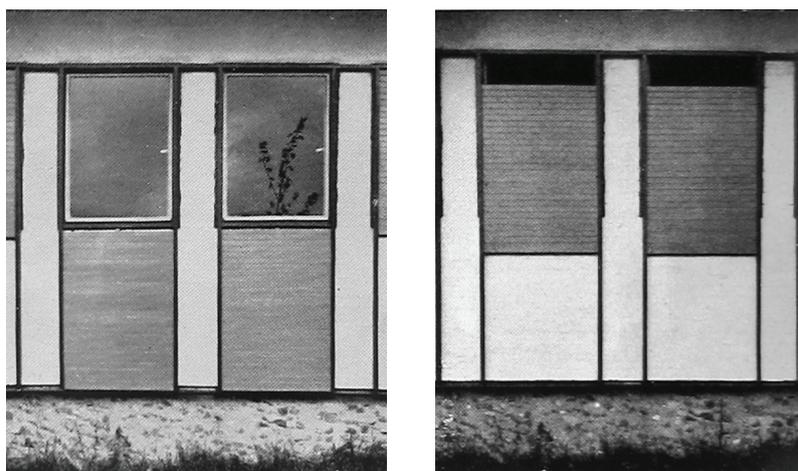
120. idem. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK8-1953C

121. idem. È da notare che il termine “movimentata” (beweglich), viene utilizzato nella traduzione, proprio in riferimento al termine “Bewegung” (movimento), presente più tardi invece nel manifesto di Ungers e Giesemann *Zu einer neuen Architektur*, del 1959. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK8-1953C



0 2 4 m

68. Oswald Mathias Ungers,
*Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-
Dünnwald, 1951*
Il sistema di oscuramento delle vetrate.
Accostamento di foto storiche ad
oscuranti aperti e chiusi.
© UAA



103

realizzazione di alcuni dettagli costruttivi:

«Da nessuna parte si è tentato di forzare il naturale processo costruttivo in mattoni. Tutte le aperture sono senza calcestruzzo, ma solo create con la tecnica della muratura. Dopo che i lavori di muratura nella casa erano finiti, furono poste le finestre dall'esterno davanti alla facciata. Siccome il cantiere era molto fuori dal distretto cittadino e gli operai dovevano lavorare per la maggior parte senza supervisione, si tentò di tenere molto semplice il processo tecnico e di realizzare i singoli lavori uno dopo l'altro.»¹²²

L'importanza delle aperture vetrate nella definizione degli spazi è dimostrata dal fatto che si scelga di aprire solo i due fronti dell'edificio appartenenti a zona giorno e zona notte e di mantenere completamente chiusi, ad eccezione dei due ingressi, le altre due pareti laterali.

L'attenzione per il dettaglio tecnologico non è però solo riferibile alle bucaure, anche la particolare conformazione del tetto, a tre falde con il compluvio interno alla copertura rappresenta una scelta molto precisa.

A questo proposito Ungers commenterà questo approccio giovanile al progetto, in un'intervista del 1977 con Heinrich Klotz. L'interlocutore chiede all'architetto il motivo della scelta degli elementi di oscuramento per i lati finestrati:

«Lei trova in tutte le mie costruzioni, e questo è veramente il primo esempio di ciò, qualche dettaglio che mostri che non accettavo semplicemente ciò che era sul mercato, ma che tentavo di trovare soluzioni del tutto specifiche per funzioni, completamente precise. Nel caso della casa unifamiliare

67. Pagina precedente:
Oswald Mathias Ungers,
*Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-
Dünnwald, 1951*
Schema compositivo

122. idem.

69. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6,
Köln-Dellbrück, 1955-1957
© Friedrich Bernstein



104

l'articolazione della facciata è determinata dagli avvolgibili. Gli avvolgibili sono costruiti come le finestre scorrevoli, nelle vecchie carrozze delle ferrovie, che si aprono con un sistema a cinghia e si stabiliscono all'altezza a scelta. Con ciò emerge nella differente regolazione dell'areazione un'articolazione di facciata variabile. Il motivo di tutto questo sta non solo nell'estetica, ma soprattutto nell'economicità. Sebbene la casa sia costata poco, non si è rinunciato a guizzi e trovate.»¹²³

Questo esordio di Ungers è certamente molto interessante e dimostra anche una capacità di sintesi e un'intenzionalità formale precisa, nella conformazione semi-quadrata della pianta che racchiude tutti gli spazi della casa.

Completamente differente, a distanza di quattro anni d'intensa attività costruttiva, è l'edificio in Schilfweg, tradizionalmente conosciuto come Brambachstraße.¹²⁴

Viene considerato dagli studiosi di Ungers ed in particolare da Martin Kieren, "un prototipo",¹²⁵ se confrontato con tutta l'opera successiva al 1955, anno della progettazione.

In realtà, la costruzione risente fortemente dell'esperienza progettuale condotta da Ungers per l'Istituto Superiore di Oberhausen, ideato a partire dal 1953. Questa prima opera

123. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 305, 306

124. Probabilmente da un errore di Heinrich Klotz, il primo a denominarlo così nel 1977, in *O. M. Ungers 1951-1985. Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 41. Si può escludere che questo errore sia dettato da una modifica toponomastica, perché già nel 1967, l'edificio appare ubicato in Schilfweg, all'interno del "Baumeister", in *O. M. Ungers, Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", a. 64, maggio 1967, p. 557. In questa tesi a p. 35

125. Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 44



70. Mehrfamilienwohnhaus H,
Schilfweg 6, Köln-Dellbrück
Schema compositivo e ridisegno della
pianta

autonoma, è frutto di un connubio di idee tra l'architetto ed il committente Heinrich Bauer, direttore della scuola, le cui idee pedagogiche, influenzano particolarmente Ungers e favoriscono l'emergere di una nuova concezione spaziale.

Ne è riprova il fatto che il 1 gennaio 1955 egli si separi da Goldschmidt e si lasci alle spalle la scuola di Eiermann.¹²⁶

In seguito a questi eventi viene concepito il complesso residenziale in Schilfweg. L'edificio, situato nell'estrema periferia est di Colonia, consiste in sei abitazioni di tre vani abitabili, più cucina e bagno, disposte su due piani e la cui distribuzione avviene da un vano scale comune.

Anche questa realizzazione, come molte altre, s'inserisce nel quadro di edilizia sociale, finanziata dalla pubblica amministrazione¹²⁷ della città.

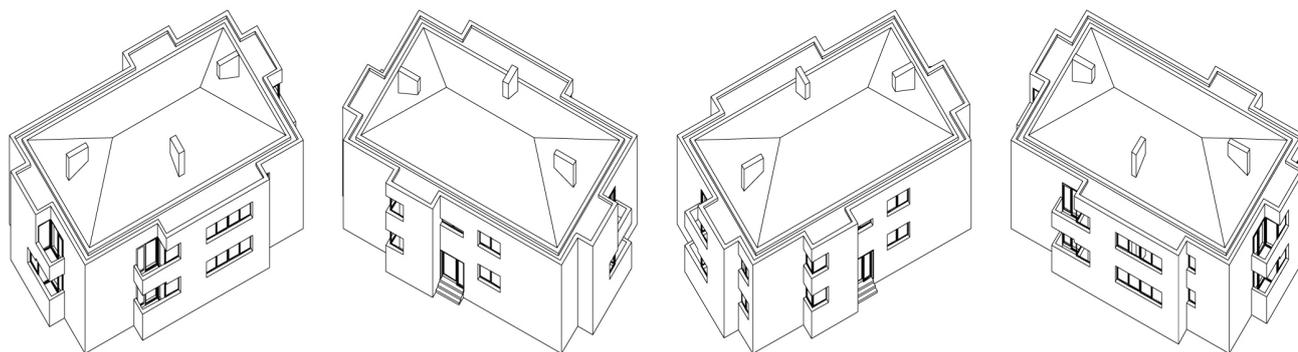
Lo schema compositivo di Ungers riconosce come *Kern* il corpo scala, che segnala anche l'asse di simmetria tra i due alloggi affacciati sul fronte principale. Questa simmetria non è perfetta, ma è facilmente riconoscibile soprattutto nelle rispettive zone giorno con soggiorno, loggia e cucina.

Meno evidente è la rotazione del terzo alloggio con l'affaccio retrostante al complesso. Il modulo qui viene deformato: la dimensione del soggiorno si contrae, loggia e cucina traslano per lasciare spazio alle due camere da letto.

L'elemento rivelatore del pensiero compositivo è l'oggetto della camera affiancata all'ingresso. Ciò è reso necessario, perché, durante la rotazione di novanta gradi del modulo, avviene una sovrapposizione di aree, che priverebbe un alloggio di un

126. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers. Eine intellektuelle Biographie*, Walter König, Köln 2007, p. 45

127. "Abitazioni sociali finanziate con fondi pubblici. Prezzo al m²: 56 marchi tedeschi, senza riscaldamento. Realizzazione in muratura di mattoni a vista (30 cm – muratura al finito con pietra pomice)" in *Beiträge zum Sozialen Wohnungsbau*, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 210



71. Mehrfamilienwohnhaus H,
Schilfweg 6, Köln-Dellbrück
Assonometrie

vano abitabile. Ne consegue una traslazione di questo vano verso l'esterno, accentuando così la spiccata valenza scultorea dell'edificio.

Sono state quindi gettate le basi per quel metodo compositivo che esploderà nella fase espressionista dell'architetto, nei primissimi anni '60 e che si può genericamente definire *Urwirbel*,¹²⁸ ovvero quel movimento compositivo che assume una forma modulare che viene ruotata, traslata ed infine deformata per generare il progetto.

Il risultato è un edificio che invita ad essere scoperto attraverso l'esplorazione spaziale esterna ed interna, attraverso un movimento che *circumambula*¹²⁹ intorno all'oggetto.

Anche in questo caso, si utilizza come finitura esterna il mattone rosso che riveste un muro portante in pietra pomice, come per l'edificio in Hültzstraße. In pochi punti emergono alcune travi in calcestruzzo a vista, rivelando che questo tema formale, nel 1955, è ancora in fase embrionale.

128. La terminologia scelta si riferisce ad una vignetta che un lettore invia alla redazione di *Bauwelt* dopo aver visto i progetti espressionisti di Ungers, in Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, p. 803, che gli frutterà il soprannome di *Urwirbel-Ungers*. Il termine *Urwirbel*, da *Wirbel*: schnelle, drehende, kreisende Bewegung um eine bzw. die einigene Längsachse. [Movimento veloce rotatorio circolatorio attorno ad un relativo asse.] La particella *ur* anteposta in composizione con il termine indica origine. *Ur...*<in Zus.> den Anfang, das erste bezeichnend. [l'inizio, la prima cosa caratteristica]. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, pp. 3912, 4194. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW28/29-1962.

129. Ci si riferisce qui al termine *Umschreiten*, presente all'interno del manifesto *Zu einer neuen Architektur*, in "Der Monat", n. 174, 1962, pp.95, 96. Da *schreiten*. gemessenen Schrittes, feierlich gehen; [di passo misurato, andare solennemente] preceduto dalla particella *um* che in composizione con il termine indica un procedere in circolo. *Um...*<in Zus.> rundherum, im Kreise um einen Mittelpunkt, von allen Seiten; [tutt'intorno, in circolo, attorno ad un punto centrale da tutti i lati. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, pp. 3311, 3833

72. Oswald Mathias Ungers,
 Einfamilienwohnhaus, Köln-
 Rodenkirchen, 1956
 © UAA



107

La copertura a quattro falde è anche qui retrocessa rispetto al volume esterno, come si è già visto nei progetti precedentemente trattati.

Molto simile, ma compositivamente più semplice è la casa monofamiliare a Rodenkirchen, un quartiere a sud di Colonia. Questo progetto è fortemente determinato da condizioni al contorno, come, ad esempio, le richieste della committenza, una giovane coppia, e la somma limitata a disposizione per la costruzione della casa.

A ciò era contrapposto il desiderio dei proprietari di un'abitazione ariosa, non convenzionale e comoda.¹³⁰

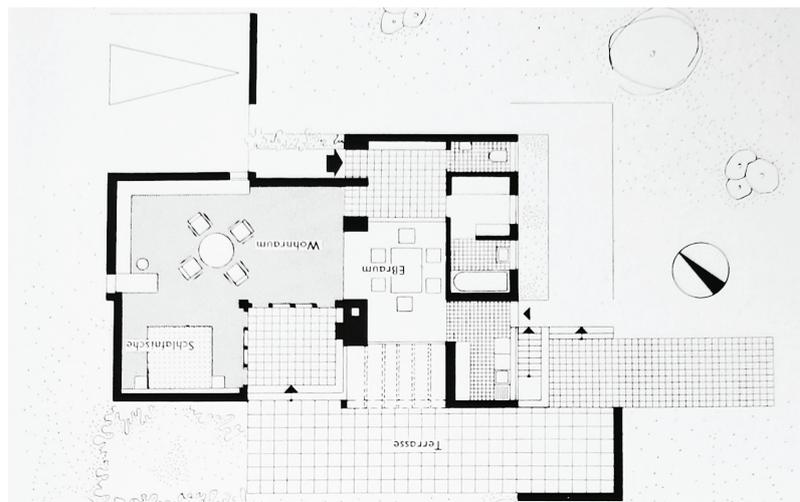
Il lotto a disposizione confinava ad angolo retto con il terreno dei genitori della committente. Per questo motivo, Ungers sceglie di orientare il fabbricato, in modo tale che, in corrispondenza dell'abitazione dei genitori, si formi un giardino comune residenziale con una parte destinata al gioco per i bambini.¹³¹ L'orientamento determina la forma del soggiorno, che si apre verso sud, sia in pianta sia in altezza, con l'inserimento di una copertura a falde inclinata, il cui colmo si attesta sulla diagonale della sala.

L'ingresso dell'abitazione è definito attraverso lo sfalsamento delle due pareti a nord. In questo distacco, s'inserisce il passaggio al disimpegno che consente contemporaneamente l'accesso diretto a tutte le parti della casa.

La composizione è determinata dalla parete massiva in calcestruzzo che taglia in due parti distinte la pianta, separando nettamente il soggiorno dal resto dell'alloggio. Per rispondere

130. Oswald Mathias Ungers, *Kleines Wohnhaus in Rodenkirchen*, in "Baukunst und Werkform", n. 5, a. IX, maggio 1956, p. 260. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BWK5-1956

131. *Wohnhaus in Rodenkirchen bei Köln*, in "Deutsche Bauzeitschrift", n. 2, a. 9, febbraio 1961, p. 153



73. Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956
© UAA

108

alla visione domestica della committenza e per rimanere nelle spese preventivate, Ungers decide di concentrare l'attenzione del progetto proprio sul soggiorno, concepito come spazio più ampio di vita.

In maniera molto pragmatica, i servizi vengono racchiusi in una forma rettangolare conclusa sul lato est della pianta.

L'autonomia della zona giorno è ribadita anche attraverso il dislivello e la differenza di pavimentazione.

Manca completamente un ragionamento sulla zona notte, come sembra in parte confermare anche Ungers:

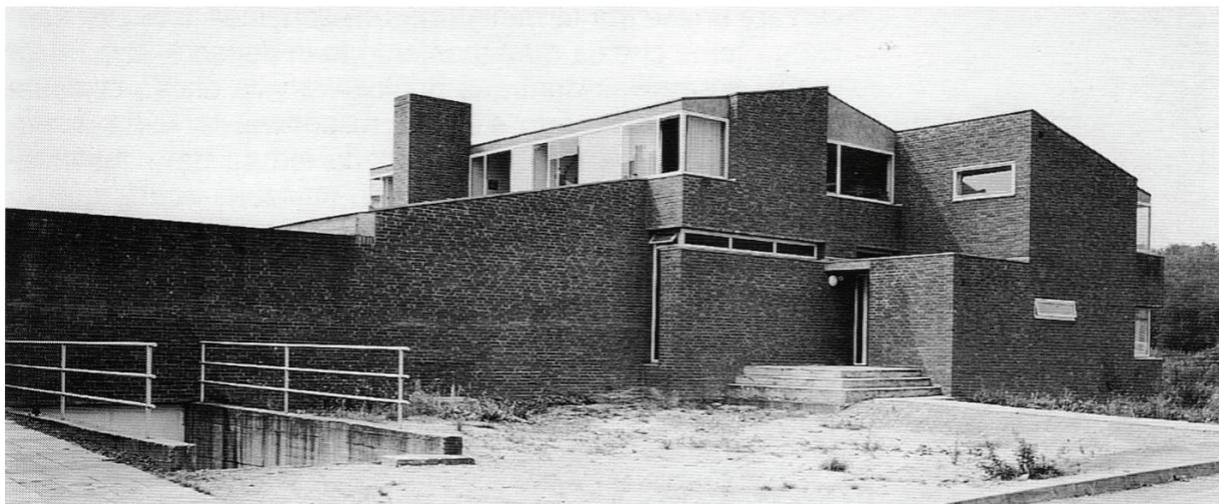
«La limitazione dei costi, menzionata all'inizio non permise la composizione di una camera da letto, senza restrizione della spazialità. Inoltre, all'inizio, non ce n'era nessun bisogno immediato. La struttura diradata della casa permette tuttavia, in qualunque momento, un ampliamento possibile necessario che può emergere da un ampliamento della famiglia senza disturbare la composizione totale.»¹³²

Emerge a questo punto, uno dei ragionamenti che contraddistinguerà, con diverse soluzioni formali, tutta l'opera di Oswald Mathias Ungers, la possibilità di ampliamento del progetto come entità mai rigidamente conclusa, ma sempre in possibile evoluzione.

I materiali della casa sono: il mattone faccia a vista esterno, il calcestruzzo, l'intonaco bianco di calce. Questo fattore è anche una precisa volontà dell'architetto, che commenta:

«Sebbene si sia rinunciato a ogni colore – anche le pareti interne sono solamente bianche di calce – una vivacità originaria si

132. Oswald Mathias Ungers, *Kleines Wohnhaus in Rodenkirchen*, in "Baukunst und Werkform", n. 5, a. IX, maggio 1956, p. 261. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BWK5-1956.



74. Oswald Mathias Ungers,
*Studentenheim 'Nibelungenhaus',
Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal,
1956-1957*

© Walter Ehmann

produce attraverso la tonalità naturale del materiale.»¹³³

Viene inoltre utilizzato anche il legno, per alcuni elementi che interagiscono con l'esterno della copertura, tenuta a filo con le pareti.

Ungers si sofferma sul disegno delle pavimentazioni esterne, che interagiscono vivacemente con la casa, definendo l'ingresso, addentrandosi nel patio del soggiorno oppure creando uno spazio esterno pavimentato prospiciente la casa sul lato sud.

Con l'edificio *Studentenheim 'Nibelungenhaus'*, in *Goldenfelsstraße 19*, realizzato tra il 1956 ed il 1957, ci si discosta dal tema dell'abitazione privata e si analizza un progetto di residenza collettiva temporanea.

Lo studentato privato viene commissionato da un'associazione studentesca religiosa, che si occupa anche di scambi con studenti stranieri.

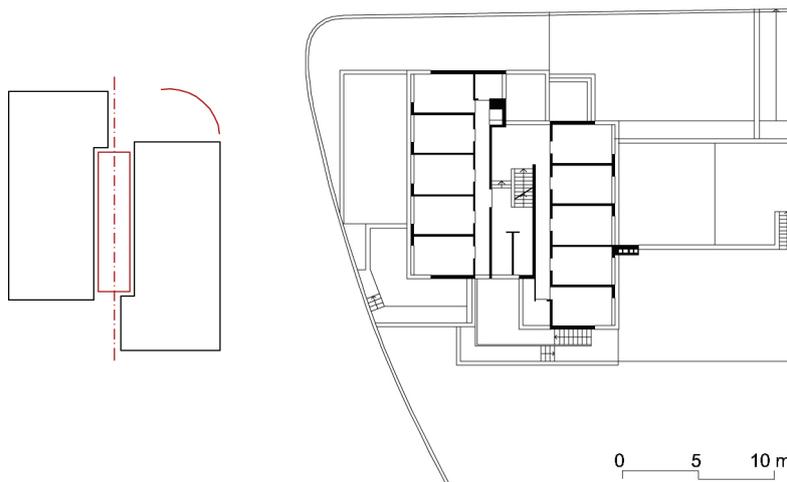
Il lotto, sul quale viene eretto l'edificio, si trova nel naturalistico sobborgo di Lindenthal ed in particolare nelle vicinanze dell'Università. Inoltre, il terreno costituisce un lotto d'angolo, al termine di un'area residenziale esistente, con fabbricati mediamente di tre livelli ed ampi giardini. La particolare situazione dell'area non permette una morfologia aperta verso l'esterno,¹³⁴ di conseguenza Ungers ricorre ad un impianto compatto. Il profondo dislivello presente nel terreno offre l'occasione di ragionare su accessi e funzioni sfalsate in altezza.

Lo studentato si compone di quindici alloggi per studenti, con servizi, aula studio, biblioteca, cantina e terrazza coperta.

Attraverso la lettura della pianta tipo è possibile dedurre il

133. idem.

134. E. Köln-Lindenthal, in "Bauwelt", n. 51/52, a. 50, 21 dicembre 1959, p. 1517. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW51/52-1959



75. Studentenheim 'Nibelungenhaus',
Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal,
1956-1957
Ridisegno e schema compositivo

110

ragionamento progettuale di Ungers, che definisce una netta divisione della pianta in due moduli di cinque camere ciascuno, più corridoio di distribuzione. I due blocchi risultano ruotati di 180 gradi e traslati della larghezza di un vano. Questo espediente conferisce alla costruzione l'immagine di protendersi verso la Goldenfelsstraße, il che permette anche di ricavare l'ingresso lateralmente al fronte principale, mentre il corpo rettangolare più interno si connette agli spazi esterni privati, dall'altro lato. Al piano terra, il modulo più l'interno dell'area si svuota dalla propria funzione abitativa e diventa uno spazio unico adibito a biblioteca e sala studio. L'ambiente adiacente a questo vano è la corte interna o spazio ricreativo, dal quale con una rampa a cielo aperto si può scendere nel giardino o al piano seminterrato. Qui si trovano la casa per il custode, la dispensa, le cantine, il vano tecnico per l'impianto di riscaldamento e il garage, che attraverso una rampa fortemente inclinata, esce direttamente sulla via principale.

Per quest'opera Ungers si concentra sulla progettazione della singola cellula abitativa, come testimonia l'articolo pubblicato nel 1959 sulla rivista *Bauwelt*, che si occupa integralmente di alloggi per studenti, con contributi, teorici e pratici, tedeschi ed internazionali.¹³⁵

Le camere singole dovevano essere pensate per ospitare comodamente gli abitanti del convitto, ma anche, eventualmente, per dare loro la possibilità di incontrarsi con altri studenti.

Il vano scale centrale determina la complessità distributiva di questo edificio: dall'accesso, che avviene mediante tre gradini dal livello della strada, si entra nell'ingresso complanare agli spazi comuni del piano terra. Dal vano scale, dopo un numero esiguo di alzate, si raggiunge la quota del primo gruppo di

135. E. Köln-Lindenthal, in "Bauwelt", n. 51/52, a. 50, 21 dicembre 1959, p. 1517. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW51/52-1959

76. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957
© Thomas Friedhelm



ambienti residenziali, successivamente, dopo una rampa intera, si accede al secondo gruppo di alloggi al piano primo ed infine, superato un ulteriore dislivello, si giunge all'ultimo blocco di camere.

L'intricato sistema di risalita interno è associato ad una traslazione unidirezionale dei due elementi compositivi principali.

La copertura è a filo delle facciate esterne e nascosta in modo da far apparire l'edificio come un volume architettonico etereo.

Un approccio progettuale in parte differente viene utilizzato per l'ideazione della casa in Werthmannstraße, sempre nel distretto di Lindenthal.

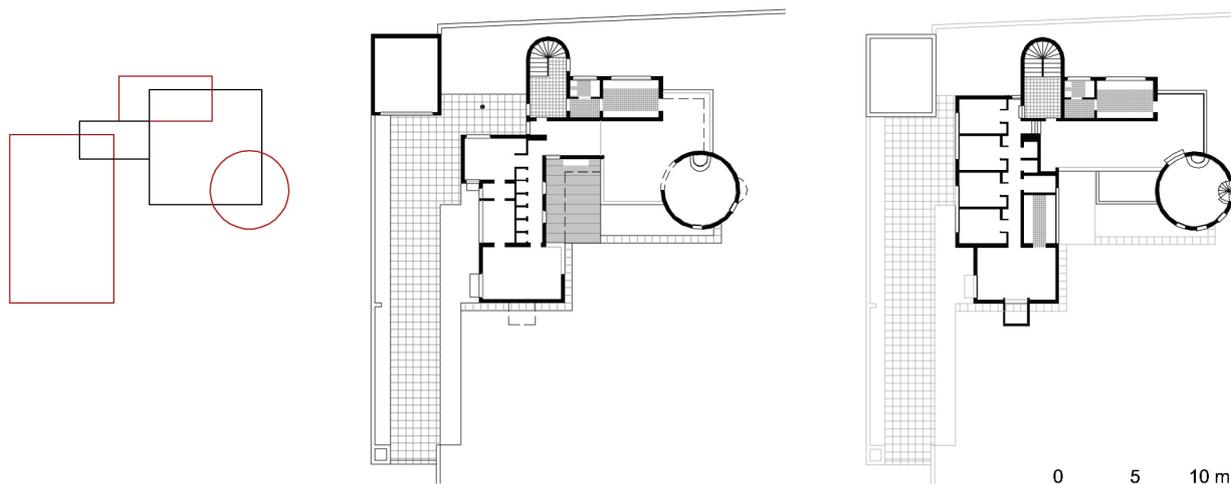
Questa "villa nella tradizione del Movimento Moderno"¹³⁶ come la definisce Martin Kieren, fu commissionata a Ungers dalla famiglia Müller, proprietaria dell'omonima Casa Editrice, per la quale Ungers stava realizzando l'abitazione in Alsdorfer Straße ed avrebbe realizzato successivamente la sede aziendale.

Attraverso questo progetto del 1957 s'introduce il tema della "città in miniatura" che, da questo momento in poi, impegnerà Ungers in una continua ricerca metodologica e formale, determinante anche per la progettazione della propria casa in Belvederestraße, che si configura come un successivo passo in questa direzione.

La villa in Werthmannstraße è una costruzione bifamiliare davvero complessa:

«[...] è la casa più grande che io abbia mai costruito. Sono partito dall'idea che la pianta dovesse essere posta in corrispondenza ad una pianta cittadina. La casa è composta in

136. Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, p. 48



112

77. Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957
Ridisegno e schema compositivo

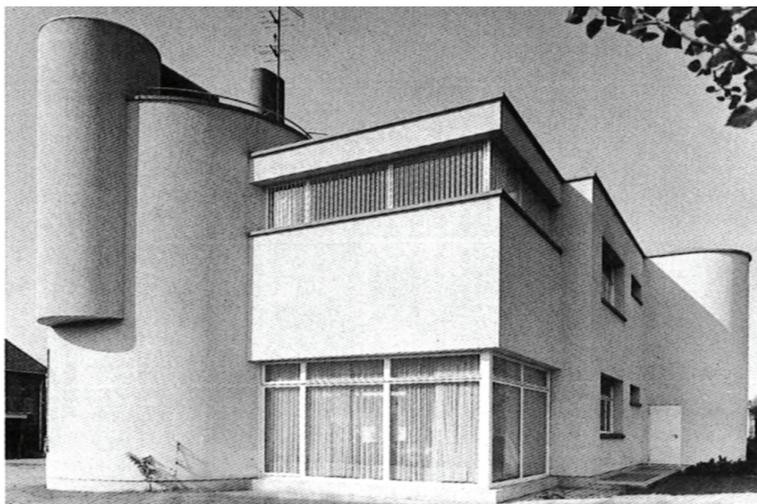
realtà da quattro case singole, fra le quali emergono due spazi, uno spazio d'ingresso ed uno spazio abitativo.»¹³⁷

L'accesso all'area avviene dal lungo camminamento che porta al garage, da questo punto si entra lateralmente nella casa, mediante due ingressi, che danno direttamente sull'esterno: l'ingresso immediato dell'abitazione al piano terra e l'accesso al vano scale semicilindrico.

Entrando al piano terra, si accede ad un ambiente d'ingresso, che potrebbe a ragion veduta essere definito come spazio "negativo", e cioè senza una connotazione preminente, ma determinato dalla progettazione degli altri spazi: cucina, camera da letto e vano scale. Questo ambiente, nella visione della città in miniatura, incarna lo spazio aperto cittadino, sul quale l'edificio si affaccia: la *piazza*. All'interno della composizione generale, l'elemento che maggiormente interpreta questa visione è il soggiorno e sala da pranzo, composta planimetricamente sulla figura del quadrato, che dialoga contemporaneamente con la biblioteca cilindrica e con il blocco dei servizi. Lo spazio negativo del soggiorno viene eroso dai due elementi abitativi positivi, ma si mantiene riconoscibile.

Al piano superiore, accessibile tramite il vano scale semicilindrico, permangono le stesse figure formali, ad eccezione dello spazio corrispondente all'ingresso, occupato dalla zona notte, con camere in fila e corridoio. Questo espediente compositivo consente di avere maggiore spazio

137. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1977, pp. 306-307. Traduzione: [...] ist das größte Wohnhaus, das ich je gebaut habe. Ich bin von der Vorstellung ausgegangen, daß der Grundriß entsprechend einem Stadtgrundriß angelegt sein sollte. Das Haus ist eigentlich aus vier Einzelhäusern zusammengesetzt, zwischen denen sich zwei Plätze ergeben: ein Eingangsplatz und ein Wohnplatz.



78. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957
© Friedrich Bernstein

fruibile, ma anche, grazie all'aggetto dell'ultima camera da letto, un ingresso coperto al piano terra.

Un dettaglio "nostalgicamente moderno" è il pilastro cilindrico che sembra sorreggere l'aggetto, ma che in realtà non è in asse con nessuna struttura portante. Anche grazie a questo elemento, ma soprattutto per la definizione chiara dei volumi compositivi, l'utilizzo dell'intonaco bianco rasato e della copertura piana. I critici, come lo stesso Klotz, vi hanno intravisto citazioni di Le Corbusier.¹³⁸ Ungers non nega, ma non introduce nessuna argomentazione più approfondita che avvalli ulteriormente questa tesi.

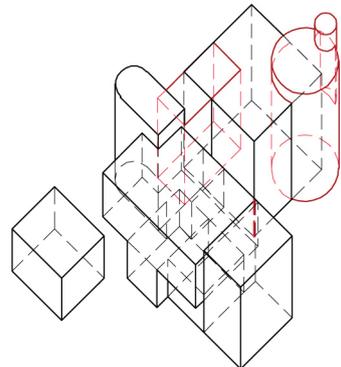
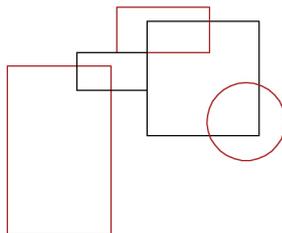
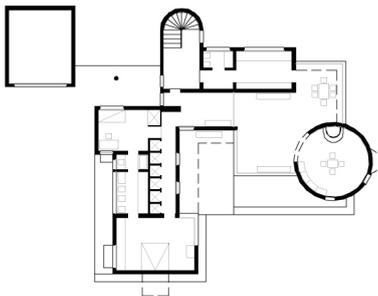
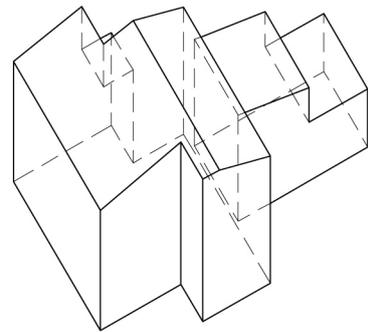
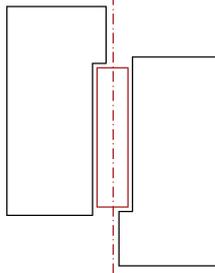
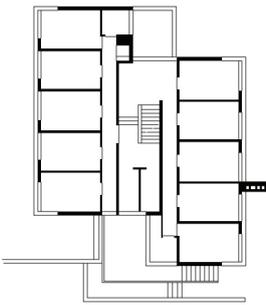
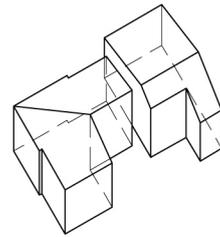
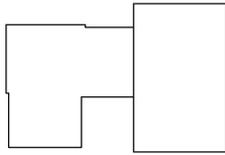
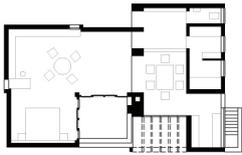
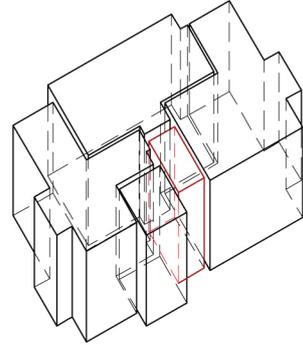
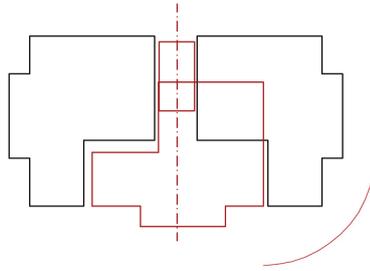
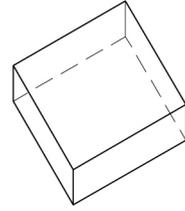
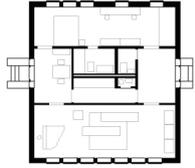
Inutile dire che Le Corbusier fosse comunque, in quel periodo storico, ancora un riferimento universale e che certamente, ad Ungers fosse stato richiesto, dalla committenza, di conferire alla casa un carattere maggiormente "moderno", facoltoso e rappresentativo di una famiglia imprenditoriale.¹³⁹

Come già anticipato, in questa trattazione, l'analisi dell'edificio, cosiddetto "isolato", non è strettamente rivolta all'identificazione di un percorso evolutivo. Attraverso il confronto di questi cinque casi studio, è possibile, però, intuire alcune questioni inerenti il metodo progettuale di Ungers, per ciò che riguarda i *movimenti* compositivi, ovvero le manipolazioni alle forme geometriche di partenza, che avvengono durante l'evoluzione dell'idea.

Negli esempi qui elencati, il pensiero si sofferma sullo studio della pianta generatrice del volume complessivo esterno, come testimoniano i progetti *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-57* e *Zweifamilienwohnhaus,*

138. idem. pp. 307-308

139. Di questa casa si parlerà, in maniera più approfondita, anche dal punto di vista compositivo successivamente nel capitolo *Parola e progetto: un ragionamento compositivo.*



0 5 10 m

Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957, dove i volumi complessivi si dimostrano, per la maggior parte, semplici estrusioni tridimensionali della figura planare.

A partire dalla piccola casa a Dünwald, dove la forma regolatrice esterna, trattiene racchiudendoli tutti gli spazi abitativi, si nota la grande sperimentazione che l'architetto, da questo momento in poi, mette in pratica.

Si affronta il tema della composizione modulare mediante le azioni di *rotazione* e *specchiamento* a partire da un asse o centro di rotazione, che può essere spesso identificato nel vano scale, come nell'edificio a Dellbrück.

L'identificazione di diverse gerarchie d'importanza per i vani è riscontrabile dall'inserimento di camere in *Aufreihung*,¹⁴⁰ spesso adottato per le zone notte o per i servizi che vengono compressi all'interno della forma base rettangolare, per lasciare spazio agli ambienti primari. Ciò avviene nei progetti per le case monofamiliari a Rodenkirchen e a Lindenthal, ma anche per lo studentato '*Nibelungenhaus*', dove è proprio l'infilata delle camere da letto a divenire modulo.

La forma modulare scelta viene ruotata di 180 gradi, traslata per creare dinamismo e, come già accennato, per accrescere il legame con l'intorno.

79. Pagina precedente:

Confronto compositivo tra i casi studio presi in esame per edifici isolati:

1. Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünwald, 1951;

9. Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-57

12. Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956

13. Studentenheim '*Nibelungenhaus*', Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal, 1956-57

15. Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957

140. letteralmente "infilata", termine che utilizza Ungers nella descrizione dello studentato di Lindenthal, in *E. Köln-Lindenthal*, in "Bauwelt", n. 51/52, a. 50, 21 dicembre 1959, p. 1517. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW51/52-1959



80. Schema d'individuazione dei progetti per residenze in serie:

7. Mehrfamilienwohnhaus, Balinger Straße 8-12, Köln-Nippes, 1955

8. Mehrfamilienwohnhaus G[2], Rottweiler Straße 8-12 Köln-Nippes, 1955-1956

10. Mehrfamilienwohnhaus G[1] [A], Edenkobener Straße 2-8 Köln-Mauenheim, 1955-1957

16. Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthaler Straße 2-6, Köln-Mauenheim, 1957-1958

17. Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958

18. Mehrfamilienwohnhaus, Ravensburger Straße 80-86, Köln-Mauenheim, 1957-1958

19. Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959

23. Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue Kempener Straße-Gernotstraße 5-19, Köln-Mauenheim, 1959-1961

26. Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1961-1962

La tipologia del blocco edilizio in linea può comprendere, seppur con le diversità riscontrabili caso per caso, nove interventi che Oswald Mathias Ungers realizza a Colonia tra il 1955 ed il 1961.

L'intervallo temporale preso in esame coincide con un vero e proprio boom edilizio che dal 1950 al 1960 vede realizzare a Colonia complessi residenziali per un ammontare di 75.000 alloggi.

Questa vasta operazione, che nasce dall'iniziativa dell'Amministrazione Comunale, volta a risolvere il deficit abitativo della città, culminerà alla fine degli anni '70 triplicando il numero degli alloggi realizzati fino agli anni '60.¹⁴¹

Il principale ambito dei primi interventi negli anni '50 è la zona a nord-ovest della città, identificabile nel distretto denominato Nippes, per poi estendersi successivamente, con opere a scala urbana, fino al più settentrionale Chorweiler. Questo distretto urbano, attraverso le importanti realizzazioni di quegli anni, si trasforma in un vero e proprio insediamento satellite, così come previsto dalle linee guida indicate da Rudolf Schwarz.

Il contributo di Ungers alle prime operazioni edilizie è testimoniato dai seguenti progetti:

– *Mehrfamilienwohnhaus, Balinger Straße 8-12, Köln-Nippes,*

141. A.A.V.V., *Der historische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2003, p. 182

81. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus, Balinger
Straße 8-12, Köln-Nippes, 1955
© UAA



117

1955

– Mehrfamilienwohnhaus G[2], Rottweiler Straße 8-12 Köln-Nippes, 1955-1956

– Mehrfamilienwohnhaus G[1] [A], Edenkobener Straße 2-8 Köln-Mauenheim, 1955-1957

– Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthaler Straße 2-6, Köln-Mauenheim, 1957-1958

– Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958

– Mehrfamilienwohnhaus, Ravensburger Straße 80-86, Köln-Mauenheim, 1957-1958

– Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959

– Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue Kempener Straße-Gernotstraße 5-19, Köln-Mauenheim, 1959-1961.

– Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1961-1962

È possibile reperire alcuni dati sui progetti per gli interventi residenziali in Balinger Straße, Rottweiler Straße, Edenkobener Straße e Ravensburger Straße attraverso il libro *Stadtspuren Denkmäler in Köln*,¹⁴² che rappresenta un reportage omnicomprendivo di tutti gli edifici di rilievo, storico, architettonico o anche semplicemente testimoniale della città di Colonia.

L'intervento in Balinger Straße si compone di due complessi edilizi in linea, accostati lungo il fronte strada e rispettivamente comprendenti tre e quattro livelli, con aggiunta del piano interrato.

Internamente, le residenze si presentano simmetricamente

142. Wolfram Hagspiel, Hiltrud Krier, Ulrich Krings, *Stadtspuren. Denkmäler in Köln, Architektur der 50er Jahre*, J.P. Bachem Verlag, Köln 1986

82. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus G[2],
Rottweiler Straße 8-12 Köln-Nippes,
1955-1956
© UAA



118

abbinata a coppia e ogni modulo doppio di alloggi è affiancato da un vano scala. Questo elemento è denunciato in facciata dall'arretramento del filo di prospetto, mentre un sottile elemento orizzontale spezza la verticalità di questa figura, definendo esternamente l'ingresso.

La loggia, come sistema di affaccio residenziale, presenta già la definizione che assumerà nell'edificio *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße 18, Köln-Riehl; 1956-1958*, anche se in modo semplificato. Viene inserita una balconatura incassata, definita lateralmente dalla vetrata di un vano della zona giorno, mentre sul lato opposto, è delimitata dal muro di separazione tra i moduli abitativi.

È presente un'area verde comune sul retro degli edifici, dalla quale esternamente avviene l'accesso alle cantine seminterrate. La finitura esterna è in intonaco rasato bianco. I due fronti di testa presentano una maggiore chiusura, con finestre basse longitudinali.

Vicinissimo all'intervento precedentemente descritto è il successivo blocco edilizio *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Rottweiler Straße 8-12, Köln-Nippes, 1955-1956*.

Il fronte strada di questa *Siedlung* tradisce uno stretto legame parenterale con la vicina in *Balinger Straße*, di cui fornisce una lieve declinazione dell'apparato compositivo di facciata.

Anche il complesso in *Rottweiler Straße* è un intervento di due edifici distinti di tre e quattro piani residenziali ciascuno e piano seminterrato, contenente le cantine pertinenziali degli alloggi.

I blocchi costruttivi si presentano in questo caso adiacenti, condividendo la parete di separazione. La distinzione tra i due oggetti costruttivi è conferita dall'arretramento del fabbricato più basso. Il primo agglomerato, più corto, è composto da quattro livelli con due vani scale, il secondo, più basso su tre

83. Oswald Mathias Ungers,
 Mehrfamilienwohnhaus G[1] [A],
 Edenkobener Straße 2-8 Köln-
 Mauenheim, 1955-1957
 © UAA



119

livelli con quattro vani scale.

La tipologia scelta è sempre il modulo edilizio abbinato in coppia e comprendente una scala che distribuisce agli alloggi. Anche in questo caso il sistema compositivo scelto presenta un arretramento per i corpi scale e l'introduzione di logge incassate per gli alloggi superiori al piano terra rialzato.

Nell'arretramento, i piani di facciata di logge e scale diventano complanari e qui il progettista decide di unificare in maniera asimmetrica le pareti esterne arretrate, favorendo un affaccio laterale libero dei balconi. Questo espediente sarà poi ripreso e sviluppato nell'edificio in Hansaring 25.

La copertura in laterizio ricalca quella già descritta per l'edificio in Garthestraße con due spioventi, dalla quale emergono i camini e gli sfatatoi degli impianti, coincidenti con le pareti divisorie tra gli alloggi. L'oggetto e con esso la definizione del sistema di copertura non riveste mai un ruolo preminente in questi progetti di Ungers, ma chiude un sistema progettuale retto da distribuzione interna e disegno di facciata, ancora finita in intonaco bianco liscio.

I tratti connotativi della nuova autonomia di pensiero di Ungers, che si stanno contemporaneamente delineando in altri progetti come il piccolo edificio residenziale in Schilfweg, vengono applicati anche nella trattazione dei complessi residenziali periferici a partire dal *Mehrfamilienwohnhaus G[1] [A], Edenkobener Straße 2-8 Köln-Mauenheim*.

Il fabbricato si sviluppa su quattro livelli di appartamenti al di sopra di un piano interrato per le cantine. Sono presenti due corpi scale, di cui il primo adiacente alla facciata di testa ed il secondo inserito lungo il corpo dell'edificio, la cui presenza viene svelata dal mancato allineamento delle vetrate con le aperture degli alloggi.

L'architetto utilizza, per la prima volta, il mattone rosso come

84. Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthaler
Straße 2-6, Köln-Mauenheim, 1957-
1958*
© UAA



120

finitura esterna, in un intervento di questa tipologia, dopo averlo già precedentemente sperimentato nella costruzione di *Dellbrück*. Sempre in riferimento all'edificio in *Schilfweg* la copertura a doppia falda viene posta arretrata rispetto al filo di facciata, con lo smaltimento delle acque piovane all'interno del fabbricato.

Le due colonne di logge sul prospetto laterale alleggeriscono l'immagine grave dell'oggetto architettonico e questo svuotamento viene rafforzato dall'espedito di lasciare le terrazze dell'ultimo livello a cielo aperto.

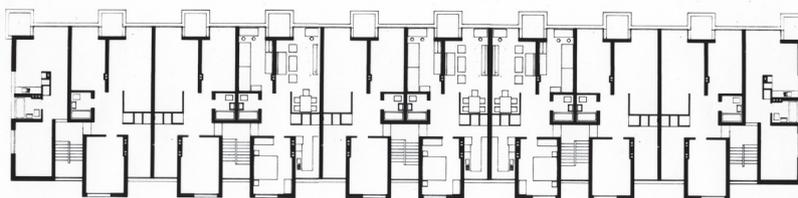
Quasi identico, nonostante si collochi temporalmente a due anni di distanza, è il *Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthaler Straße 2-6, Köln-Mauenheim* del 1957-1958.

Quest'edificio è composto da tre piani di appartamenti e un livello seminterrato di cantine con ingressi a piano terra.

Il fronte sulla Frankenthaler Straße è completamente composto da logge incassate, di cui quelle all'ultimo piano rimangono scoperte. I parapetti introducono una variazione di materiale rispetto ai casi esaminati fino a qui, perché non utilizzano il mattone faccia a vista in continuità con la parete, ma sono in metallo, con un elemento opaco, dipinto e staccato dal contorno.

I due vani scale maggiormente vetrati e gli ingressi sono arretrati da cielo a terra, presentano la scansione orizzontale dei solai in calcestruzzo a vista. Anche in questo caso è adottato l'espedito della copertura a doppia falda in laterizio, arretrata rispetto al filo di facciata.

Un avanzamento compositivo evidente si ha con il *Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958*. L'intervento è realizzato nella cornice delle opere finanziate dall'Amministrazione Comunale di Colonia ed, in particolare, per realizzare abitazioni per i profughi provenienti



85. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer
Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958
© UAA

86. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer
Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958
Ricostruzione di pianta tipo

dalla DDR.¹⁴³

Questa costruzione, che per la propria forte connotazione materica può essere definita “una scultura abitativa”, muove alcuni passi nella direzione della nuova concezione additiva degli spazi interni, ricercata da Ungers a quell’epoca. Egli, nel disporre i vani abitativi, sceglie sia di traslare esternamente uno spazio semiaperto, come una loggia, come aveva fatto fino a quel momento, ed inoltre incastra, come corpo materico determinante, il volume massivo della camera da letto matrimoniale. Questi elementi subiscono così uno slittamento verso il fronte strada e definiscono lateralmente gli ingressi. Viceversa, le cucine e i soggiorni sono rivolti sull’affaccio privato del complesso edilizio, che si apre verso un’area verde comune.

Su questo lato, quasi del tutto aperto, sono presenti loggette quadrate aggettanti, alle quali si accede lateralmente da entrambi i vani adiacenti.

I servizi, insieme ad alcuni spazi di ripostiglio, costituiscono un nucleo cieco interno al modulo abitativo.

Il modulo specchiato e abbinato in coppia abbraccia con la propria forma il vano scale. Questo sistema compositivo è ripetuto tre volte in serie, mentre le due teste del fabbricato presentano una variazione nel trattamento del muro. Il setto viene aperto da bucatore e la camera da letto matrimoniale non emerge dal piano principale della facciata laterale, mentre la loggetta quadrata si attesta angolarmente.

Costante è la presenza della copertura arretrata con smaltimento delle acque piovane interno alla struttura.

La plasticità volumetrica viene accentuata dalla continuità materica della muratura in mattoni rosso scuro, interrotta

143. O. M. Ungers 1951-1985. *Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 40

semplicemente da finestre di dimensioni molto contenute, alle quali non viene conferito alcun tipo di rilievo. L'inserimento di travi in calcestruzzo a contorno delle bucatore viene limitato agli ingressi.

Per la sola presenza di loggia e camera da letto, non si può realmente parlare di legami con la teoria di *corpo* e *spazio*, ma, di certo, la costruzione riflette alcuni tentativi in questa direzione.

Mentre questo edificio tenta alcuni passi in avanti nella direzione della volumetria, non accade nulla di particolarmente rilevante nell'ideazione dell'edificio *Mehrfamilienwohnhaus, Ravensburger Straße 80-86, Köln-Mauenheim, 1957-1958*.

Qui Oswald Mathias Ungers si limita a riprendere il disegno di facciata intravisto nelle residenze in Balingen Straße in un fabbricato di quattro livelli e ad utilizzare una finitura esterna in mattoni e calcestruzzo.

Si ritorna all'impiego della copertura a due falde che termina a filo della facciata principale.

La scansione ritmica degli alloggi termina alle due estremità con un modulo singolo leggermente variato.

Per il confronto analitico riguardante il tema delle *residenze in serie* si è ritenuto importante includere anche quegli agglomerati edilizi in linea, appartenenti di fatto a progetti di quartieri urbani.

Si ritiene che questi fabbricati, seppur inseriti in un ragionamento progettuale più ampio, non perdano la loro connotazione di successione seriale di moduli abitativi accostati.

Nel progetto riguardante l'isolato residenziale *Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes*, del 1957-1959 sono presenti due corpi edilizi con successione modulare delle unità abitative.¹⁴⁴

Il primo edificio, denominato *Blocco I*,¹⁴⁵ si sviluppa su quattro piani residenziali, la cui distribuzione avviene attraverso quattro vani scale. Ad ognuno di questi è associato una coppia di alloggi disposti simmetricamente attorno ad esso.

Le residenze sono composte da cucina, soggiorno, due camere da letto e servizi. La zona giorno è rivolta verso la parte privata dell'isolato residenziale e si estende spazialmente in una loggia semi-esterna.

Il sistema modulare assume un movimento compositivo di traslazione del blocco centrale di servizio, corrispondente alla scala, che sposta esternamente la camera singola, sul fronte strada e internamente i vani scale, evidenziandoli per

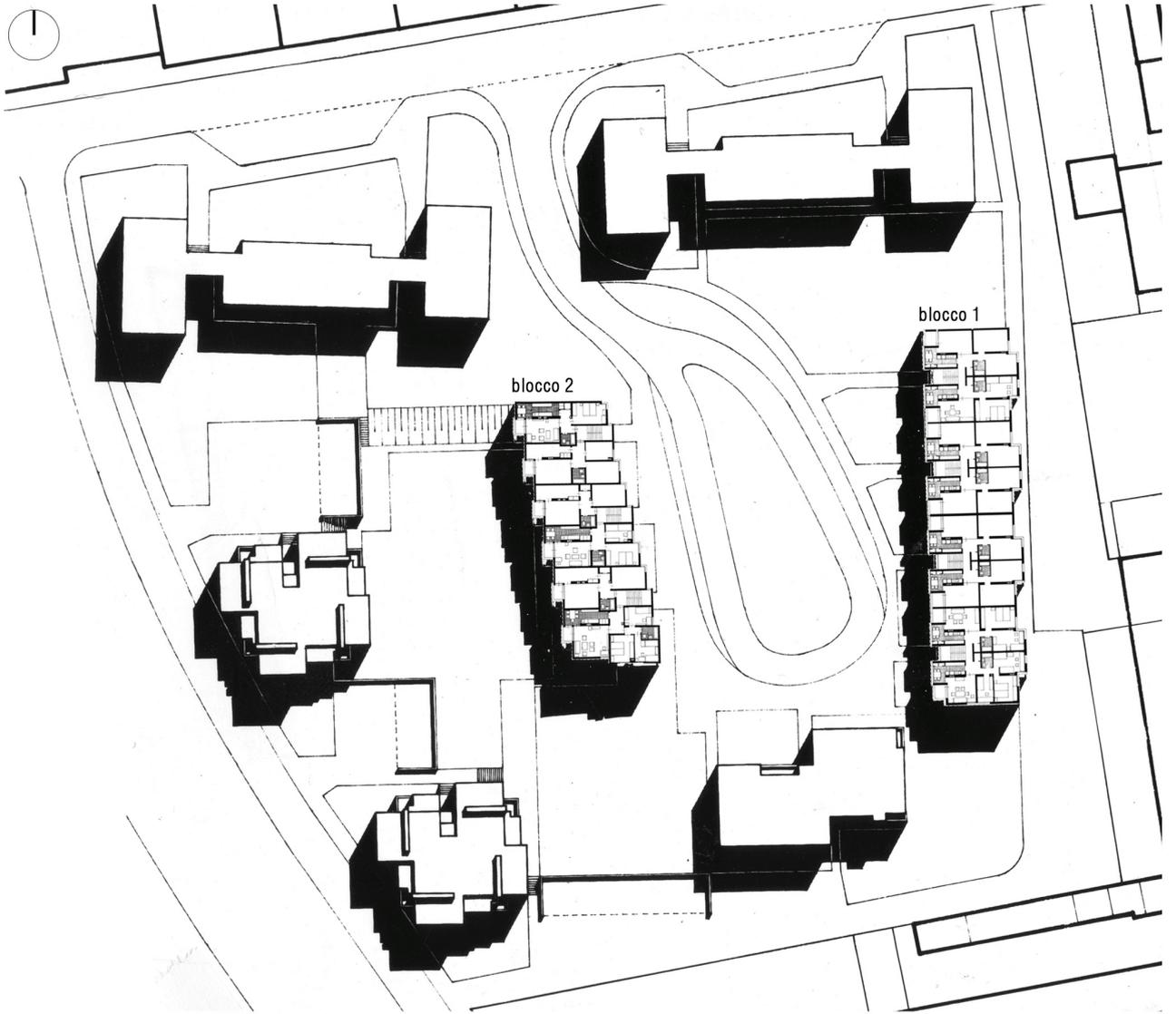
87. Pagina successiva:
Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohnhaus G[3],
Mauener Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-1959*
*Rielaborazione e confronto tipologie
edilizie*
foto © UAA

144. di questo progetto si parlerà nella sua completezza nel successivo sottocapitolo *Progetto urbano*.

145. O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", n. 5, a. 64, maggio 1967, p. 559



blocco 1



blocco 2

0 10 20 m



124

88. Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohnhaus G[3],
Mauenheimer Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-1959, blocco 2*
© UAA

sottrazione.

La successione perfettamente identica dei quattro moduli binati, varia leggermente solo nell'alloggio all'estremità sud, aumentando le dimensioni della zona giorno di poche decine di centimetri e abbraccia visivamente la loggia concludendo la composizione.

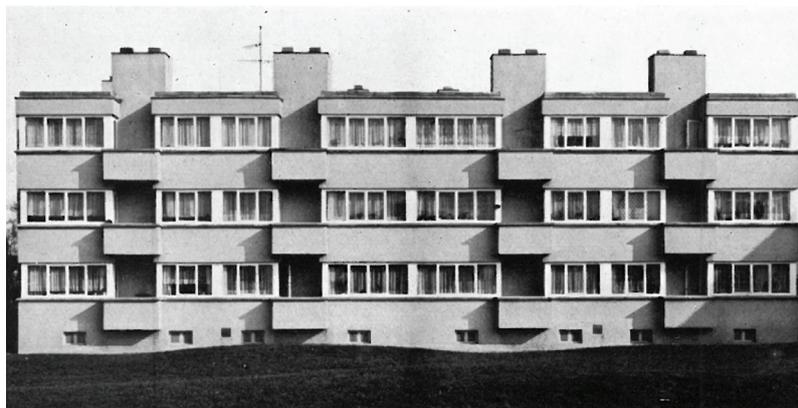
Il *Blocco 2* adotta invece una successione additiva complessa dei moduli abitativi.

Gli alloggi sono di diverse dimensioni, presupponendo una diversificazione dei nuclei familiari. Sono presenti contemporaneamente, ad ogni piano, tre abitazioni per due persone, due per nuclei familiari con massimo due figli e un alloggio con tre camere da letto, posto angolarmente. L'elemento compositivo principale è costituito dall'incastro tra le prime due tipologie residenziali descritte, che abbracciano il vano scale. La scelta di associare due alloggi compositivamente diversi, per creare il modulo ripetibile, offre l'espedito di inserire il vano scale sfruttando l'assenza della camera da letto corrispondente.

La successione dei tre moduli non avviene semplicemente in modo lineare, ma traslando gradualmente e favorendo così l'inserimento di logge esterne comunicanti con le zone giorno. Questi affacci in aggetto sono rivolti a ovest, verso l'area verde dell'isolato.

Entrambe le costruzioni sono pensate a partire dalla disposizione planimetrica, come elemento generatore del volume, perciò le coperture piane non sono visibili dall'osservatore a terra.

Continuando nel quadro delle residenze in serie, disposte esclusivamente in linea, alcuni anni dopo Ungers realizzerà la *Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll*, del 1961-1962, costituita da vari esperimenti aggregativi, tra cui anche un piccolo complesso in linea.



89. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße
40-50, Köln-Poll, 1958-1959
Inquadramento generale planimetrico

90. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße
40-50, Köln-Poll, 1958-1959
© UAA

L'edificio, in questo caso, denominato *Haus I*,¹⁴⁶ è sicuramente più contenuto: gli alloggi per piano sono quattro, con due vani scala intermedi.

Anche qui il ragionamento si fonda sull'associazione di due elementi intorno al sistema distributivo. Le abitazioni, pensate per nuclei familiari con figli, hanno ampi spazi abitativi.

La distinzione tra zona giorno e zona notte non avviene attraverso l'orientamento degli affacci esterni, ma soggiorno e camera per i figli sono rivolti sullo stesso fronte interno all'area. Cucine, sale da pranzo e bagni costituiscono un nucleo interno di servizio.

Le camere da letto padronali vengono spinte all'esterno abbracciando i vani scale, esse presentano un'unica apertura vetrata frontale, mentre le pareti laterali sono completamente chiuse.

La variazione del modulo alle estremità, consiste nella rotazione delle cucine di 90 gradi e nell'ampliamento dello spazio di vita dell'alloggio. Il soggiorno può fruire di una lunga vetrata angolare, culminante nella loggia, mentre una parete opaca racchiude la sala da pranzo maggiormente estesa.

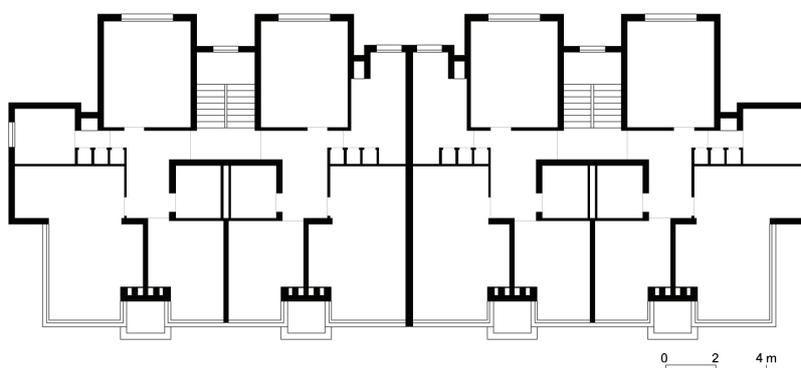
Il prospetto sul fronte interno appare scandito da un sistema a fasce in un'alternanza di pieni e vuoti, aggetti e rientranze.

Le colonne delle logge vengono accentuate in altezza dal collocamento nella parete di fondo degli impianti che interrompono la copertura. Quest'ultimo elemento è ancora una volta concepito come un semplice piano di chiusura del volume.

L'edificio *Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue Kempener Straße-Gernotstraße 5-19, Köln-Mauenheim*, 1959-1961 costituisce un evento isolato in tutto il discorso sul periodo

146. O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", n. 5, a. 64, maggio 1967, p. 560

91. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße
40-50, Köln-Poll, 1958-1959
Ridisegno della pianta tipo



126

formativo di Oswald Mathias Ungers a Colonia.

La sua particolare forma a “C” che definisce l’isolato urbano non è presente in nessun altro esempio di questi decenni. Anche il tipo di approccio figurativo: un volume liscio, finito semplicemente ad intonaco, senza distinzione delle logge, né in aggetto, né segnalate da elementi portanti riconoscibili, desta un interrogativo sulla nascita di quest’opera.

Inoltre esso viene concepito, sia in successione alla casa in Belvederestraße, sia verso la fine della realizzazione dell’edificio in Hansaring 25, e cioè quando le concezioni formali riguardanti un’architettura in “movimento”, un’architettura dalla forte connotazione materica, avevano raggiunto il loro culmine.

Non si può neanche apportare motivazioni di destinazione d’uso, come nel caso del *Verlagsgebäude und Druckerei Müller* del 1960-1964, che doveva trasmettere un’impressione maggiormente imprenditoriale.

In questo caso la destinazione d’uso è sempre la stessa: alloggi per famiglie, sovvenzionate pubblicamente.

La composizione è molto chiara, e si tratta della definizione attraverso l’edificio di una corte interna verde. In realtà Ungers si occupa solo di tre lati della “C”, mentre il braccio a est viene realizzato da un altro architetto.¹⁴⁷

La tipologia abitativa impiegata, come già visto negli altri casi analizzati, è costituita da due alloggi esattamente identici specchiati e abbinati ad un vano scala che distribuisce su quattro livelli residenziali. Queste strutture di accesso sono tutte rivolte verso l’interno della corte, ma non viene impiegato alcun espediente compositivo per evidenziarne la presenza.

Unico elemento di variazione è la disposizione delle unità angolari, che vengono retrocesse rispetto all’allineamento dei

147. O. M. Ungers 1951-1985. *Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 61

92. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue
Kempener Straße-Gernotstraße 5-19,
Köln-Mauenheim, 1959-1961
© UAA



127

fronti principali. In questo caso il doppio modulo non è più composto da residenze identiche con due camere da letto, ma gli alloggi angolari presentano fino a tre ambienti in più.

Le zone giorno sono sempre disposte sulla strada, mentre le zone notte sono prevalentemente orientate sulla più tranquilla corte interna.

La copertura a doppia falda, relativamente poco inclinata, si attesta indietreggiando rispetto alle pareti esterne, restando invisibile ad altezza uomo.

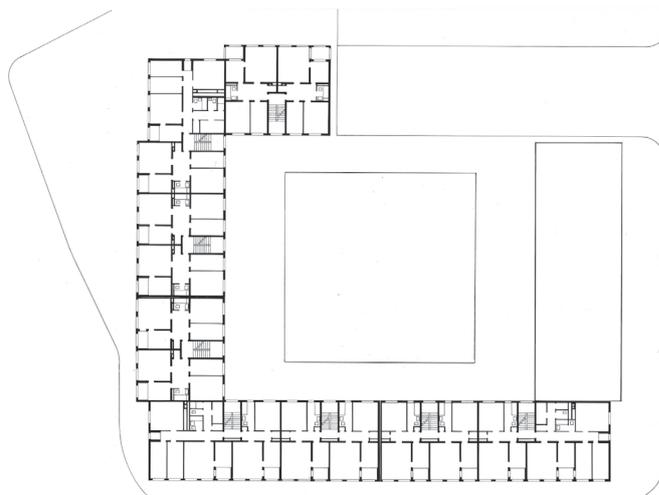
L'intenzione è proprio quella di creare una figura eterea e chiusa in sé stessa, concetto che non ricerca mai nei progetti residenziali precedenti descritti.

L'esito del ragionamento formale sull'impiego del modulo e della serie, legati alla funzione abitativa, verte proprio sugli elementi compositivi precedentemente descritti.

A differenza dell'analisi sull'*edificio isolato*, la catena evolutiva che lega le diverse realizzazioni residenziali in linea è fittamente collegata. Nella successione tra *Balinger Straße*, *Rottweiler Straße* e *Ravensburger Straße*, pochi elementi vengono connotati diversamente. La composizione dei volumi esterni avviene sempre attraverso l'interazione di due o tre piani compositivi in successione: i parapetti delle logge, il fronte principale di facciata e la parete arretrata riguardante sempre le logge. È evidente l'importanza di quest'ultimo spazio annesso all'ambiente domestico e Ungers, sempre più esperto sul tema residenziale, comprende appieno l'esigenza di ricercare non solo la funzionalità degli spazi abitativi e la densità residenziale, ma soprattutto la qualità dell'abitare.

Forte connessione è riscontrabile anche tra gli esempi in *Edenkobener Straße* e *Frankenthaler Straße*, dove prende maggiore connotazione formale la copertura.

Sono invece i progetti in *Graditzer Straße* e *Mauenheimer*



93. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue
Kempener Straße-Gernotstraße 5-19,
Köln-Mauenheim, 1959-61
Ridisegno della pianta tipo

128

Straße – Blocco 2 a porsi su di un piano completamente differente per quanto riguarda il ragionamento volumetrico. Il progettista non opera più per sottrazione, ossia ritagliando spazi in negativo, bensì per addizione di elementi volumetrici autonomi, sviluppati verticalmente.

Questa sperimentazione precede il risultato definitivo, ossia il progetto per la *Neue Stadt*, dove si raggiunge l'espressione massima del metodo "additivo". Qui emerge la consapevolezza, da parte di Ungers, delle teorie di *corpo* e *spazio* ed il ragionamento sulla residenza trascende la scala costruttiva, definendo l'intero isolato.

94. Pagina successiva:

Confronto compositivo in pianta tra i casi studio presi in esame per residenze in serie:

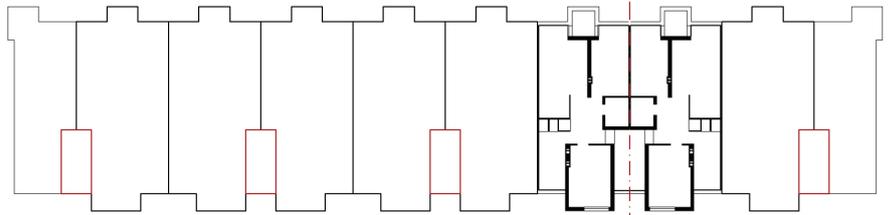
17. Mehrfamilienwohnhaus R,
Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl,
1957-58

19. Mehrfamilienwohnhaus G[3],
Mauenheimer Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-59

21. Wohnbebauung, Jakob-Kneip-
Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-59

24. Wohnbebauung, Eckewartstraße-
Neue Kempener Straße-Gernotstraße
5-19, Köln-Mauenheim, 1959-61

17. Mehrfamilienwohnhaus R,
Graditzer Straße 44-52, Köln-
Niehl, 1957-1958



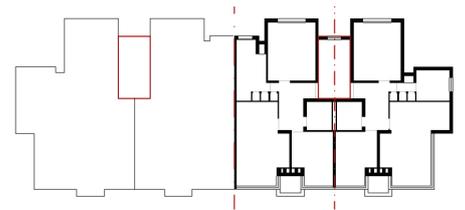
19. Mehrfamilienwohnhaus
G[3], Mauener Straße
129-155-Kempener Straße 90-
92, Köln-Nippes, 1957-1959
Blocco 1



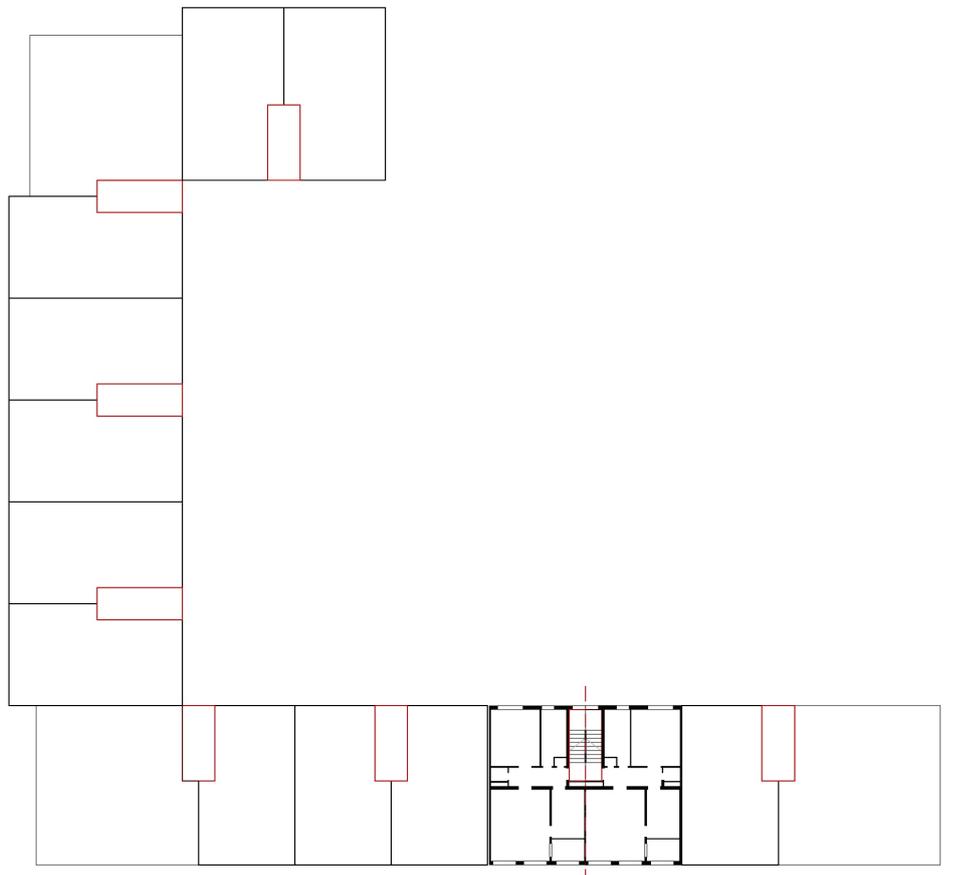
19. Mehrfamilienwohnhaus
G[3], Mauener Straße
129-155-Kempener Straße 90-
92, Köln-Nippes, 1957-1959
Blocco 2



26. Wohnbebauung, Jakob-
Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll,
1958-1959



23. Wohnbebauung,
Eckewartstraße-Neue
Kempener Straße-Gernotstraße
5-19, Köln-Mauenheim, 1959-
1961



0 5 10 m

L'intervento residenziale



I progetti che Ungers realizza per i quartieri residenziali periferici della città di Colonia appartengono all'intervallo temporale tra il 1957 ed il 1965.

Questi progetti si collocano temporalmente subito dopo la conclusione della *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal* e contemporaneamente sia agli ultimi interventi di residenze in serie come per il complesso in *Graditzer Straße 44-52* a Köln-Niehl, sia alla realizzazione della propria casa e studio, in *Belvederestraße 60*.

Anche in questo raggruppamento, costituito da:

- *Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauenheimer Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959;*
- *Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1961-1962;*
- *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aesternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965;*
- *Wettbewerb Grünzug-Süd (Zitadelle) [P], Köln-Zollstock, 1962-1965;*

Le configurazioni generali hanno molteplici aspetti di eterogeneità.

I primi due esempi a Köln-Nippes e Köln-Poll presentano tematiche compositive affini, relative ad un raggruppamento di edifici distinti. Solo con il progetto per la *Neue Stadt*, Ungers cerca una nuova immagine per l'isolato urbano, non più composto da edifici singoli afferenti a diverse tipologie

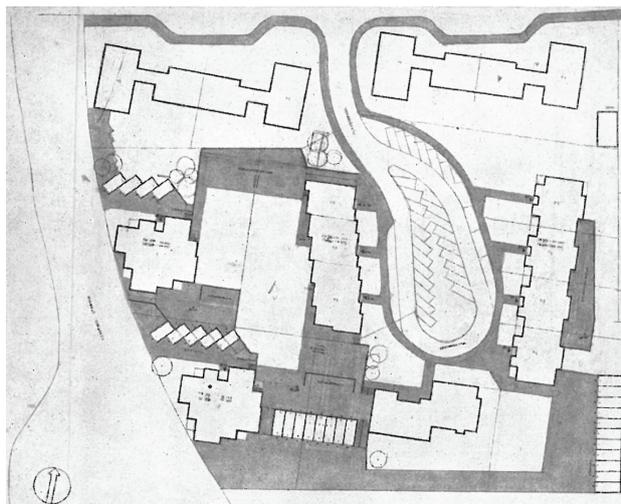
95. Schema d'individuazione dei progetti a scala urbana:

19. *Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauenheimer Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959*

26. *Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-1959*

27. *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aesternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965*

28. *Wettbewerb Grünzug-Süd (Zitadelle) [P], Köln-Zollstock, 1962-1965*



96. Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohnhaus G[3],
 Mauenheimer Straße 129-155-
 Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
 1957-1959*
 planimetria di progetto © UAA

costruttive e posti in relazione da collegamenti esterni, ma un unico organismo edilizio che si dirama, ipoteticamente all'infinito.

Nel caso del quartiere residenziale in *Mauenheimer Straße 129-155-Kempener Straße 90-92*, a Köln-Nippes, del 1957-1959 il progettista interviene con singoli oggetti architettonici fortemente connotati e distinti.

Si tratta di un complesso di abitazioni a quattro piani, disposte su un lotto angolare 20.000 metri quadrati, la cui realizzazione comprende nell'insieme centosettantadue alloggi,¹⁴⁸ di cui Ungers realizza il progetto per ottantotto residenze distribuite tra i quattro blocchi edilizi da lui inseriti.¹⁴⁹

Il progetto di massima rientra in un programma di costruzioni sociali (SBZ-Programm) condotto in collaborazione con l'Ufficio Urbanistico della città di Colonia.¹⁵⁰

I quattro elementi principali della composizione vengono disposti ad equa distanza, riempiendo visivamente il lotto. Il *Blocco 1*, ordinatamente lineare, è orientato in direzione nord-sud e adiacente al fronte strada ad est, mentre i *Blocchi 3 e 4* sono accostati e prospicienti il fronte sulla Mauenheimer Straße. Per raggiungere il *Blocco 2* inserito all'interno del lotto è stata prevista una strada a *cul de sac*, con spazi laterali adibiti a parcheggi.

Larga parte dell'area esterna è lasciata a verde, interrotta solamente dai collegamenti pedonali. La particolare volumetria delle costruzioni e l'eterogeneità compositiva dei fabbricati

148. *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O.M. Ungers*, in "Bauwelt", n. 8, 51 a., 22 febbraio 1960, p. 210. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960C.

149. O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", n. 5, 64 a., maggio 1967, p. 558

150. Oswald Mathias Ungers, *Case d'abitazione a Colonia-Nippes*, in "Casabella-Continuità", n. 244, ottobre 1960, pp. 26, 27



132

97. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus Gf3,
Mauenheimer Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-1959, Blocco 3
© Walter Ehmann

incontrano un positivo responso da parte della critica. A questo proposito, a distanza di anni, Vittorio Magnago Lampugnani scrive:

«Al posto dell'uniformità di file interminabili, che incarnano l'edilizia sociale del tempo del miracolo economico tedesco, si trovano qui masse costruttive molto articolate e gruppi abitativi ben identificabili, che delimitano, almeno come impostazione, spazi esterni chiari. Anche le case a Köln-Nippes sono edilizia residenziale sociale; ma il carattere anonimo ha lasciato posto ad una espressione personale forte».¹⁵¹

Ovviamente, la diversità formale è favorita, se non imposta, dalla molteplicità tipologica degli alloggi, variamente composti: dal monolocale al quadrilocale, tenendo quindi presente le diverse composizioni familiari.

Anche Luigi Biscogli nel lungo articolo monografico su Ungers, comparso sulla *Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica* nel dicembre del 1965, commenta il quartiere:

«Ma una delle case in linea è forse una delle opere più belle di Ungers, sfalsando planimetricamente i corpi scale e gli alloggi, l'architetto ha eliminato la facciata tradizionale, ottenendo un insieme vibrante di volumi e chiaroscuri: come a Niehl, il prospetto delle rappresentanze è improntato a un'atmosfera affatto diversa da quello, più aspro, su cui si affacciano scale e camere da letto. Gli elementi orizzontali in cemento armato a vista, ravvivati da alcune mensole, appaiono sui prospetti per arricchire ulteriormente, con una coerenza che è solo poetica, l'insieme già vivificato da finestre d'angolo, aperture ad asola

151. Vittorio Magnago Lampugnani, *Es gibt keine neue Architektur*, in "Art: Das Kunstmagazin", n. 9, settembre 1984, pp. 48, 50

alta e varie invenzioni di dettaglio che, in specie nel modo di adoperare i mattoni, si ricollegano alla migliore produzione inglese, soprattutto a quella di Stirling e Gowan.»¹⁵²

Biscogli, che pochi mesi prima aveva già parlato di Ungers su *Casabella-continuità*, realizza qui un reportage accurato sulle principali opere dell'architetto e ne documenta anche i cambiamenti più recenti:

«Il complesso è stato realizzato con criteri di massima economia, che hanno nociuto alla durata: ho visto queste case nel '64 quando stavano per essere intonacate perché i mattoni non avevano resistito all'attacco della pioggia, il tamponamento inoltre era di soli 24 cm (secondo l'uso seguito a Colonia non ci sono avvolgibili) e l'umidità era infiltrata all'interno; ho visto una delle case già parzialmente intonacata: pure, lì sotto, i volumi di Ungers erano ancora vitali e palpitanti. Distrutto l'effetto del materiale – il mattone rosso, il cemento – il volume, oramai nella sua essenza denunciava vigorosamente la forza espressiva, così aspra ed efficace, caratteristica del giovane maestro tedesco e, al tempo stesso rivelava la sua pur lontana matrice razionalistica: quasi che l'imprevista applicazione dell'intonaco avesse sdoppiato le due componenti che in genere ricorrono nella più valida architettura contemporanea, cancellandone una e lasciando in evidenza l'altra. Perché il gusto, il sapore dei materiali, che riscalda tanta architettura di oggi, viene, in via diretta o mediata, dall'insegnamento di Wright.»¹⁵³

133

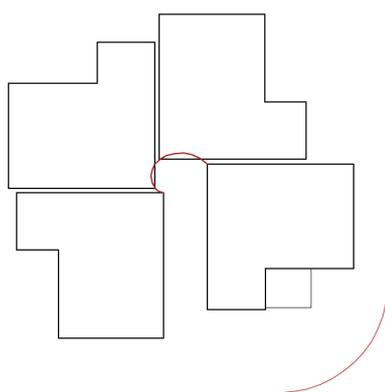
Lo stesso Ungers, in occasione dell'intervista per il libro di Heinrich Klotz *Architektur in der Bundesrepublik*,¹⁵⁴ riconsiderando il proprio lavoro giovanile a distanza di circa trent'anni, ribadisce come l'intento volumetrico fosse alla base della concezione primigenia di questo complesso, ma introduce anche il tema della relazione tra interno ed esterno in architettura:

«In sostanza, in tutte queste cose m'interessava che lo spazio esterno, che è determinato dai corpi costruttivi, avesse un effetto molto forte sullo spazio interno dell'abitazione. Perciò anche l'ambiente esterno, che è praticamente lo spazio della città, deve essere considerato nella progettazione. Doveva essere consapevolmente organizzato...[...] A quell'epoca io

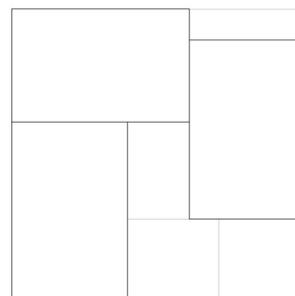
152. Luigi Biscogli, I *protagonisti dell'architettura contemporanea: 1. O.M. Ungers*, in "Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica", n. 3, dicembre 1965, p. 77

153. idem., pp. 77-78, n. 12

154. Heinrich Klotz, *Oswald Mathias Ungers*, in Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1977, pp. 263-316



0 5 10 m



0 2,5 5 m

134

98. Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohnhaus G[3],
Mauenheimer Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-1959, Blocco 3*
pianta © UAA

99. *Mehrfamilienwohnhaus G[3],
Mauenheimer Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-1959, Blocco 3*
*Schema compositivo della pianta e
schema compositivo dell'alloggio*

ho parlato molto a proposito del cosiddetto Giano Bifronte dell'architettura, sul doppio volto dell'architettura, che agisce verso l'interno e verso l'esterno. Con ciò io presi posizione contro la dottrina che recitava, che la facciata fosse il risultato della definizione dell'interno che contemporaneamente al corpo costruttivo ottiene forma anche l'esterno, e perciò questo spazio esterno deve diventare anche un elemento della progettazione. Ed in tutti questi corpi costruttivi che progettai allora, lavorai con una forma esterna fortemente comprensiva. A Oberhausen e più chiaramente ancora a Köln-Nippes, era inoltre importante il pensiero che i singoli gruppi abitativi dovessero essere distinti come unità identificabili. Già ad Oberhausen ogni singolo gruppo abitativo doveva essere trattato come una casa monofamiliare, per poi produrre complessivamente, insieme con gli altri gruppi abitativi, uno spazio informale ed elastico.»¹⁵⁵

Oltre all'analisi già emersa sui due edifici lineari dell'intervento,

155. idem., p. 294. Testo originale: Mir ging es bei all diesen Dingen in der Hauptsache darum, daß der Außenraum, der durch die Baukörper bestimmt wird, eine sehr starke Wirkung auf den Innenraum der Wohnung hat. Darum muß auch der Außenraum, der ja quasi der städtische Raum ist, mit in die Gestaltung einbezogen werden. Er sollte bewußter mitgestaltet werden [...] Ich habe damals viel über den sogenannten Januskopf der Architektur gesprochen, über das Doppelgesicht der Architektur, die nach innen und nach außen wirkt. Damit wandte ich mich gegen die Doktrin, die besagte, daß die Fassade ein Ergebnis der Innenraumbestimmung sei. Gleichzeitig mit dem Baukörper gewinnt auch der Außenraum Gestalt (Abb. 181, 182), und deshalb muß dieser Außenraum ebenfalls ein Element der Gestaltung werden. Und bei all diesen Baukörpern, die ich damals entwarf, arbeitete ich mit einer stark gruppierenden Außenform. In Oberhausen und deutlicher noch in Köln-Nippes war außerdem der Gedanke wichtig, daß die einzelnen Wohngruppen als identifizierbare Einheiten zu unterscheiden sein sollten. In Oberhausen schon sollte jede einzelne Wohngruppe wie ein Einfamilienhaus behandelt werden, um dann mit den anderen Wohngruppen zusammen insgesamt einen Raum herzustellen, der informell und freizügig ist.



100. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße
40-50, Köln-Poll, 1958-1959
planimetria con inserimento delle
piante © UAA

è importante soffermarsi anche sul sistema compositivo dei due edifici a torre gemelli: *Blocco 3 e 4*.

Questi oggetti architettonici, identificati come *Punkthäuser*, sono evidentemente composti attraverso la *rotazione* di un modulo abitativo attorno al nucleo, individuato dal vano scale.

Il centro di rotazione non è precisamente rintracciabile, poiché a questo primo movimento compositivo, si aggiungono contenute *traslazioni* verso l'esterno, che rimandano più alla rotazione spiralforme piuttosto che al cerchio.

L'alloggio si compone di tre vani, più cucina e locali di servizio. Zona giorno e zona notte condividono la loggia angolare, che viene racchiusa centralmente dagli aggetti di questi due ambienti, consentendovi anche l'accesso dalla cucina.

Questa particolare conformazione denuncia a sua volta un ulteriore sistema compositivo interno al modulo, anch'esso basato su *rotazione e traslazione*.

Un successivo passo avanti verso la complicazione del sistema è certamente rappresentato dagli edifici per il *Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50*, nel quartiere di Köln-Poll progettati tra il 1961 ed il 1962.

L'impianto consiste di quattro edifici di diversa altezza e conformazione, disposti su due lotti separati centralmente dalla *Jakob-Kneip-Straße*. La realizzazione comprende in totale quarantadue alloggi, quattordici garage e l'ufficio elettorale del distretto.¹⁵⁶

Anche questo isolato di un quartiere periferico sulla riva destra del Reno a sud, fu predisposto dall'Amministrazione Comunale come intervento rispondente al fabbisogno di alloggi della popolazione.

156. O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", n. 5, 64, maggio 1967, pp. 560-561



136

101. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße
40-50, Köln-Poll, 1958-1959
Haus 2
© UAA

102. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße
40-50, Köln-Poll, 1958-1959
Haus 3
© UAA

Di conseguenza, progettazione e realizzazione furono sottoposte ad un rigidissimo regime di economia che impose a Oswald Mathias Ungers di rinunciare di fatto al paramento murario ed alle travi di calcestruzzo a vista, ormai caratterizzanti la sua opera di quegli anni, a causa della forte incidenza del costo della mano d'opera, per questo tipo di lavorazione.¹⁵⁷

Il costo previsto per la costruzione era di un milione e diciassettemila marchi tedeschi e Ungers si vide costretto all'eliminazione o riduzione massima degli spazi di servizio. Le residenze sono estremamente semplificate, pur offrendo abitazioni di due e tre vani più cucina e servizio. Questo aspetto ha innegabilmente portato a carenze funzionali,¹⁵⁸ ma ha indotto ancora di più l'architetto ad approfondire compositivamente le potenzialità della teoria di corpo e spazio, la cui ricaduta pratica è anche la riduzione delle superfici di distribuzione.

Se si esclude il fabbricato denominato *Haus 1*, appartenente alla tipologia delle residenze modulari disposte linearmente, l'architetto cerca anche in questa situazione sacrificata, di evolvere il proprio metodo, basato sulla ripetizione modulare attraverso la *rotazione* e lo sfalsamento di tutti i vani dell'abitazione, creando elementi di uniformità planare solamente attraverso la successione in altezza.

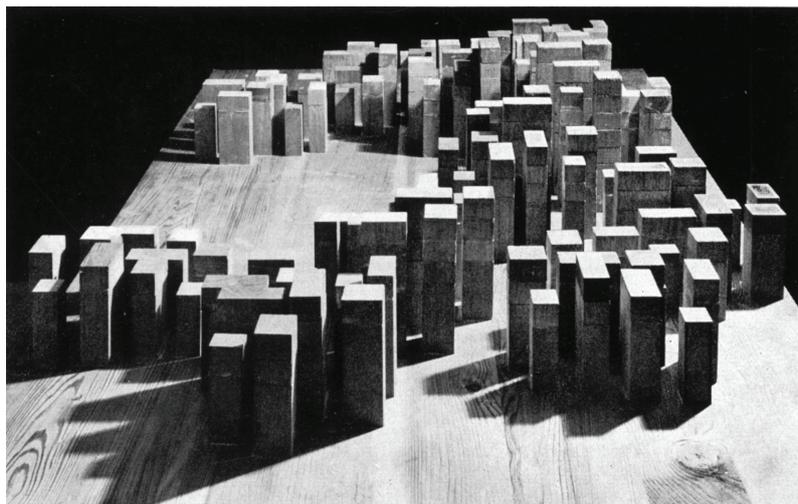
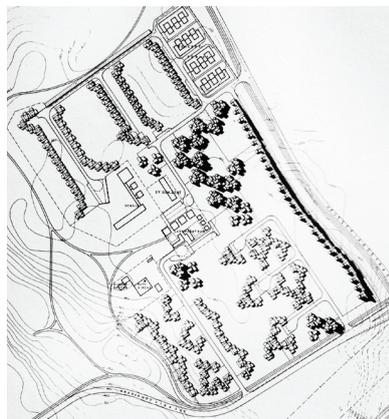
La volumetria dell'insieme è accentuata dai parapetti delle logge, anch'essi in muratura intonacata che generano, unitamente alle bucatore delle finestre, profondi chiaroscuri.

Egli, non rinuncia quindi, neanche alle consuete pareti completamente cieche da cielo a terra, che spezzano le linee orizzontali di finestre e logge.

Questi elementi murari, volutamente opachi sono già presenti,

157. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella-continuità", n. 305, maggio 1965, pp. 42-43

158. idem., p.42



103. Oswald Mathias Ungers,
*Wohnbebauung Neue-Stadt, A sternweg
 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenweg
 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
 1965, planimetria di progetto*
 © UAA

104. Oswald Mathias Ungers,
*Wohnbebauung Neue-Stadt, A sternweg
 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenweg
 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
 1965, foto del modello ligneo*
 © UAA

per esempio, anche nel *Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthaler Straße 2-6, Köln-Mauenheim, 1957-1958*, e vengono qui disposti equamente su ogni diverso orientamento dei fabbricati.

Questo elemento connotativo, associato all'apposizione non voluta dell'intonaco semplice, preannuncia, almeno in forma embrionale il progetto *Wohnbebauung Neue-Stadt*, in *A sternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg*, del 1961-1965.

Il concorso, vinto da Ungers, per la realizzazione di questo grande intervento residenziale, prevedeva novantanove alloggi, di due o tre vani abitabili ciascuno e residenze per anziani, con mono o bilocali, e un garage sotterraneo per quaranta posti auto.¹⁵⁹

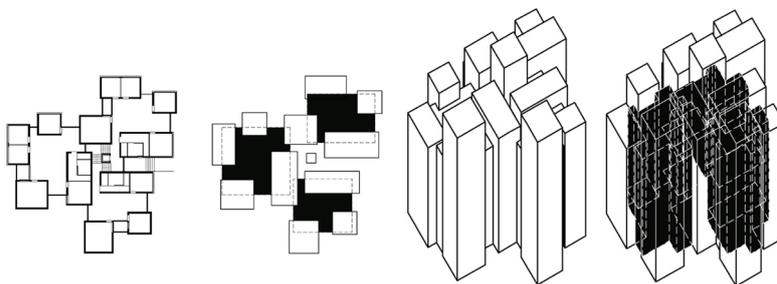
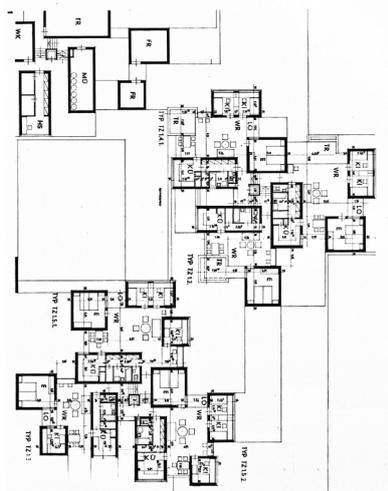
Il progetto originale di Oswald Mathias Ungers si estendeva su tutta l'area del sobborgo ed era conformato come un sistema aggregativo variante, basato sul modulo della residenza. L'idea è composta da organismi edilizi che richiamano la composizione dei frattali e si attestano centralmente all'area, a fianco ad una lunga costruzione di residenze, adiacenti alla strada che costeggia il lotto.

Volumi uguali e digradanti verso l'alto si compongono in una struttura stereometrica che dà vita ad un sistema compositivo flessibile, ricco di nessi spaziali.

Questo progetto urbano è pensato a partire dal nucleo della casa ed, in particolare, l'architetto si sofferma sullo studio dello spazio abitativo, conformato attorno all'elemento del soggiorno-atrio. In questo caso il soggiorno non è più una delle tante stanze, bensì lo spazio aggregativo di tutti i vani della casa.

A partire da ciò egli sviluppa il proprio metodo compositivo

159. O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", n. 5, a. 64, maggio 1967, pp. 566-567



138

105. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung Neue-Stadt, Asterweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-65 piante del progetto © UAA

106. Wohnbebauung Neue-Stadt, Asterweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-65 schemi esplicativi della teoria di corpo e spazio per questo progetto

basato sulla teoria di *corpo* e *spazio* e quindi sul rapporto di “spazi negativi e positivi”: il soggiorno-atrio è considerato “negativo”, mentre le stanze che vi si innestano, sia della zona giorno, sia della zona notte, sono considerate “positive”, perché erodono e scardinano la forma “madre” del soggiorno. Queste stanze nella successione verticale vanno a comporre i caratteristici corpi chiusi a torre.

Il passo successivo nell’evoluzione di questa idea è l’estensione di questo principio alla città. Si considera il verde e gli spazi comuni come “negativi”, perché in grado di accogliere l’elemento costruito, la cui articolazione va a scardinare l’unitarietà del verde, dando vita a corti interne private e verdi pertinenziali.

Il sistema è di fatto scalabile dalla più piccola unità costruttiva fino alla città stessa.

In questa chiave di lettura, gli spazi comuni all’interno degli edifici e gli spazi esterni pubblici diventano primari, si vuole raggiungere un edificio appartenente all’intorno.

Nella sua relazione esplicativa pubblicata nel luglio 1963 “*Zum Projekt Neue Stadt in Köln*” Ungers esordisce spiegando la base teorica del progetto:

«La città è dominata dalle leggi fondative uguali alla casa singola, dalla cui somma essa si compone. Nella struttura della casa c’è contemporaneamente fondata la struttura della città – solo le dimensioni sono diverse. Al posto dei muri, colonne, pilastri e cubi di cui si compone la casa, entrano nella città file chiuse di case, corpi abitativi isolati e blocchi abitativi attigui. Ciò che si modifica nel passaggio dalla casa alla città, è solamente la dimensione. La struttura principale rimane per entrambe la stessa.»¹⁶⁰

160. Oswald Mathias Ungers, *Zum Projekt Neue Stadt in Köln*, in “Werk”,

Per chiarire il concetto di cosa concretamente sia questa “teoria di corpo e spazio è importante ricostruire il principio filosofico su cui si fonda. Essa parte da una considerazione prettamente filosofica e, di fatto, anche fisica: l’osservazione di un corpo costruttivo è condizionata dalla presenza di uno spazio nel quale esso possa essere preso in esame, viceversa, la percezione di uno spazio come vuoto, ma avente forma e dimensione, è subordinata alla sua delimitazione fisica, mediante elementi opachi, pieni, quindi: corpi.

Come sostiene l’urbanista Fritz Schumacher, nel suo libro *Die Sprache der Kunst*, ritenuto la prima fonte scritta, su cui Ungers approfondisce questo tema:

«[...] si richiama alla consapevolezza che, antepo-
nendo il plasmare la massa, all’obiettivo di formare opere convesse,
plastiche, è perseguito tutto un altro scopo, ovvero la
formazione di opere chiuse concave, vale a dire: spazi.»¹⁶¹

139

Si delinea quindi una struttura concentrica dell’esistente, in cui lo spazio illimitato contiene liberamente l’architettura, come involucro dello spazio interno, racchiuso e finito, a sua volta ambiente della vita dell’uomo, che è il centro di questa figurazione tolemaica.

In ambito pratico, se si considera l’abitazione, essa è costituita da singoli ambienti, con differenti caratteristiche distributive e dimensionali in relazione al maggiore o minore carattere di collettività dei vani.

Ungers decide, quindi, di suddividere gli ambienti in due categorie: i *corpi* e gli *spazi*, ovvero *positivi* e *negativi*, *determinanti* e *determinati*, secondo un punto di vista inverso, per cui ciò che è negativo e determinato, ovvero lo spazio, è più importante degli “elementi strumentali” che lo definiscono.

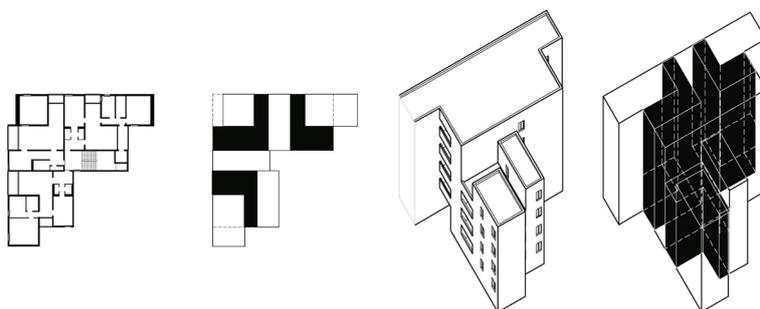
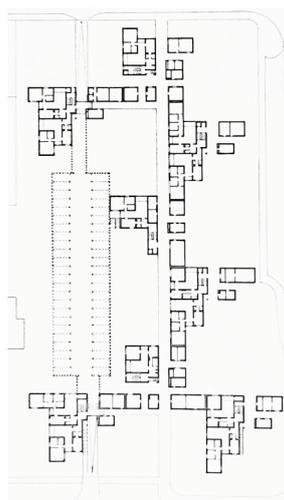
La formazione dello spazio (*Raumgestaltung*) avviene attraverso la formazione dei corpi (*Körpergestaltung*) in associazione con quanto affermato da un’altra fonte di Ungers: Hermann Sörgel con il suo *Einführung in die Architektur-Ästhetik*.¹⁶²

Perseguendo tale obiettivo, Ungers concepisce i vani secondo forme geometriche semplici e riconoscibili anche attraverso la differenziazione nel disegno in pianta. La ricaduta formale prevede che questi elementi compositivi non siano semplicemente accostati o disposti in linea, ma parzialmente

n. 7, luglio 1963, p. 281. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, WK7-1963.

161. Testo originale: Man berührt sie erst, wenn man sich ins Bewußtsein ruft, daß durch die Gestaltung der Masse vor dem Ziel der Formung konvexer plastischer Gebilde ein ganz anderes Ziel verfolgt wird, nämlich das Ziel der Formung konkaver abgeschlossener Gebilde: nämlich Räume. In Fritz Schumacher, *Die Sprache der Kunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin 1942, p. 227

162. Hermann Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, Piloty & Loehle, München, 1918



140

107. Oswald Mathias Ungers,
*Wohnbebauung Neue-Stadt, Asterweg
1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg
2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
1965*

piante del progetto realizzato © UAA

108. *Wohnbebauung Neue-Stadt,
Asterweg 1-13, Akeleiweg 3,
Chrysanthemenweg 2, Köln-
Chorweiler/Seeberg, 1961-1965*
*schemi esplicativi della teoria di corpo
e spazio del progetto realizzato*

sovrapposti ed intersecati. Di conseguenza, le forme positive (opache, piene) mantengono la propria integrità formale, mentre quelle negative, subiscono l'inserimento dei corpi, perdendo la loro identità figurativa.

Rispetto all'idea originale, la realizzazione è frutto di notevoli compromessi progettuali e di una riduzione dell'incarico dell'architetto, che ha visto Ungers da progettista dell'intero quartiere a diventare unicamente ideatore di singole unità residenziali limitrofe, poiché non risulta infine vincitore assoluto del concorso.¹⁶³ Di conseguenza egli deve ridurre di molto le sue aspettative sulla possibilità di modulazione della teoria di *spazi negativi e positivi*, che risulta quindi meno riconoscibile.

Mediante il riallineamento di spazi "positivi" e negativi", i contrasti spaziali perdono la loro tensione, acquisendo, tuttavia, un'importante proprietà di sintesi progettuale.

L'intenzionalità originale di realizzare un edificio-quartiere che si mantenga sia introverso che estroverso, inglobando gli spazi verdi pubblici è di fatto rispettata. Il piano terra viene lasciato privo di abitazioni e viene pensato per accogliere spazi distributivi e di servizio.

Il vero elemento connettivo è il percorso semiesterno, al piano terra che taglia verticalmente il lotto, connettendo i due fronti stradali opposti. La forza di questo elemento, come misura di tutto il progetto realizzato, rimane, di fatto, nascosta agli occhi dell'osservatore che si addentra nel complesso, mentre è riconoscibile nel progetto in pianta.

Successivamente il quartiere si è arricchito di altri interventi residenziali, con tipologie abitative meno dense, una sorta di

163. Luigi Biscogli, *I protagonisti dell'architettura contemporanea: 1. O.M. Ungers*, in "Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica", n. 3, dicembre 1965, p. 91



109. Oswald Mathias Ungers,
*Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg
 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg
 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
 1965*

© UAA

interpretazione semplificata della città giardino. Se, però, si osserva l'articolazione generale, si può dedurre che il sistema di rapporti e misure introdotto da Ungers ne abbia in qualche modo influenzato lo sviluppo.

A dispetto dell'immagine astratta delle sue parti, la vivibilità di questa realizzazione sta nella scala "umana"; i blocchi di appartamenti del corpo principale non superano i sei piani, mentre i condomini isolati hanno circa nove livelli. Le piccole corti appaiono quindi relativamente ampie e luminose, favorendo il loro utilizzo come ambienti di svago e di sosta.

Dopo questo intervento residenziale e quello per il complesso *Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue Kempener Straße-Gernotstraße 5-19, Köln-Mauenheim, 1959-1961*, bisogna riconoscere che la strada verso la sintesi e l'astrazione progettuale è stata oramai intrapresa senza ritorno.

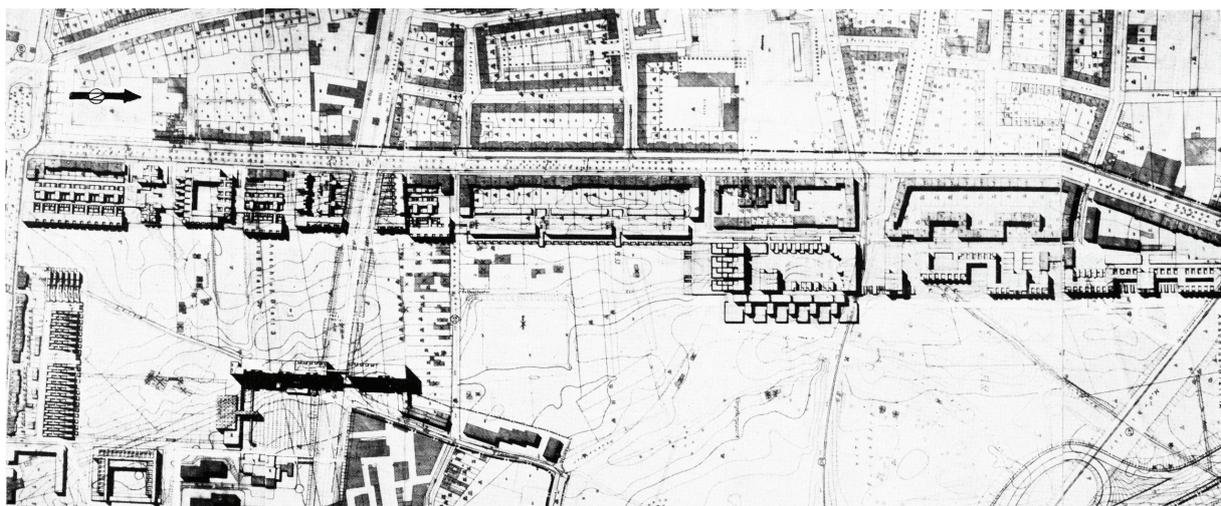
Ne è prova il progetto per il quartiere *Grünzug-Süd (Zitadelle) [P], Köln-Zollstock, 1962-1965*, che ottiene il secondo posto al concorso per quest'area.¹⁶⁴

In questo progetto, presentato nel 1962,¹⁶⁵ Ungers muove il definitivo passo nella nuova direzione teorica, eterea ed, in ultima analisi, utopica.

Il ripensamento di questo quartiere nella periferia a sud del centro storico di Colonia, appartenente al distretto di Rodenkirchen è legato al programma di opere infrastrutturali, portate avanti dall'amministrazione locale, in un secondo momento della Ricostruzione. In questo caso l'iniziativa trainante è la costruzione del nuovo tratto di strada a grande scorrimento che connette la circonvallazione di Colonia all'Autostrada per Bonn. Di conseguenza lo sguardo dei

164. idem.

165. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, p. 145



142

110. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg
1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg
2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
1965, Planimetria di concorso
© UAA

pianificatori ricade sullo *Stadtteil Zollstock* che, alla fine degli anni '50, non è nient'altro che un sobborgo senza spiccate caratteristiche urbane o architettoniche.

Il tema particolare era quindi il risanamento e riordino urbanistico e architettonico del quartiere in previsione della mostra dei giardini che si sarebbe tenuta nel 1971.¹⁶⁶

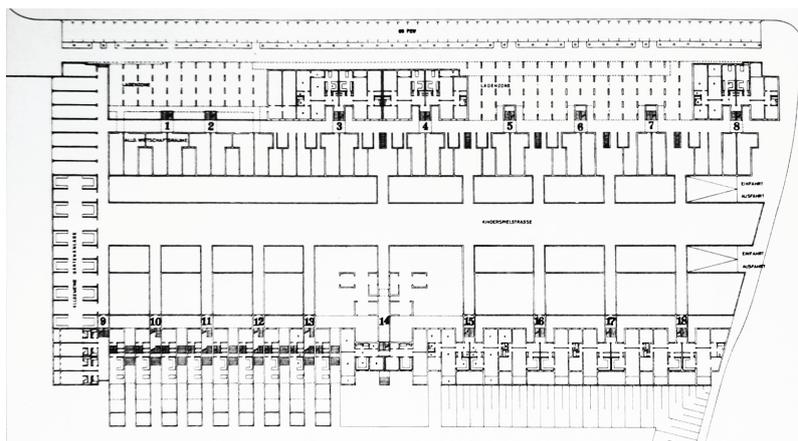
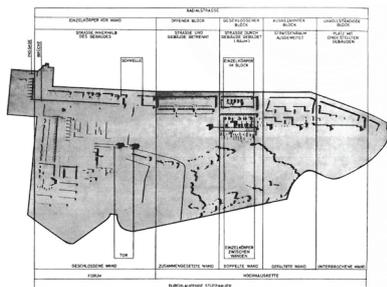
Invece della progettazione di un nuovo complesso residenziale, come quello per la *Neue Stadt*, Ungers si deve confrontare con la trasformazione urbana e sceglie di porsi in maniera dialogante con la preesistenza, a partire dalla rilettura morfologica e sistematica delle parti. Occorreva tener conto del tessuto edilizio esistente, disordinato, eterogeneo e garantirne l'integrazione con le nuove strutture.

Egli individua, nella direttrice principale che attraversa il quartiere, l'asse conformatore del progetto e ragiona sulla possibilità di racchiudere all'interno del sobborgo il sistema di relazioni urbane che contraddistinguono la città.

L'idea viene ripresa in diversi momenti, prima con un piano generale del 1962 che suddivide il grande ambito in cinque ambiti progettuali con temi differenti.

La zona I comprende un parco pubblico esistente progettato originariamente nello stile del giardino paesaggistico all'inglese che viene mantenuto e rafforzato nella sua qualità di giardino pubblico con opere al margine (di fatto quest'area è nettamente tagliata fuori dall'autostrada). La zona II, che rappresenta la prima vera connessione urbana al quartiere, accoglie impianti sportivi olimpionici ed il corpo costruito dominante è un palazzetto dello sport. Queste due aree costituiscono la transizione tra la cintura verde urbana, che costeggia il centro storico della città e la periferia.

166. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella-continuità", n. 305, maggio 1965, p. 52



111. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung Neue-Stadt, Asternweg
1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg
2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
1965, schema generale degli ambiti
progettuali

© UAA

112. Oswald Mathias Ungers,
Wohnbebauung Neue-Stadt, Asternweg
1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg
2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
1965, Zitadelle

© UAA

Il vero nucleo del progetto di Ungers sono le aree denominate III, IV, V. Il terzo settore, contraddistinto dall'importante rapporto con l'orografia del territorio, viene destinato ad ambito ricreativo, mantenendo forte la componente di verde ed inserendo una sostanziale parte di edificato che si innesta sulla direttrice viaria principale. Questo stretto contatto tra verde esistente e costruito mette in campo ragionamenti sul *genius loci*, sul rapporto visivo tra nuova edificazione ed *habitat* e sulla compenetrazione tra i due ambienti.

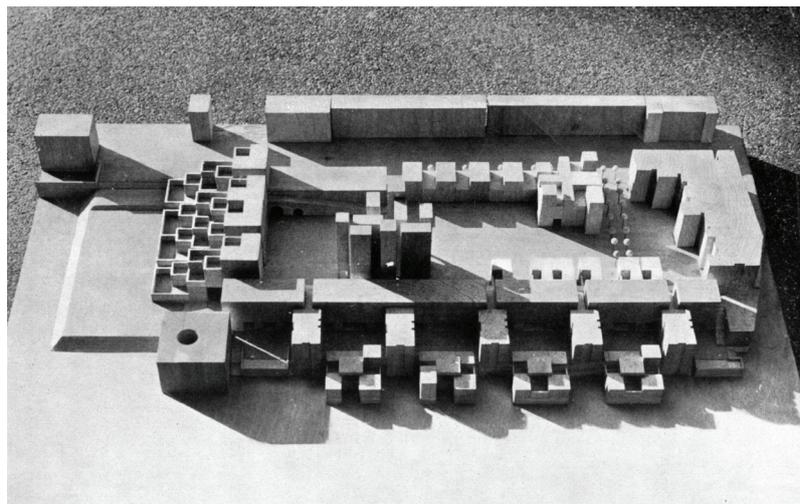
Anche nella IV area, il verde è l'elemento primario del progetto, qui viene utilizzato come elemento strutturante lo spazio pubblico, di cui fanno parte anche alcuni campi sportivi. Viene progettata una catena di case unifamiliari, con giardini privati antistanti di dimensioni differenziate, e con una ritmata serie di corpi plastici connotanti le residenze.

Il corpo costruttivo dominante di questa zona, è una casa di riposo per anziani. Vengono inoltre aggiunte due case a torre di sedici piani e dodici case unifamiliari.

La zona V collega il *Grünzug* alla cintura di verde esterna, la vegetazione e le vie sono a scorrimento lento ed indipendenti. La fila di case che si snoda parallelamente al *Grünzug* rappresenta in primo luogo la conclusione del quartiere preesistente, ma anche un elemento di continuità fra i due ambiti.

Questi microcosmi interni riflettono la separazione in isolati che caratterizza la città storica. L'idea trae origine dalla formazione della città stessa, come eterogenea collezione di spazi e di edifici diventando una serie lineare di differenti tipologie edilizie.

Ciò che Ungers rielabora a partire dalla città storica, è il complesso sistema di spazi aperti, verde, vuoti urbani e diverse tipologie edilizie sui quali agisce con un'operazione di astrazione lessicale.



113. Oswald Mathias Ungers,
*Wohnbebauung Neue-Stadt, A sternweg
1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenweg
2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-
1965, Zitadelle plastico*
© UAA

144

È noto come le successive ingerenze dell'amministrazione comunale di Colonia abbiano determinato poi notevoli cambiamenti progettuali, fino all'abbandono dell'idea originale. Nel 1965 i rapporti tra progettista e uffici pubblici sono tesi e quest'ultimi minacciano già di eseguire d'ufficio un nuovo progetto.

Al di là delle vicende burocratiche che intralciano la realizzazione del progetto, la genesi dell'idea per il *Grünzug Süd* stabilisce un traguardo temporale che chiude gli anni delle opere giovanili di Ungers, contraddistinti da un operato sperimentale, altalenante, caratterizzato dallo spirito di ricerca e permeato dagli interrogativi.

Si chiude anche lo stretto rapporto tra architetto e la propria città di adozione. La nomina a Professore Ordinario presso la *Technische Universität* di Berlino nel 1963 e l'incarico per il *Märkisches Viertel* del 1962 spostano la vicenda su scala nazionale ed in seguito, internazionale, con il progetto per la casa dello studente di Twente, nei Paesi Bassi. Si inaugura così anche il periodo di riflessione e sperimentazione teorica su progetti di grande scala, rispetto alle piccole realtà urbane di Colonia, precedentemente descritte.

Queste realtà consistono in isolati urbani, più o meno adiacenti, che necessitano di un ampliamento, nuovi ambiti residenziali periferici, da approntare, oppure edifici di singola proprietà.

L'evoluzione parte dalla semplice forma quadrata della piccola casa monofamiliare a Oderweg scelta pragmaticamente per delimitare lo spazio domestico da quello esterno. All'interno di questo forte segno progettuale, i diversi spazi abitativi si ricavano il proprio spazio contraendosi ed adattandosi alla dimensione imposta esternamente.

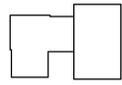
È proprio la concezione opposta e, cioè, che scardina questo sistema implosivo che interesserà Ungers dal 1951 fino alla

114. Pagina successiva:
*Confronto tra sistemi compositivi in
pianta, nei progetti di Oswald Mathias
Ungers, tra il 1951 ed il 1965*

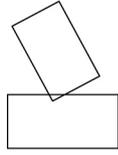
Traslazione



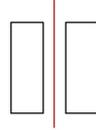
Addizione



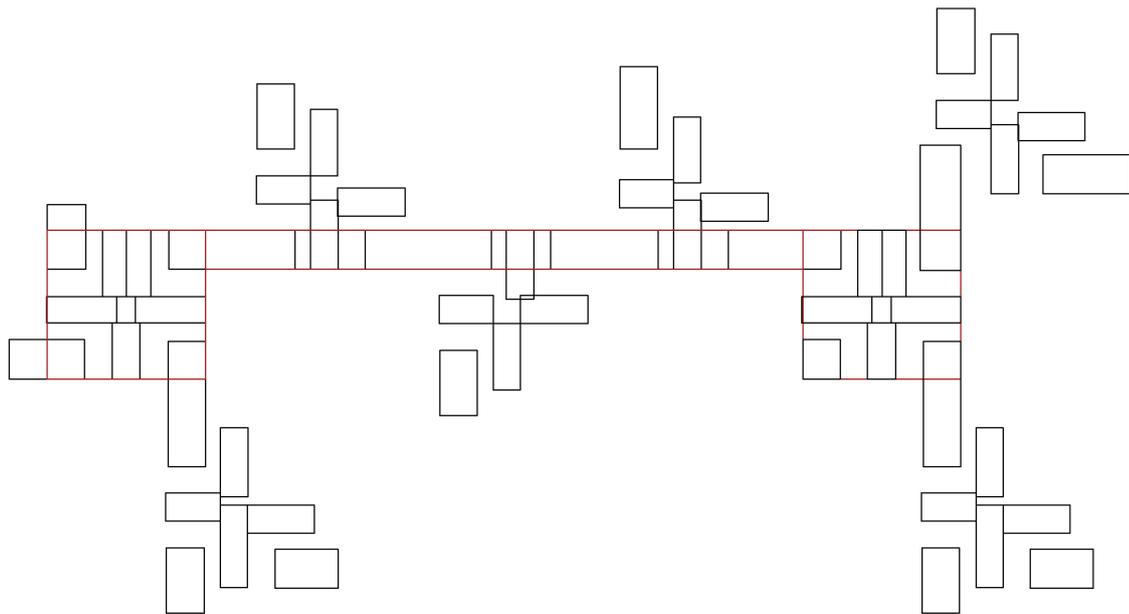
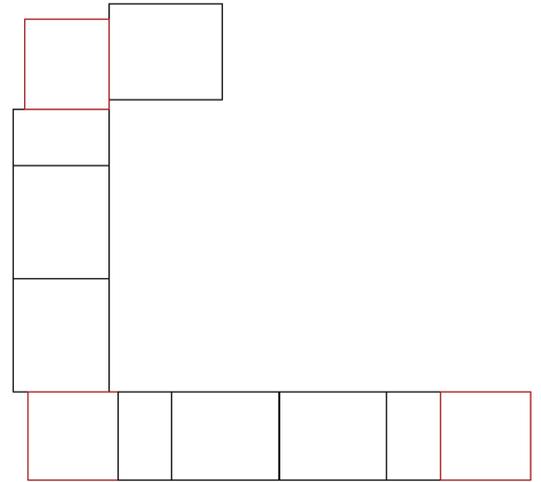
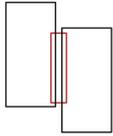
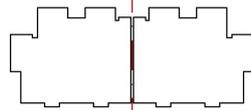
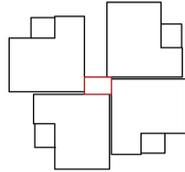
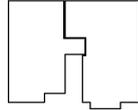
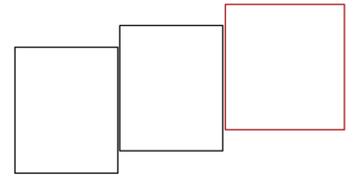
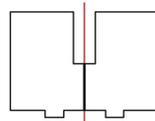
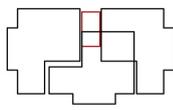
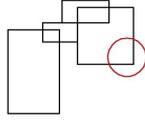
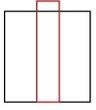
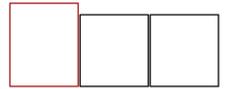
Rotazione



Specchiamento



Ripetizione modulare



0 10 20 m

completa esplosione compositiva riscontrabile nel complesso progettato per la *Neue Stadt*.

Mediante l'analisi compositiva, condotta sin qui è possibile notare la ricorrenza di alcuni ragionamenti formali o "azioni compositive". Dapprima, considerando i progetti in Hültzstraße, Aachener Straße, ma anche in un edificio retto apparentemente da principi diametralmente opposti, come il *Nibelungenhaus*, egli si affida all'organizzazione degli spazi per fasce ed alla *traslazione* o slittamento reciproco di questi elementi. Da questo passaggio, la volumetria esterna viene deformata, "scomponendo il cubo".

Successivamente, in alcuni progetti come la piccola casa a Rodenkirchen, la villa *Müller*, oppure l'edificio in Hansaring 25, sembra propendere per l'*addizione* di forme eterogenee, in un incastro apparentemente libero.

In alcuni progetti sembra prevalere, invece, il ragionamento sulla rotazione di un modulo abitativo, come avviene per l'edificio *Pesch*, per quello realizzato in Schilfweg ed in maniera più che evidente nel *Blocco 3*, del complesso residenziale di Mauener Straße, dove il principio di *rotazione + traslazione*, regola sia la pianta del singolo alloggio, sia quella dell'intero fabbricato.

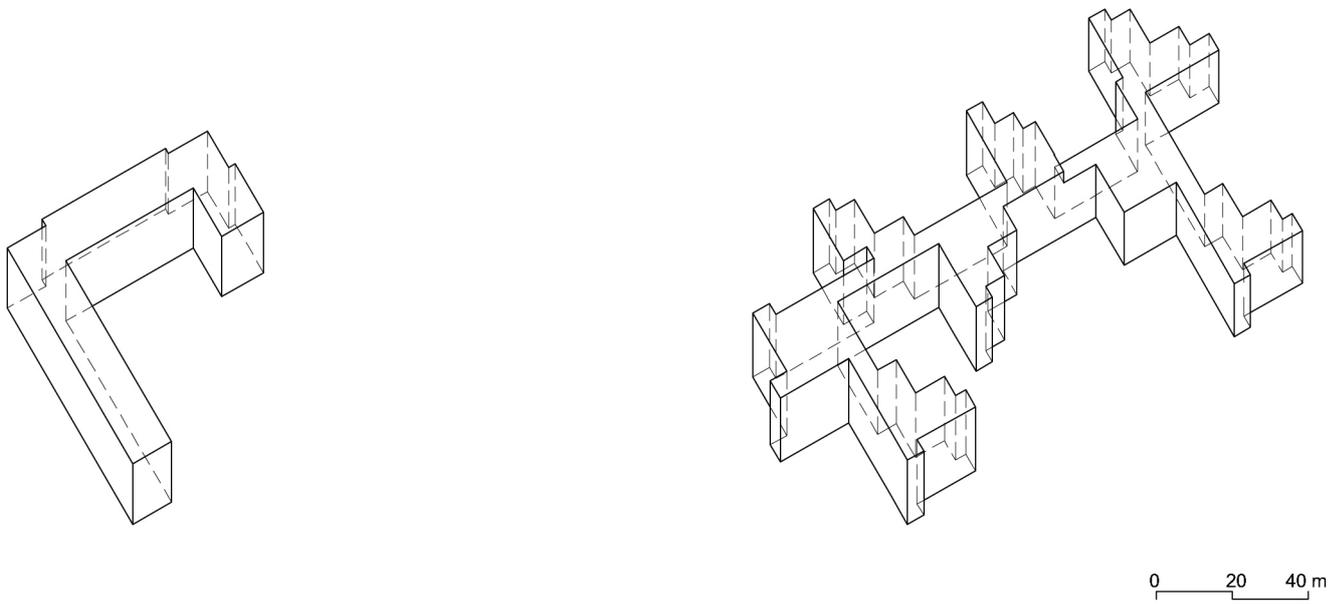
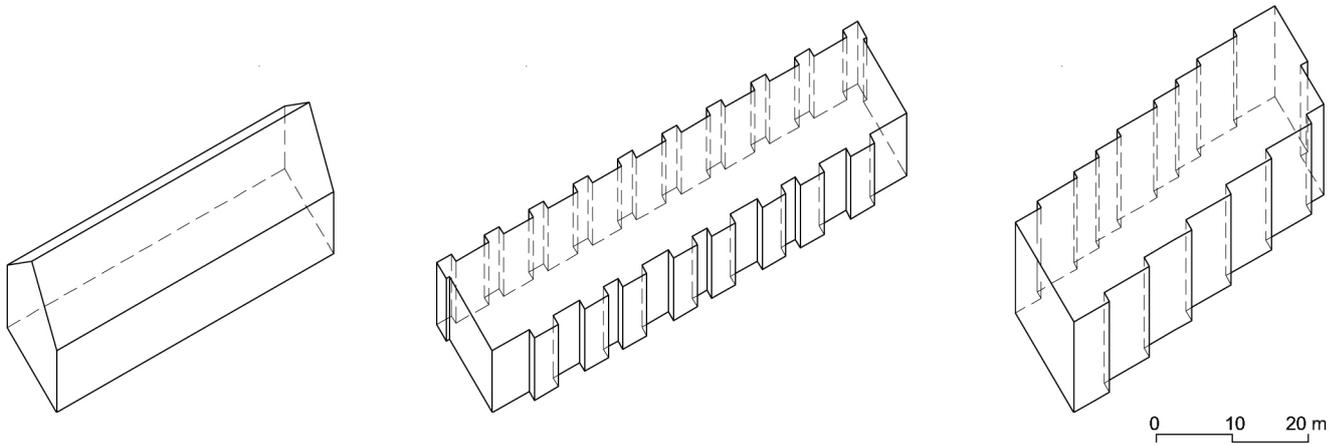
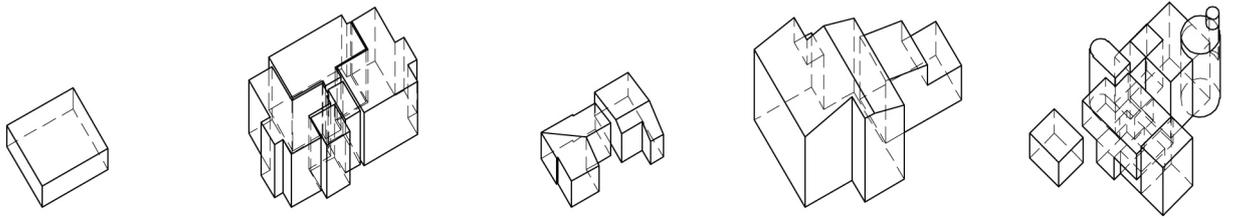
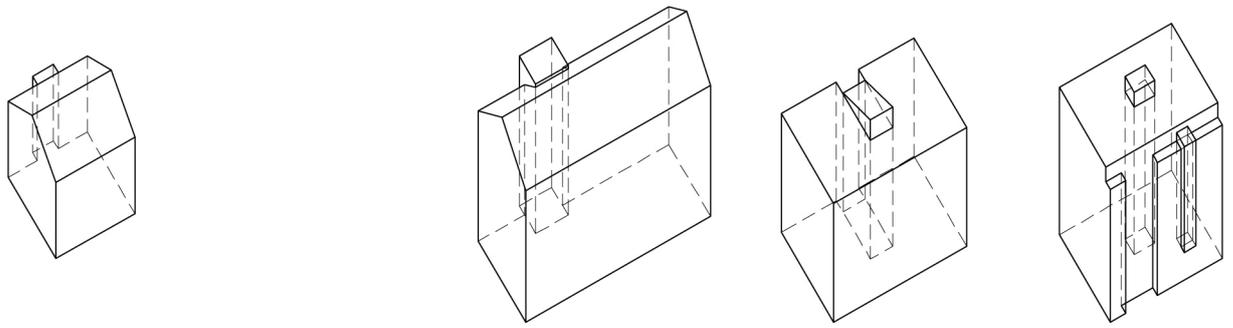
Nonostante le dichiarazioni di Ungers all'interno del manifesto *Zu einer neuen Architektur*, egli sperimenta anche le possibilità compositive della simmetria o *specchiamento*, come avviene inizialmente in Hültzstraße e, più in generale, nella *ripetizione modulare* delle residenze in serie.

I vani, uniformemente trattati nella prima casa, assumono via, via una gerarchia, non più dettata solo dal regolamento edilizio e dall'imprescindibile esigenza di illuminazione naturale, ma dal riconoscimento del ruolo sociale dell'ambiente, nella vita quotidiana.

Nel singolo alloggio, il soggiorno, come una piazza cittadina, acquisisce gradualmente una validità aggregante, come per gli abitanti della casa, così per gli altri edifici-vani. Quest'ultimi incarnano le quinte sceniche della piazza soggiorno.

A questo proposito Ungers utilizza gli strumenti della geometria planare: egli accosta linearmente i singoli alloggi, riconosciuti come moduli compositivi, oppure li associa specchiati in coppie, realizzando un nuovo elemento modulare da ripetere in successione.

Anche dal punto di vista volumetrico è possibile osservare un incremento della complessità progettuale, pur mantenendo un approccio alla tridimensionalità che individua nella pianta l'elemento primario, generatore.





Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf

Oswald Mathias Ungers, tra il 1958 ed il 1959,¹⁶⁷ alcuni anni dopo aver intrapreso in maniera indipendente la carriera di architetto, costruisce per sé e per la propria famiglia, una casa al numero 60 della Belvederestraße, nel sobborgo residenziale più esterno di Colonia, denominato *Müngersdorf*.

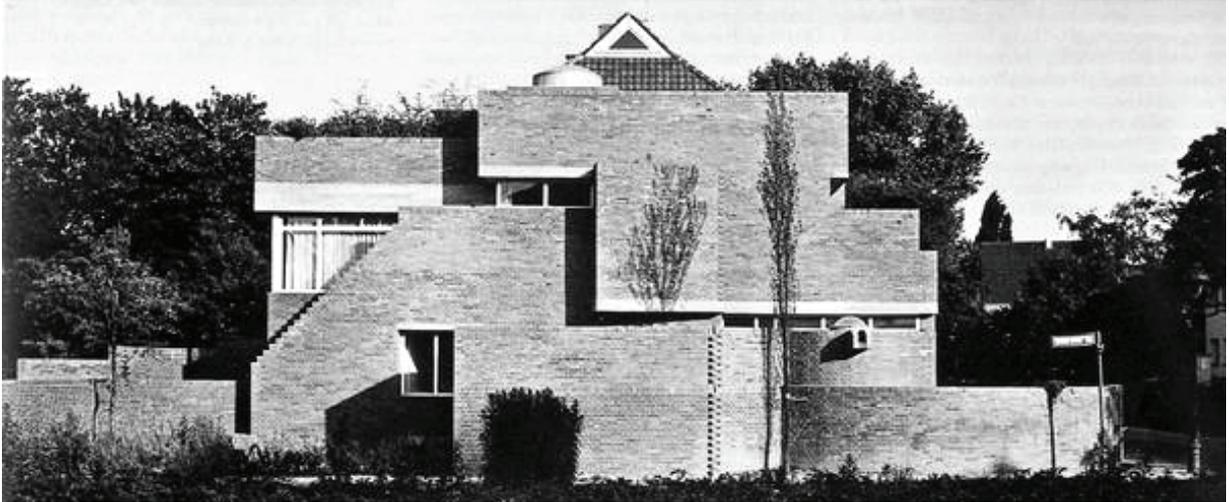
Nella vicenda professionale dell'architetto, questa realizzazione s'inserisce verso il compimento di un primo percorso progettuale già ampiamente sperimentato, con progetti come lo *Studentenheim 'Nibelungenhaus'*, 1956-1957 e la *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19*, 1957-1958 che, nel confronto, costituiscono approcci progettuali diametralmente opposti.

La casa si colloca centralmente rispetto a questo percorso di definizione dell'identità progettuale, culminante con il progetto per *Wohnbebauung "Neue-Stadt"*, 1961-1965, come un ulteriore grado evolutivo della ricerca dell'architetto. Costituisce inoltre un caso particolare per la coincidenza delle figure di architetto e di committente in Oswald Mathias Ungers.

Prescindendo dai pochi vincoli costruttivi dell'area, lateralmente già parzialmente edificata, egli ha l'occasione privilegiata della

116. Pagina precedente:
Oswald Mathias Ungers, *Haus in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959*
dettaglio muratura esterna
© UAA

167. Si fa affidamento alle date della prima pubblicazione sull'edificio in *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O.M. Ungers*, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 213. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960C.



150

117. Oswald Mathias Ungers,
Haus Ungers, Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf, 1958-1959
Fronte nord-ovest
© Konservator Stadt Köln

quasi assoluta libertà, nella sperimentazione di sistemi spaziali che in quegli anni stava perfezionando. Qui sono già leggibili i principali elementi compositivi utilizzati da Ungers nel suo primo denso periodo progettuale, durante il quale si concentra essenzialmente sul tema dell'abitazione, singola o collettiva.

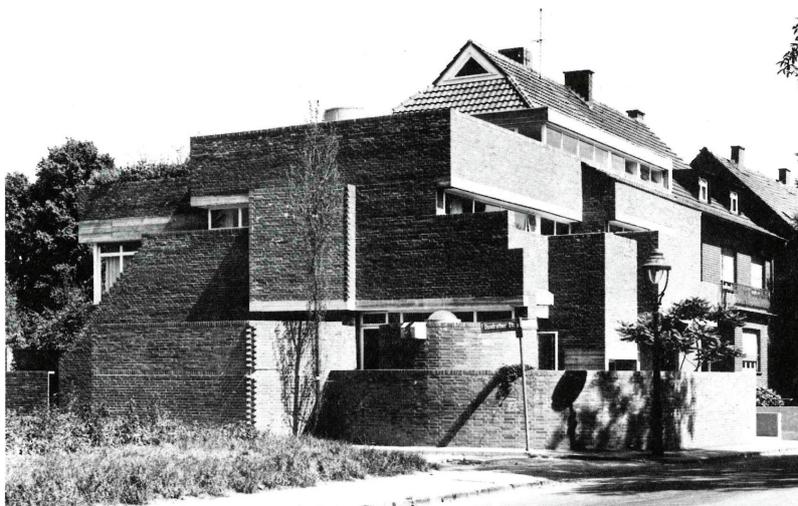
A seguito della pubblicazione di questo piccolo edificio, su alcune riviste tedesche di settore e di ampia diffusione nazionale e sovranazionale, come *Bauwelt* o *Baukunst und Werkform*, si accende un dibattito sull'appartenenza della casa ad una o più correnti architettoniche. Essa attira l'attenzione di alcuni punti di vista critici, tra opinioni favorevoli o contrarie, che tendono comunque a fraintendere il senso della casa, come Reyner Banham¹⁶⁸ ed il suo maestro Nikolaus Pevsner.¹⁶⁹ Di conseguenza, Ungers si sente in dovere di intervenire chiarendo la propria visione progettuale espressa mediante l'abitazione. Nel 1961, con l'aiuto dell'amico giornalista e critico Reinhard Gieselmann, redige un Manifesto teorico intitolato *Zu einer neuen Architektur*.¹⁷⁰

168. Peter Reyner Banham, è uno degli storici e critici dell'architettura che maggiormente hanno influenzato il dibattito del XX sec. Nasce il 2 marzo 1922 a Londra. Studia con Siegfried Giedion e Nikolaus Pevsner. Pevsner lo stimola a studiare la storia dell'architettura moderna. Noto principalmente per il suo libro *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger Paperbacks, 1960. Trasferitosi negli Stati Uniti nel 1976, qui muore il 19 marzo 1988.

169. Sir Nikolaus Pevsner, critico e storico dell'arte e dell'architettura, figlio di un mercante di origine ebraica, nasce a Lipsia, in Sassonia, il 30 gennaio 1902. Studia storia dell'arte presso le università di Lipsia, Monaco, Berlino e Francoforte sul Meno. Lavora poi alla Galleria di Dresda ed insegna all'Università di Gottinga (1929-1933). A causa delle sue origini è costretto a trasferirsi in Inghilterra nel 1934, dove insegna nelle università di Londra, Oxford, Birmingham e Cambridge. Diventa cittadino inglese nel 1946 e muore il 18 agosto 1983.

170. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Subjektive Architektur*, in "Der Monat", a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 96. Cfr. *Appendice fonti*

118. Oswald Mathias Ungers,
Haus Ungers, Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf, 1958-1959
Veduta ovest
© UAA



L'importanza di queste due opere è determinata dall'inserirsi all'interno del percorso di formazione di un pensiero teorico autonomo.

Attraverso il progetto della casa Ungers, si possono leggere in maniera chiara e concreta le trasposizioni dalla parola al fatto architettonico dei concetti di *movimento*, *sorpresa* e *dinamismo* di cui Ungers parla in *Zu einer neuen Architektur*.

L'analisi prende l'avvio dal reperimento e ridisegno critico degli elaborati progettuali dell'edificio e parallelamente dalla ritraduzione del Manifesto teorico e dal confronto con le precedenti traduzioni in lingua italiana, con l'obiettivo di approfondire ed allo stesso tempo di chiarire il ruolo di quest'oggetto architettonico.

Attraverso il confronto tra i molteplici interessi manifestati da Ungers negli anni '50 è possibile estrapolare i passi di un percorso tutt'altro che lineare, arricchito di esperienze all'apparenza diametralmente opposte.

La comprensione a tuttotondo della casa in Belvederestraße 60 permette un avvicinamento al senso dei risultati prodotti nel quindicinale percorso, precedentemente descritto.

Innanzitutto l'importanza del *sito*, come premessa progettuale, svela la scelta dell'architetto di un preciso luogo di residenza stabile, per sé e per la propria famiglia. È necessario quindi indagare le ricadute dell'intorno sull'assetto iniziale dell'area e, viceversa, in che termini la casa ricerchi un *genius loci*, nell'intento di elaborare il luogo attraverso sé stessa e fungere da accrescimento.

È importante un approfondimento conoscitivo dell'oggetto architettonico attraverso il confronto tra la complessa realizzazione finale del 1959 e gli ultimi elaborati progettuali

dello stesso anno, per capire cosa abbia costituito una permanenza, durante l'elaborazione del progetto.

Gli schizzi ideativi introducono alla comprensione degli aspetti di primaria importanza per l'architetto e di quelli che sono stati più volte oggetto di ripensamento durante il processo di elaborazione dell'idea. Attraverso uno sguardo più approfondito sulle scelte compositive e sull'utilizzo dei materiali è infine possibile comprendere il valore volumetrico e materico, che l'architetto ha ritenuto necessario conferire all'oggetto architettonico.

Come dimostrano le opere che Ungers realizza a Colonia, nell'arco temporale di quindici anni, a partire dagli anni '50, egli interviene in quasi tutti i distretti della città ed i suoi progetti riflettono l'importanza del luogo dove sono inseriti.

Il quartiere di Müngersdorf,¹⁷¹ dove costruisce la propria casa, è uno degli ultimi tessuti di espansione della città di Colonia.

A partire dagli ultimi decenni del XVIII secolo, a seguito dell'industrializzazione e dello sviluppo dei mezzi di trasporto, soprattutto su rotaia, la popolazione era esponenzialmente aumentata fino a superare nel 1910 le 500.000 unità.¹⁷²

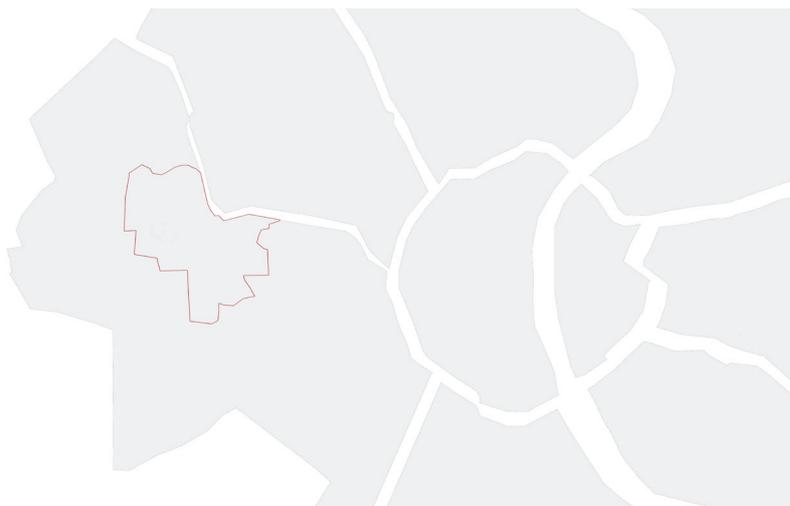
I problemi derivanti da questo incredibile incremento demografico portarono le autorità alla decisione di abbattere le mura del XII secolo. I lavori di demolizione furono inaugurati l'11 giugno 1881.¹⁷³

Il passo successivo fu avviare l'annessione dei piccoli sobborghi della campagna circostante, in una conurbazione che avvenne

171. La città di Colonia è attualmente suddivisa in 9 *Stadtbezirke*, ovvero distretti: *Innenstadt, Rodenkirche, Lindenthal, Ehrenfeld, Nippes, Chorweiler, Porz, Kalk, Mülheim*. Ognuno dei quali contenente dai cinque alle sedici *Stadtteile*, letteralmente "parti di città", rioni o quartieri. Per un totale di ottantasei *Stadtteile*.

172. Helmuth Fussbroich, *Architekturführer Köln, Profane Architektur nach 1900*, J. P. Bachem Verlag, Köln 1997, p. 15

173. Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010, p. 100



154

120. Il lotto in Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf
© UAA

119. Mappa schematica di
localizzazione del sobborgo di
Müngersdorf

progressivamente tra il 1888 ed il 1914.¹⁷⁴

Questo importante sviluppo urbano portò all'addensarsi delle costruzioni nelle aree periferiche, creando, in maniera sempre più evidente, insediamenti satellite rispetto alla città.¹⁷⁵

A cavallo dei due secoli, iniziò un'intensa attività edilizia periferica, che arrivò fino agli anni '30 del '900 e dopo la Seconda Guerra Mondiale riprese nuovamente, poiché la domanda di complessi residenziali e case unifamiliari non poteva essere soddisfatta nel centro cittadino.

Già con la costruzione dello stadio di Müngersdorf all'inizio degli anni '20, promossa da Konrad Adenauer, venne conferita al luogo una particolare valenza infrastrutturale nell'assetto della città.

Come spesso accade ai limiti esterni degli insediamenti di recente costruzione, questi quartieri della periferia di Colonia si presentano come un ambito urbano particolarmente verde e prevalentemente costituito da singoli edifici, con un sistema che si avvicina più all'idea di sobborgo giardino, che all'immagine di urbanità coesa.

Appartiene però agli anni '30 l'inizio della connotazione di Müngersdorf come prestigioso sobborgo-giardino.¹⁷⁶

174. I villaggi assorbiti nella conurbazione degli anni 1888-1914 sono: Ehrenfeld, Longerich, Weidenpesch, Niehl, Nippes, Riehl, Volkhoven, Arnoldshöhe, Bayenthal, Klettenberg, Lindenthal, Marienburg, Raderberg, Sülz, Zollstock, Bickendorf, Bocklemünd, Braunsfeld, Melaten, Mengenich, Müngersdorf, Ossendorf, Deutz, Poll, Kalk e Vingst sono annessi nel 1910. Nel 1914 si aggiungono i villaggi di Mühlheim, Merheim, Brück, Dellbrück, Dünwald, Flittard, Hohenberg, Holweide, Ostheim, Rath, Stammheim. idem. p. 101, nota 30

175. Cfr. a questo proposito Gerhard Curdes, Markus Ulrich, *Die Entwicklung des Kölner Stadtraumes*, Verlag Dortmunder Vertrieb für Bau- und Planungsliteratur, Dortmund 1997

176. La guida architettonica Wolfram Hagspiel, Hiltrud Krier, Ulrich Krings, *Stadtspuren-Denkmäler in Köln, Köln, Architektur der 50er Jahre*,

Una delle prime celebrità insediatasi in questo luogo è la scultrice Hildegard Domizlaff¹⁷⁷ che, insieme alla pittrice Helen Wiehen,¹⁷⁸ nel 1929, commissiona all'architetto coloniese Theodor E. Merrill¹⁷⁹ un'abitazione-atelier a Müngersdorf nella Belvederestraße.

La lunga amicizia tra la scultrice e Gerhard Marcks¹⁸⁰ favorisce

J.P. Bachem Verlag, Köln 1986, pp. 122-123, riporta come edifici degni di nota, nel rione di Müngersdorf i seguenti indirizzi:

Haus Schweyer, Am Gibbelsberg 10, progetto di Wilhelm Riphahn, 1946;

Haus Riphahn, Am Gibbelsberg 12 progetto di Wilhelm Riphahn, 1963;

Einfamilienwohnhaus, Beckenkampstraße 5, progetto di Joachim Schürmann, 1961;

Haus Heinrich Böll, Belvederestraße 35, 1952;

Haus Marcks, Belvederestraße 149a, progetto di Wilhelm Riphahn, 1948-50;

Haus Ungers, Belvederestraße 60, progetto di Oswald Mathias Ungers, 1958-59;

Einfamilienwohnhaus, Van Gogh Straße 3, progetto di Joachim Schürmann, 1959;

Haus Dr. Gross Van Gogh Straße 5, progetto di Joachim Schürmann, 1959/60

Haus Haubrich, Kämpchensweg 1, progetto di Wilhelm Riphahn, 1951;

Einfamilienwohnhaus, Viel Stoß Straße 6, progetto di Hans Schilling, 1969;

Haus Schwarz, Lövenicher Weg 28, progetto di Rudolf Schwarz, 1956;

Ulteriori informazioni sulle personalità che hanno vissuto o tutt'ora vivono a Müngersdorf sono sul sito: <http://buergerverein-koeln-muengersdorf.de>

177. Hildegard Natalie Martha Helene Domizlaff, scultrice tedesca nata a Erfurt il 26 gennaio del 1898. Studia e si forma artisticamente all'*Akademie* di Weimar nella classe di scultura del professor Richard Engelmanns, un allievo di Rodin. Assiste alla creazione del *Bauhaus*, dal momento in cui Walter Gropius unisce la *Hochschule für Bildende Kunst* e la *Kunstgewerbeschule* nello *Staatliche Bauhaus*. Realizza le prime opere coloniesi nel 1925 ed, a partire dal 1927, vive con l'artista Helen Wiehen. Nel 1929-1930 commissionano all'architetto di Colonia Theodor E. Merrill una casa nel rione di Müngersdorf. Da questo momento in poi, opera prevalentemente a Colonia come scultrice, coniatrice di medaglie, intagliatrice e disegnatrice di gioielli, fino alla propria morte nella casa di Müngersdorf il 22 febbraio 1987. Il suoi capolavori sono per la maggior parte a carattere religioso e cerimoniale. Cfr. Ingrid Leonie Severin, *Hildegard Domizlaff 1898-1987*, Erzbischöflichen Diözesanmuseum Köln, Köln 1998

178. Helen Wiehen pittrice e ricamatrice tedesca nata il 9 marzo 1899 a Verden, dove muore nel 1969. La maggior parte della sua opera è costituita da paramenti religiosi e pitture murali con soggetti religiosi. Nel 1926 dipinge la cappella battesimale della Chiesa di *St. Cosmas und Damian* a Köln-Weiler. Viaggia tra la Germania e la Francia e risiede anche a Parigi. Le sue pitture murarie sono ispirate agli affreschi italiani giotteschi con influenze della pittura Espressionista tedesca. Cfr. Elisabeth Peters, *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920-1940. Ein Beitrag zur Geschichte des Kölner Instituts für religiöse Kunst*. CMZ Verlag, Rheinbach 1996

179. Theodor Edwin Merrill, architetto nato a Colonia il 9 maggio del 1891. Si forma anche alla *Cornell University* a New York. È attivo a Colonia soprattutto con la costruzione di ville e case isolate. Prima della Guerra Mondiale del 1915-1918, opera nella *Gartensiedlung Gronauerwald*. Alla fine del 1920 inizia la costruzione della *Villensiedlung* di Köln-Hahnwald. Nel 1925 collabora con Wilhelm Riphahn, Caspar Maria Grod e Emil Mewes per la progettazione della *Genossenschaftssiedlung* a Köln-Zollstock. Cfr. Wolfram Hagspiel, *Köln. Marienburg. Bauten und Architekten eines Villenvororts*, Stadtspuren-Denkmäler in Köln, Köln, J.P. Bachem Verlag, Köln 1996

180. Gerhard Marcks, scultore tedesco nato il 18 febbraio 1889 a Berlino e deceduto a Darmstadt il 13 novembre 1981. Studia presso gli scultori Gaul, Kolbe e Scheibe. Nel 1914 contribuisce con alcune opere all'esposizione



156

121. Wilhelm Riphahn, Haus Marcks,
Gerhard Marcks Weg 1, Köln-
Müngersdorf, 1948-1950
interno

© Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.

122. Wilhelm Riphahn, Haus Marcks,
Gerhard Marcks Weg 1, Köln-
Müngersdorf, 1948-1950
esterno

© Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.

il trasferimento di quest'ultimo e della moglie da Amburgo a Colonia.

La casa di Marcks oggi si trova nel Gerhard Marcks Weg 1, precedentemente Belvederestraße 149a. I coniugi Marcks ricevettero il lotto nel 1948, come onorario per la scultura *Trauernde*, posta davanti alla chiesa coloniese St. Maria im Kapitol.

La realizzazione della casa, su progetto di Wilhelm Riphahn, si protrae per uno periodo di due anni.

Le idee progettuali di Marcks stesso, riferite alla progettazione complessiva, la suddivisione degli spazi e l'arredamento interno sono tenute in grande considerazione da Riphahn. Marcks, una persona semplice e minimalista, notoriamente una figura ascetica, desidera un'abitazione funzionale al proprio lavoro e corrispondente alla propria visione dell'abitare, riduce così i progetti di Riphahn ad una dimensione a lui necessaria.¹⁸¹

In questo modo, sorge un atelier-abitazione, che, sia nella sua forma esterna, sia nei suoi spazi interni, organizzati pragmaticamente, rispetta completamente le esigenze dei coniugi Marcks. Elemento connotativo di quest'opera è certamente la grande vetrata a nord, ottimale per il lavoro dello scultore.

Anche l'accesso diretto della casa verso il giardino mostra il desiderio dell'artista di vicinanza alla natura, certamente

del *Deutscher Werkbund* a Colonia. Insieme a Itten e Feininger è tra i primi maestri chiamati al *Bauhaus* nel 1919. A partire dal 1937, a seguito dell'accusa nazista di essere un artista degenerato gli è impedita qualsiasi attività pubblica. Dal 1946 al 1950 è professore all'istituto del *Land* ad Amburgo. Dal 1948 opera e vive a Colonia. Cfr. Hans Maria Wingler, *Il Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 356-359

181. Britta Funck, Wilhelm Riphahn, *Architekt in Köln, Eine Bestandsaufnahme*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2004, p. 26

123. Wilhelm Riphahn, Haus
Riphahn, Am Gibbelsberg 12, Köln-
Müngersdorf, 1963
fronte sulla Am Gibbelsberg
© Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.



157

favorita dalla scelta di Müngersdorf come sito di costruzione. In una lettera a Lyonel Feininger,¹⁸² datata 12 agosto 1950, Marcks scrive:

«Tu vedi che noi abbiamo voltato le spalle ad Amburgo e abitiamo nella “grande sacra Colonia” [...] la tranquillità è ideale per lavorare. Tu sai che io spero imperterrito nella resurrezione “quand on a ni dents ni cheveux (Delacroix)”».¹⁸³

La casa-atelier di questo celeberrimo artista tedesco assume il ruolo di salotto culturale coloniese. Là sono soliti radunarsi, in questo periodo, molti artisti e personalità di spicco del panorama intellettuale, per dibattere amichevolmente dei grandi temi dell’attualità. Alcuni di questi nomi autorevoli

182. Lyonel Charles Feininger, pittore, fumettista e caricaturista americano di origini tedesche, nato a New York il 17 luglio 1871. Nel 1888 studia a Berlino presso La Königliche Akademie con Ernst Hancke. Inizia come caricaturista per alcune riviste come *Humoristische Blätter* e *Ulk*. Partecipa alla secessione berlinese dal 1901 al 1903 e al *Die Brücke* dal 1909, al *Novembergruppe* e al *Blaue Reiter* dal 1913. Viene chiamato da Gropius al *Bauhaus* in concomitanza con la sua fondazione. È l’autore dell’incisione della “cattedrale” che accompagna il manifesto del *Bauhaus* nel 1919. Con l’avvento del Nazionalsocialismo anche la sua opera viene definita degenerata ed egli riparte alla volta degli Stati Uniti nel 1937. Muore a New York il 13 gennaio del 1956. Cfr. Philip Cooper, *Cubism*, Phaidon, London 1995 e Hans Maria Wingler, *Il Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1987, pp. 352-355

183. Ursula Frenzel, *Gerhard Marcks, 1889-1981, Briefe und Werke*, München 1988, p. 142. Testo originale: Du siehst, wir haben Hamburg den Rücken gekehrt und wohnen im großen heiligen Köln [...] die Ruhe ist ideal zum Arbeiten. Du weißt, ich hoffe unbeirrt auf die letzte Erweckung “quand on a ni dents ni cheveux (Delacroix)”.

sono: Walter Gropius,¹⁸⁴ Heinrich Böll,¹⁸⁵ Lyonel Feininger, Henry Moore,¹⁸⁶ Erich Heckel,¹⁸⁷ Josef Haubrich,¹⁸⁸ Theodor Heuss¹⁸⁹ e Konrad Adenauer.¹⁹⁰

La collaborazione tra Marcks e Riphahn porta, col passare degli anni, ad un'amicizia, che influenza anche sicuramente il successivo trasferimento dell'architetto, all'inizio degli anni '60, verso Müngersdorf.

Le case unifamiliari, che Riphahn progetta a Colonia, dopo la Seconda Guerra Mondiale, si trovano per la maggior parte, prescindendo da poche eccezioni, proprio a Köln-Müngersdorf, tra il Gipfelsberg a nord-ovest e l'odierna

184. Walter Gropius, celeberrimo architetto e designer tedesco, nato a Berlino il 18 maggio del 1883. Dal 1903 al 1907 studia nell'Istituto Tecnico di Berlino-Charlottenburg e a Monaco di Baviera. Dal 1919 al 1928 è direttore del *Bauhaus*. Dal 1934 al 1937 è attivo a Londra. Dal 1938 al 1952 dirige la scuola di Design dell'Università di Harvard. Muore a Boston il 5 luglio 1969.

185. Heinrich Böll, scrittore tedesco, nato a Colonia il 21 dicembre del 1917. Considerato uno dei massimi esponenti della letteratura tedesca del secondo Dopoguerra, è insignito del Premio Nobel per la letteratura nel 1972. Sue celeberrime opere sono: *Der Zug war pünktlich* del 1949; *Ansichten eines Clowns* del 1963; *Gruppenbild mit Dame* del 1971. Muore a Langenbroich il 16 luglio del 1985.

186. Henry Spencer Moore, scultore britannico noto per le realizzazioni astratte in bronzo e marmo di grandi dimensioni. Egli nasce a Castleford nello Yorkshire il 30 luglio 1898. Dopo la Prima Guerra Mondiale s'iscrive alla Scuola d'Arte di Leeds. Nel 1920 ottiene una borsa di studio per il *Royal College of Art* dove termina gli studi nel 1924 e rimane come professore fino al 1931. Nel 1936 si avvicina al surrealismo ed alle *New Burlington Galleries* di Londra. Nel 1948 ottiene il premio internazionale di scultura alla Biennale di Venezia. Cfr. Silla Zamboni, *Henry Moore*, Fabbri, Milano 1966

187. Erich Heckel, nato il 31 luglio 1883 a Döbeln è stato un pittore ed incisore tedesco. Dal 1904, studia architettura a Dresda dove conosce Ernst Ludwig Kirchner, Karl Schmitt-Rottluff e Frits Bleyl, con i quali, nel 1905, fonda il gruppo espressionista *Die Brücke*. Anch'egli considerato artista degenerato, viene estraniato dal panorama artistico ufficiale durante l'avvento del Nazionalsocialismo. Dopo la Seconda Guerra Mondiale insegna all'Accademia di Belle Arti di Karlsruhe fino al 1955. Muore il 27 luglio 1970 a Radolfzell.

188. Joseph Haubrich o Josef Haubrich, nato a Colonia il 15 giugno 1889, inizia nel 1919 la sua collezione di arte moderna. Il suo particolare interesse è rivolto alla pittura dell'Espressionismo tedesco. Durante il III Reich gli artisti, che appartengono alla collezione di Haubrich, sono degradati dai Nazionalisti come "degenerati". Haubrich riesce a salvare gran parte della propria collezione, in parte nascondendola nei depositi del *Wallraf-Richartz Museum* e in parte mandando numerose opere a Londra. Il 2 maggio del 1946 dona alle autorità cittadine la sua "collezione Haubrich", che costituisce ancora oggi l'eredità artistica della città di Colonia. Cfr. *Josef Haubrich, Sammler und Stifter. Kunst des XX. Jahrhunderts in Köln*, Greven, Köln 1959

189. Theodor Heuss, politico tedesco, nato il 13 gennaio 1884 a Stuttgart. Primo presidente della Repubblica Federale Tedesca dal 13 settembre 1949 al 12 settembre 1959. È stato membro del Partito Liberale Democratico (FDP). Muore a Stuttgart nel 1963.

190. Da una testimonianza di Marlene Rothe-Riphahn, in Britta Funck, Wilhelm Riphahn, *Architekt in Köln. Eine Bestandsaufnahme*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2004, p. 26

124. Wilhelm Riphahn, Haus Haubrich,
Kämpchensweg 1, 1951
l'esterno della casa nel 2010
© Elke Wetzig



strada Am Gibbelsberg. Qui nel 1946-1947 l'architetto aveva già realizzato una residenza per: il Dr. Karl Schwyer¹⁹¹ e successivamente un'abitazione per Franz Wilhelm Liebrecht nel 1947.

Dopo questi importanti incarichi, Riphahn progetta nel 1951-1952 l'abitazione per l'avvocato e collezionista d'arte di Colonia: Joseph Haubrich.

Egli concepisce una costruzione pensata su misura sulla personalità del proprietario.

Haubrich era, come fondatore di una raccolta voluminosa di arte moderna, un importante mecenate della città e la sua casa dovette diventare un luogo rappresentativo per la sua vita sociale e la sua voluminosa biblioteca e raccolta d'arte.

Il piacevole connubio culturale, precedentemente descritto, ha come conseguenza, l'interesse di personalità sempre più famose verso questa zona residenziale. Accanto a Oswald Mathias Ungers e Rudolf Schwarz, che abitò dal 1956 fino alla sua morte nel 1961, anche Riphahn stesso appartiene agli architetti che, all'inizio degli anni '60, trasferiscono là la loro residenza.

Nello specifico, la Belvederestraße è una lunga via che a poco a poco sale di quota mantenendosi parallela all'Alter Militärring, uno dei *Ring* più esterni della città, così chiamato per la presenza, lungo questa circonferenza, di numerosi forti militari della fine dell'800. Questo tratto viario mostra, in alcuni punti, la configurazione della periferia ottocentesca con gli edifici relazionati a schiera.

Il vuoto che la casa in Beldederestrasse, di Oswald Mathias Ungers, andrà ad occupare, infatti, è un lotto di testa, mai edificato, della fila di case già esistente. È di dimensioni doppie

191. Dr. Karl Schwyer, Capodipartimento dell'Edilizia della città di Colonia dal 1945-1950.



125. Rudolf Schwarz, Haus Schwarz,
Lövenicher Weg 28, 1956
esterno
© Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.

rispetto ai terreni limitrofi ed è situato angolarmente tra la Belvederestraße e la Quadratherstraße, una strada senza uscita dalle dimensioni ridotte, quasi da accesso privato.

La scelta di questo appezzamento di terreno, da parte di Ungers, rivela un'intenzionalità di ricerca della quotidianità, piuttosto che di un'immagine eterea di architettura ideale:

«Quando costruii qui a Colonia la mia casa, cercai coscientemente un angolo del tutto consueto. Naturalmente a quel tempo un architetto non avrebbe visto un incarico gratificante nella composizione di un lotto ad angolo. Non appena egli aveva un certo status sociale, vedeva il suo ruolo rafforzato al punto da poter dimostrare una rivelazione architettonica, con la sua casa, su un campo aperto, su un appezzamento di terreno bello verde. Che io scegliessi consapevolmente come area fabbricabile una situazione, completamente quotidiana, una situazione di casa in linea, in un angolo di strada, si dovette al fatto che io considerassi semplicemente, non come compito gratificante creare una casa unifamiliare in una situazione ideale – piuttosto era importante per me l'inserimento della nuova casa nell'esistente.»¹⁹²

192. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 299. Testo originale: Als ich hier in Köln mein Haus baute, suchte ich bewußt nach einer ganz gewöhnlichen Ecke. Normalerweise hätte zur damaligen Zeit kaum ein Architekt in der Bebauung eines Eckgrundstücks eine lohnende Aufgabe gesehen. Sobald er einen gewissen Status hatte, sah er seine Rolle darin bestätigt, daß er mit seinem Haus auf dem freien Feld, auf einem schonen, grünen Grundstück eine architektonische Manifestation demonstrieren konnte. Die Tatsache, daß ich bewußt eine ganz alltägliche Situation, eine Reihenhaussituation an einer Straßenecke als Bauplatz aussuchte, hatte damit zu tun, daß ich es einfach nicht als lohnende Aufgabe ansah, ein Einfamilienhaus in einer Idealsituation zu schaffen – vielmehr war mir die Einbindung des neuen Hauses in das Bestehende wichtig.

126. Gottfried Böhm, Haus Böhm, Am Rheinberg 5, Köln-Weiß, 1954-1955 esterno
© Wolfgang Voigt



161

La critica di Ungers agli architetti che si costruiscono una casa come *status* sociale, può forse riferirsi alla casa di Gottfried Böhm, realizzata a Köln-Weiss, circa quattro anni prima della casa in Belvederestraße. Completamente differente dalla visione architettonica di Ungers, la *Haus Böhm* si attesta quasi centralmente ad un lotto verde con rimandi formali al Modernismo in acciaio e vetro.

L'affermazione citata introduce anche il ragionamento sul *genius loci*, tema particolarmente importante per l'architetto di Kaisersesch che molti anni dopo, parlando della propria casa, affermerà categoricamente che “essa ha un *genius loci*”.¹⁹³

«La casa è pensata qui come una casa nella situazione di Müngersdorf, come una casa nelle vicinanze di questa piccola chiesa del paese, con resti di muri romani. Se Lei vede il muro rotondo nell'angolo – questo appare per cinque volte in questo luogo. Mentre lo ripeto, lo ripeto ancora una volta, improvvisamente diventa un sistema, un tratto caratteristico del luogo, un elemento tipico di questo posto.»¹⁹⁴

193. idem. p. 310

194. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 312. Testo originale: Das Haus hier ist gedacht als ein Haus in der Situation Müngersdorf, als ein Haus in der Nachbarschaft dieser kleinen Dorfkirche mit römischen Mauerresten. Wenn Sie die runde Mauer an der Ecke sehen – die tritt fünfmal hier im Ort auf. Indem ich sie wiederhole, nochmals und nochmals wiederhole, wird plötzlich ein System daraus, ein Charakteristikum des Ortes, ein Element, das an diesem Platz typisch ist.

L'edificazione del lotto d'angolo era stata inizialmente già disposta, secondo alcune norme previste dall'amministrazione cittadina: la nuova costruzione si sarebbe dovuta addossare all'abitazione preesistente e rispettare l'allineamento delle facciate dell'isolato. Anche l'altezza di gronda e la profondità erano già definite.

Oswald Mathias Ungers lavora un po' in accordo con i regolamenti ed un po' fornendone la propria interpretazione. Egli assume, ad esempio, come proprio il tetto a falde, tradizionale e caratterizzato geograficamente, reinterpretandolo e riducendone l'importanza rispetto alla composizione generale della casa.

Quest'elemento, che deve rispettare l'altezza di colmo e di gronda delle case vicine, viene però parzialmente nascosto da un sistema di finestre "a nastro", che ne costituiscono una ghiera alta, celandolo alle loro spalle. L'impatto della copertura risulta, così, mitigato dal punto di vista dell'osservatore, posto alla quota della strada.

Il confronto con le limitazioni normative non sembra preoccupare troppo l'architetto, che interpreta questa situazione come una sfida alle proprie concezioni formali. In qualche maniera, il divieto diventa l'espedito per escogitare soluzioni progettuali alternative.

Durante un'intervista con Heinrich Klotz, parlando delle scelte iniziali, per la propria casa in Belvederestraße, tra le quali nello

127. Oswald Mathias Ungers,
 Haus Ungers, Belvederestraße 60,
 Köln-Müngersdorf, 1958-1959
 Veduta nord
 © UAA



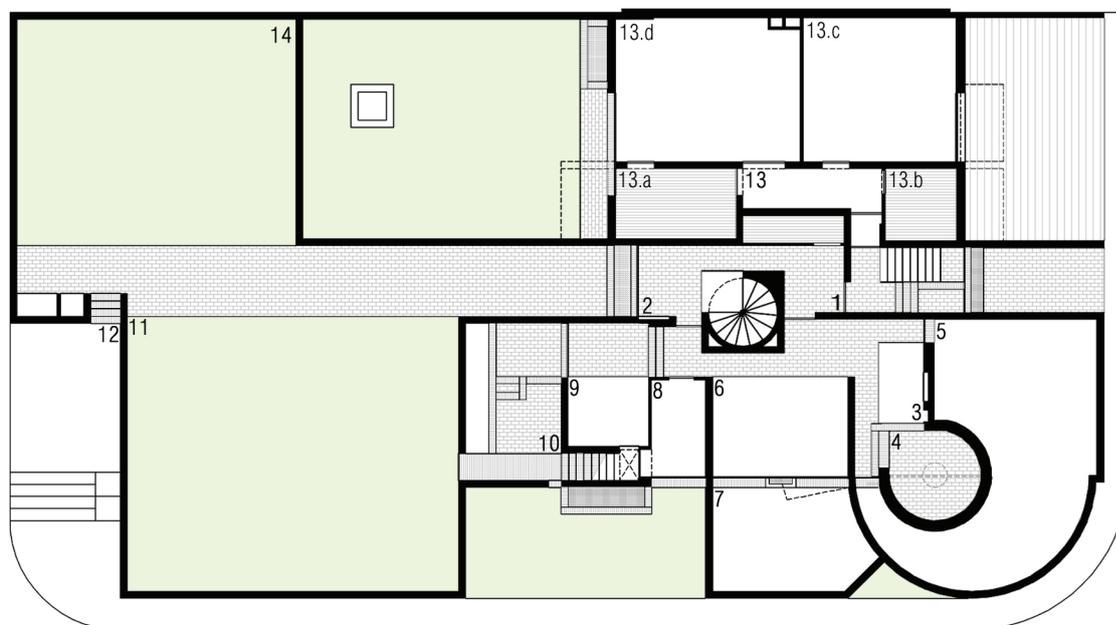
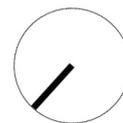
163

specifico la scelta del lotto d'intervento, Ungers spiega:

«Questa era la mia vera impostazione negli anni '50, io m'imegnavo già consapevolmente per cercare progetti che non giacessero da qualche parte sul prato verde, ma progetti che potessero rendere riconoscibile un collegamento, accogliere in sé una situazione data. L'unico progetto, in cui non fu possibile il legame situazionale, fu il *Märkisches Viertel*; anche per questo motivo si può forse parlare qui di un insuccesso. Tutti gli altri progetti però sono sorti in questo dialogo continuamente rinnovato con i dintorni. Questa è veramente la linea che ho conseguentemente seguito dai primi anni '50 – del tutto in contrasto con ciò che in generale avveniva nell'architettura, del tutto in contrasto con un'architettura che si orientava verso progetti ideali.»¹⁹⁵

L'accesso principale è posto sulla Belvederestraße, in posizione centrale, rispetto al prospetto su questa via. Diametralmente opposta, si trova l'uscita sulle corti verdi. Questi due accessi sono collegati da un lungo corridoio, che taglia completamente a metà la pianta, definito da Reinhard Gieselmann: una *rue*

195. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 311. Testo originale: Das war mein eigentlicher Ansatz in den fünfziger Jahren, wobei ich mich ja bewußt darum bemühte, Projekte zu suchen, die nicht irgendwo auf der grünen Wiese lagen, sondern Projekte, die einen Zusammenhang erkennbar machen, eine gegebene Situation in sich aufnehmen konnten. Das einzige Projekt, bei dem die Situationsbindung nicht vorhanden war, war das Märkische Viertel; auch aus diesem Grund kann man vielleicht hier von einem Versagen sprechen. Alle anderen Entwürfe aber sind in dieser immer wieder erneuten Auseinandersetzung mit der Umgebung entstanden. Das ist eigentlich die Linie, die ich konsequent verfolgt habe, seit den frühen fünfziger Jahren – ganz im Gegensatz zu dem, was sich in der Architektur im allgemeinen abspielte, ganz im Gegensatz zu einer Architektur, die sich an Idealplänen orientierte.



0 2,5 5 m

Pianta piano terra con elenco dei vani:

1. Eingang Büro
2. Eingang Privat
3. Büro
4. Besprechungsraum
5. Kieshof
6. Büro
7. Innenhof
8. Sekretärin
9. Büro
10. Innenhof
11. Garten
12. Privateingang
13. Einliegenwohnung
- 13.a Küche
- 13.b Toilette
- 13.c Schlafraum
- 13.d Wohnraum
14. Innenhof

Si fa riferimento all'elenco dei vani pubblicati in Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O. M. Ungers, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 215



129. Oswald Mathias Ungers,
Haus Ungers, Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf, 1958-1959
La Innenstraße all'esterno dall'alto
© UAA

130. Oswald Mathias Ungers,
Haus Ungers, Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf, 1958-1959
Oswald Mathias Ungers nel proprio
studio all'interno della casa
© UAA



165

*intérieur.*¹⁹⁶

Nel progetto originale della casa, l'accesso al giardino proseguiva il corridoio interno, con la stessa pavimentazione fino alla fine della proprietà per portare al parcheggio, posto oltre il muro di confine.

Questo espediente conferisce maggiore significato a questo elemento passante, ed evidenzia il concetto di continuità tra l'interno e l'esterno dell'edificio.

Le corti verdi che circondano il volume costruito sono delimitate da muri alti, a diverse quote, definendo così un vero e proprio sistema differenziato di spazi esterni.

La maggior parte della superficie esterna è lasciata verde, ed al centro del giardino dell'appartamento d'affitto al piano terra è inserita una fontana quadrata in pietra, di dimensioni ridotte, mentre, dal lato sud-ovest, lo spazio pavimentato aperto verso la strada contiene una ripida discesa al garage.

Si decide inoltre di spezzare con piccole aiuole rettangolari anche la continuità del percorso centrale. Le corti non sono tutte ugualmente trattate: lo spazio esterno delimitato dal muro semicircolare dell'angolo tra Quadratherstrasse e Belvederestraße e la corte prospiciente lo studio da disegno presentano uno strato superficiale di ghiaia, mentre di fronte allo studio dell'architetto è inserita una corte pavimentata con alcuni gradini per il superamento della quota del giardino e una fioriera in clinker, uguale alla pavimentazione.

Nel complesso, l'edificio si sviluppa su tre livelli e mezzo: al piano terreno, vastamente occupato da corti verdi, è presente un alloggio per due persone, con ingresso e giardino indipendente, composto da bagno, cucina, soggiorno e camera da letto matrimoniale.

128. Pagina precedente:
Oswald Mathias Ungers, Haus
Ungers, Belvederestraße 60, Köln-
Müngersdorf, 1958-1959
ridisegno della pianta del piano terra
con funzioni

196. *Sichtweisen, Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers*, Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH-UAA, Köln 1999, p. 51



166

131. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
l'interno dello Zeichenbüro
© UAA

132. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
l'interno del Besprechungsraum
© UAA

La disposizione dei vani pone la zona giorno rivolta a nord-est e la zona notte a sud-ovest, probabilmente questa scelta che va del tutto a discapito della zona notte, sul fronte strada, sopra i garage, privilegia il soggiorno che, in questo modo può usufruire della diretta adiacenza al giardino. Questi aspetti presentano un primo indizio, che rivela l'attenzione maggiore di Ungers verso la parte diurna dell'ambiente domestico.

Diametralmente opposta all'alloggio indipendente, descritto precedentemente, è disposta una serie di vani a comporre lo studio per l'architetto. Questa è senza dubbio la parte più articolata della casa, complessivamente composta da quattro diversi uffici: Büro, Kleines Büro, Zeichenbüro e Besprechungsraum.¹⁹⁷

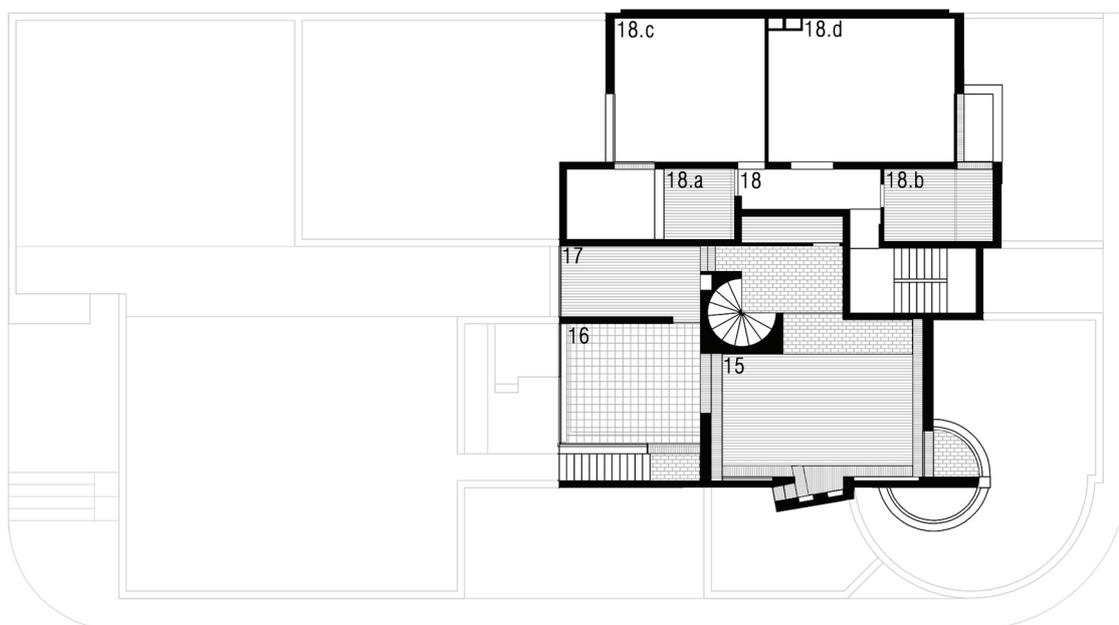
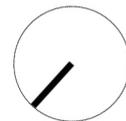
Questi vani sono fortemente caratterizzati, soprattutto il Besprechungsraum, lo spazio per le riunioni, che si distingue per la forma cilindrica dell'angolo nord-ovest della casa, è, a quanto si evince dagli schizzi ideativi, quello che ha richiesto una maggiore riflessione progettuale da parte del progettista.

La particolare conformazione avvolgente di questo ambiente, che di fatto può contenere solo un tavolo rotondo e le sedie, conferisce alla sala-riunioni un evidente carattere di raccoglimento meditativo. L'ambiente, che in pianta appare particolarmente limitato e chiuso, gode, però, di una luce zenitale diffusa, che filtra attraverso un lucernario rettangolare collocato in corrispondenza del diametro del volume cilindrico. Inoltre le nicchie rettangolari poste su due lati, contribuiscono, attraverso un parziale restringimento dello spessore murario ad allargare visivamente il volume interno.

Anche Büro, Kleines Büro e Zeichenbüro hanno conformazioni e finestrature caratteristiche ed adeguate. L'"ufficio da disegno"

133. Pagina successiva:
Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
ridisegno della pianta del primo piano con funzioni

197. Questi nomi precisi sono stati tratti dalla documentazione del progetto definitivo della casa in Belvederestraße 60, del 1959.



0 2,5 5 m

Pianta piano primo con elenco dei vani:

15. Wohnraum

16. Eßraum

17. Küche

18. Einliegenwohnung

18.a Toilette

18.b Küche

18.c Schlafraum

18.d Wohnraum

Si fa riferimento all'elenco dei vani pubblicati in Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O. M. Ungers, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 215



134. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
il soggiorno
© UAA

maggiore rispetto agli altri due spazi, presenta una grande vetrata a filo delle pareti e del pavimento esposta a nord-ovest. L'orientamento è quindi ottimale per l'attività di disegno favorita dall'apporto di una luce diffusa.

Come mostrano le foto storiche, è uno spazio pensato per l'utilizzo da parte dei collaboratori dell'architetto.

Attraverso la scala a chiocciola centrale, si raggiunge il primo piano e si accede alla vera e propria residenza della famiglia Ungers. L'abitazione si articola, a sua volta, su due livelli e mezzo; al primo piano si trovano tutti gli spazi della zona giorno: soggiorno, sala da pranzo e cucina; al secondo piano la zona notte e i servizi.

La dimensione e l'articolazione di questi vani ci svelano una parte del pensiero di Ungers sullo spazio domestico. Soggiorno e sala da pranzo sono ampi, la loro dimensione viene raddoppiata dall'apertura di due metri di larghezza che li mette in comunicazione, mentre cucina e bagno sono spazi stretti e quasi "ricavati".

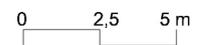
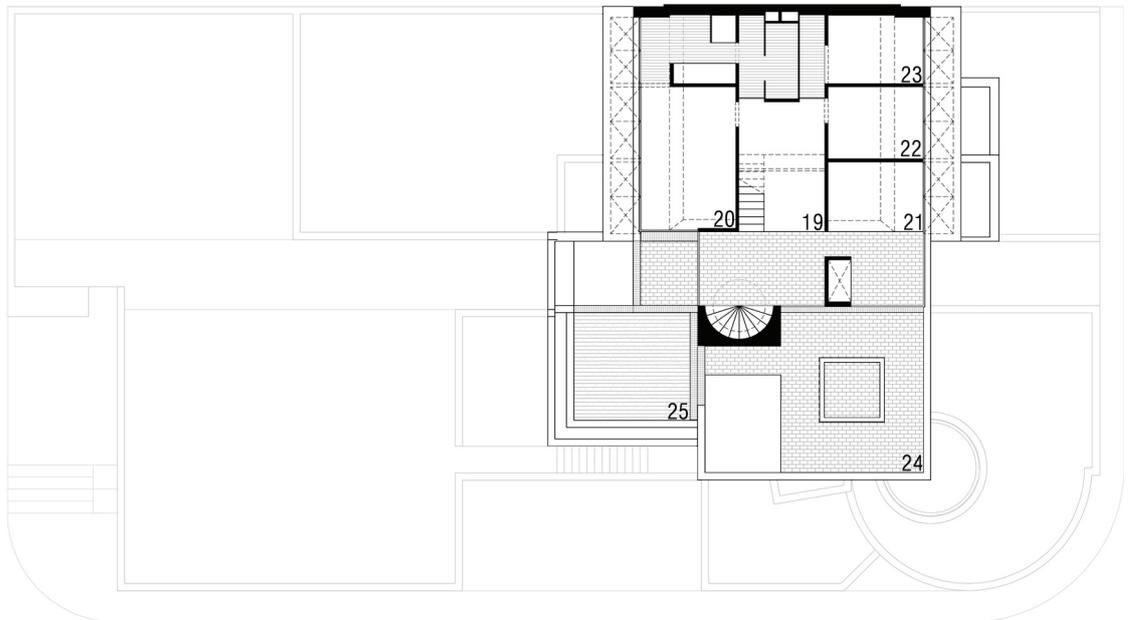
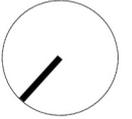
Viene dato un grande rilievo agli spazi della vita familiare, ma anche a quegli ambienti caratterizzati dall'accoglienza degli ospiti e di rappresentanza.

Quest'attenzione è rafforzata ulteriormente dal piccolo accenno di *Raumplan*, di cui è interessata la sala da pranzo, così caratterizzata da un intradosso più alto e da un semiperimetro completamente vetrato.

La zona giorno è raggiunta anche da una rampa di gradini esterni che la collega direttamente alla corte verde sottostante. Mediante quest'azione compositiva, viene attribuito un maggior carattere rappresentativo, per la presenza di un accesso esclusivo.

La differenziazione degli accessi è molto importante per Ungers, all'interno di questo sistema spaziale. Al primo piano,

135. Pagina successiva:
Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
ridisegno della pianta del secondo piano con funzioni



Pianta piano primo con elenco dei vani:

20. Elternschlafzimmer

21. Kinderzimmer

22. Glaszimmer

23. Mädchenzimmer

24. Innenhof

25. Balkonhof

Si fa riferimento all'elenco dei vani pubblicati in Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O. M. Ungers, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 215

136. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
la terrazza al secondo piano
© UAA



è presente anche un altro appartamento d'affitto il cui accesso avviene dalla scala a rampe, situata all'estremità del corridoio centrale, in corrispondenza dell'accesso alla casa.

Questo secondo appartamento, che corrisponde quasi del tutto all'alloggio indipendente al piano terreno, presenta però un'inversione degli orientamenti tra zona notte e zona giorno, rispettivamente a nord-est e sud-ovest. Per questo alloggio che purtroppo non ha accesso diretto alle corti, sono stati predisposti due balconi, uno in comune tra soggiorno e cucina, mentre bagno e camera da letto sono interessati dalla presenza di un *Balkonhof*, una sorta di *corte balconata* o *balcone a corte* più ampio.

Il balcone è un elemento tutt'altro che secondario nella composizione della casa.

Ungers conosce bene il valore dell'affaccio esterno privato, già ampiamente declinato nei progetti residenziali a Colonia, e cerca di offrire questo arricchimento a tutte le unità abitative, lasciando però alla casa padronale lo spazio esterno più vasto. La grande terrazza che corona l'edificio, è stata pensata come un sistema di tre terrazze in una, separate dalla leggera differenza di quota, ma liberamente percorribili.

Come si deduce dalle foto, una di queste, la più profonda, era pensata come vasca d'acqua estiva all'aperto, mentre quella adiacente incarnava la riproposizione di un piccolo giardino pensile urbano.

È evidente, all'interno del secondo piano dell'edificio, la preminenza dello spazio esterno su quello interno della zona notte. Quest'ultima, a differenza della carica evocativa attribuita alla terrazza, viene ridotta e conformata attraverso una suddivisione semplificata e quasi "funzionale" degli spazi: tre camere da letto e un bagno.

Sulla concezione formale differente, che Ungers applica alle tre



137. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
il soppalco per gli ospiti all'ultimo livello

© UAA

138. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
il disimpegno tra terrazza al secondo piano e soppalco

© UAA

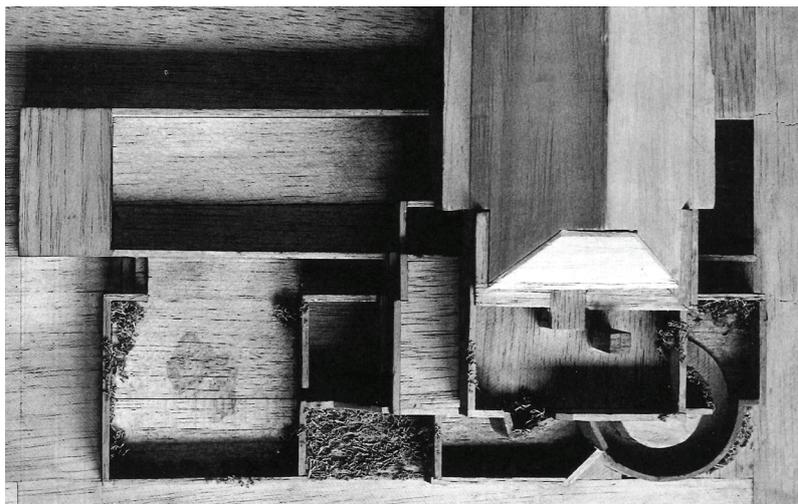
piante della casa, ci perviene il commento dello stesso autore:

«In questa casa ci sono tre piante di diverso tipo che stanno sovrapposte. Una pianta al piano terra, ogni vano è delimitato: si guarda verso uno spazio esterno di sua pertinenza, gli spazi esterni della corte sono circondati da muri. Così è definito un confine. Un'ulteriore pianta al secondo piano, qui però Lei guarda al di fuori. Eppure, ciò che Lei vede sono solo frammenti, perché in effetti nell'area si possono trovare solo frammenti. Per mezzo di scorci frammentari, i frammenti, ancora una volta, sono usati in modo insolito e perciò contemporaneamente estetizzati. [...] L'intorno è, per così dire, composto come un collage. Un'ultima pianta, infine, al terzo piano, qui Lei vede ora completamente i dintorni, è tutto aperto. Così sono costruite una sopra l'altra tre piante, una chiusa, una più frammentaria con riferimento al mondo esterno ed una più aperta.»¹⁹⁸

Da un piccolo disimpegno vetrato prospiciente il belvedere, si raggiunge il soppalco, attraverso una rampa di legno. Questo vano dimensionalmente molto limitato e che presenta un

198. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, pp. 313-314. Testo originale: Es gibt in diesem Haus drei verschiedenartige übereinanderliegende Grundrisse. (Abb. 193) Ein Grundriß im Erdgeschoss, jeder Raum ist limitiert: Man blickt in einen Außenraum, der mit dazugehört, die ummauerten Hofräume draußen. So wird eine Grenze gesetzt. Ein weiterer Grundriß im zweiten Geschoß, hier aber blicken Sie hinaus. Doch was Sie sehen, sind nur Fragmente, weil nämlich nur Fragmente in der Gegend anzutreffen sind. Durch fragmentarische Ausblicke werden die Fragmente noch einmal verfremdet und damit gleichzeitig ästhetisiert. [...] Die Umwelt wird quasi kollegiert. Ein letzter Grundriß schließlich im dritten Geschoß, hier nun sehen Sie die komplette Umgebung, es ist alles offen. So sind drei Grundrisse übereinandergebaut, ein geschlossener, ein mit Bezug auf die Außenwelt fragmentierter und ein offener.

139. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
il plastico originale in balsa
© UAA



172

lato completamente aperto sullo spazio sottostante è ricavato dall'inclinazione di falda del tetto e costituisce un'ulteriore camera da letto per gli ospiti. L'ambiente interno, oltre che dalla luce della vetrata della terrazza sottostante, riceve l'illuminazione da una finestra triangolare, che riprende le inclinazioni delle falde.

È presente anche un piano interrato, con garage, cantina, archivio, una camera oscura, un'"officina" e una cantina per l'inquilino. Questi vani sono tutti illuminati da finestre alte poste sul perimetro murario. L'accesso al livello avviene dalla rampa esterna d'ingresso ai garage, oppure dai due vani scale interni della residenza.

La complessità di questo progetto è il primo aspetto intuibile dall'osservazione dell'oggetto architettonico. Nessun elemento viene ripetuto, senza una qualche variazione, anche minima, ogni spazio possiede una propria forte identità autonoma. In questo modo, tutto il sistema interconnesso delle parti, giace in una situazione di continua tensione di equilibrio compositivo.

Il dinamismo proclamato subito dopo da Ungers e Giesemann nel loro manifesto *Zu einer neuen Architektur*, è espresso in questa architettura attraverso l'impiego di numerose varianti formali, conferendo al risultato finale una forte energia potenziale.

Il ragionamento sui materiali, all'interno di questo progetto, non è da ritenersi secondario.

Essi sono tra l'altro uno dei motivi principali per l'associazione così diffusa della casa alla corrente brutalista da un lato, e storicista dall'altro, quello di Nikolaus Pevsner.¹⁹⁹

Il materiale predominante è certamente il paramento murario in clinker rosso che, come dichiara Fritz Neumeyer, “unifica la multiformità” della composizione volumetrica.²⁰⁰

La pelle esterna non è semplicemente utilizzata come texture di finitura, ma è anche spesso un modulo di misura dei volumi architettonici ed il sistema di caratterizzazione degli ambienti. Il modulo del mattone in clinker viene, in qualche modo, utilizzato anche per la misura degli elementi esterni e di cordolatura.

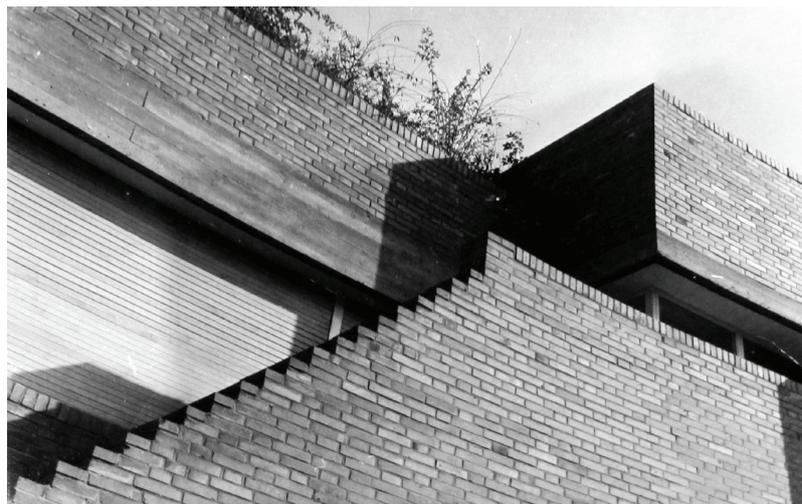
Alcuni dettagli delle murature esterne di confine mostrano l'attenzione per i particolari costruttivi, come l'utilizzo dei mattoni disposti a taglio, per il coronamento dei muri perimetrali delle corti e dei davanzali.

Un dettaglio raffinato è costituito dal parapetto della scala

199. Nikolaus Pevsner, *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in “Deutsche Bauzeitung”, a. 66, n.10 ottobre 1961, pp. 757-764. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.

200. O. M. Ungers, *Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano 1991, p. 38

140. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
dettaglio del parapetto della scala esterna, di fianco alla sala da pranzo
© UAA



174

esterna, che segue l'inclinazione della rampa attraverso la diminuzione scalare dei corsi, accorciando via, via di un elemento in larghezza, ogni due mattoni in spessore.

Un atteggiamento da *Bauschule*, da parte di Ungers, emerge nella resa dell'angolo ottuso di una delle corti, l'intersezione delle due direzioni è realizzata con i mattoni a corsi in aggetto alternati.²⁰¹ Questo particolare, riproposto anche per il piccolo volume in aggetto della nicchia in soggiorno, trasmette chiaramente come l'avversione per il tecnicismo postmoderno dell'architetto, proclamato in numerosi scritti contemporanei, non significhi negazione della tecnica costruttiva.

Un altro esempio, a questo proposito, sono le travi in calcestruzzo a vista, apparentemente emergenti in maniera casuale dalla coltre muraria, che sottolineano, invece, i salti di profondità dei volumi.

L'utilizzo di muratura in clinker rosso e travi in calcestruzzo a vista era già stato introdotto con alcuni esperimenti formali nelle costruzioni: *Mehrfamilienwohnhaus G[2]*, *Garthestraße 18, Köln-Riehl* del 1956-1958; *Mehrfamilienwohnhaus G[3]*, *Mauenheimer Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes* del 1957-1959; *Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthalerstraße 2-6, Köln-Mauenheim* del 1957-1958; e contemporaneamente alla casa Ungers anche nel *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln* del 1959.

È, però, nella residenza personale di Oswald Mathias Ungers che quest'evidenziazione della struttura portante assurge ad elemento estetico e connotativo.

Come ricorda Jasper Cepl, nella biografia sull'architetto,

201. Per la terminologia tecnica riguardante le lavorazioni di muratura ci si riferisce al testo G. K. Koenig, B. Furiozzi, F. Brunetti, *Tecnologia delle costruzioni*, Le Monnier, Firenze 2003, p. 186



141. James Stirling, James Gowan, Langham House, Ham Common, London, 1958

© Architectural Review, Wm. J. Toomey

142. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959

dettaglio della muratura all'angolo tra Belvederestraße e Quadratherstraße, con particolare dei mattoni a corsi in oggetto alternati, dell'angolo ottuso ed inquadramento del doccione in calcestruzzo

© UAA

Ungers fu allievo di Egon Eiermann, che trasmise ai suoi studenti l'“amore per il dettaglio”.²⁰²

Egli si discosterà, poi, nel suo lungo cammino architettonico, dai principi compositivi del suo maestro, ma l'interesse per il particolare costruttivo rimarrà comunque un elemento caratterizzante della sua opera.

Un esempio di questo interesse per il dettaglio, da non confondersi mai con un semplice tecnicismo, sono i due doccioni in calcestruzzo del corpo cilindrico, che si associano per exteriorità materica alle travi portanti a vista e la cui fisicità rievoca i doccioni utilizzati da Le Corbusier nelle ville ad Ahmedabad.

E' forse proprio per questi richiami formali che Reyner Banham inserisce Ungers nell'insieme degli architetti appartenenti, a suo avviso, ai *Backsteinbrutalisten*,²⁰³ ovvero a coloro che costruiscono in maniera brutalista, prevalentemente attraverso l'uso della muratura in mattoni. Ma questo raggruppamento è in realtà solo superficialmente definito, come spiega lo stesso Banham:

«Questa sottocategoria o gruppo a margine di Brutalisti incerti, in cui possono essere annoverati Stirling e Gowan al tempo di Ham Common, non dovrebbe forse essere presa troppo sul serio, in particolare perché l'utilizzo del mattone non è il fattore più importante che essi abbiano in comune, ma solo il più evidente.»²⁰⁴

202. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 40

203. Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964, p. 126

204. idem., p. 125. Testo originale: Diese Unterkategorie oder am Rande stehende Gruppe von zweifelhaften Brutalisten, zu denen Stirling und Gowan zur Zeit von Ham Common gezählt werden könnten, sollte



176

143. Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer
Straße 11, Köln-Braunsfeld, 1955-1957*
Fronte sull' Alsdorfer Straße
© UAA

144. Alison e Peter Smithson, *Sudgen
House, 1956*
© Smithson Family Collection

Osservando rapidamente il panorama architettonico internazionale di quegli anni, bisogna comunque ammettere che l'accostamento dell'opera di Ungers ai contributi brutalisti risulta naturale, per lo meno, sotto l'aspetto di esteriorità dei risultati architettonici. Se si accostano visivamente, ad esempio, la casa *Sudgen*, di Alison e Peter Smithson, realizzata nel 1956, risulterebbe molto facile, intravedere dei parallelismi con il piccolo fabbricato residenziale in Schilfweg di Ungers, del 1955-1957, oppure con la contemporanea casa in Alsdorfer Straße, per la famiglia *Müller*.

Ad un primo sguardo si possono notare delle sinonimie, per via del paramento murario in mattoni rossi e forse, il taglio netto delle bucatore, senza evidenziazione degli architravi.

Emergono, però, da subito le profonde differenze tra i due casi: la completa planarità di facciata dell'esempio brutalista, associata alla volontà di ricreare un volume "puro", compatto e finito, contrapposta all'intento di Ungers di scardinare la forma piena e di trovare una volumetria nuova.

Inoltre, le finestre della casa *Sudgen* sono sì inserite in maniera netta, come già detto, per spezzare la compattezza del paramento murario, ma non conferiscono una maggiore volumetria, avendo l'infisso praticamente a filo esterno della facciata. Esse non creano neppure un sistema di affaccio esterno con le terrazze e sono del tutto assenti le travi in calcestruzzo a vista, che, per Ungers, sottolineano il passaggio tra pieno e vuoto e per questo motivo le adotto nel prospetto in Alsdorfer Straße.

Il suo ragionamento costruttivo/decostruttivo è evidente dall'esempio in Schilfweg, mentre per gli Smithson il volume unico principale ha ancora un valore gerarchico maggiore.

vielleicht nicht zu ernst genommen werden, besonders da die Verwendung von Backstein nicht der wichtigste, sondern nur der offensichtlichste Faktor ist, den sie gemeinsam haben.

145. Oswald Mathias Ungers,
 Mehrfamilienhaus H, Schilfweg 6,
 Köln-Dellbrück, 1955-1957,
 dettaglio dell'esterno dal giardino
 © Gilda Giampoli



177

Anche il ruolo giocato dalla copertura è dissimile: nella casa *Sudgen* anch'essa concorre alla definizione del volume esterno, mentre nel *Mehrfamilienwohnhaus H* si persegue l'intento di mitigare la copertura a falde per lasciare primaria importanza al gioco materico di pieni e vuoti dei prospetti. Per quanto riguarda invece il confronto tra le coperture del caso inglese e della residenza *Müller*, la coincidenza non deve trarre in inganno, nel caso coloniese, la copertura, anche se interessata da abbaini e lucernai, ha sempre un grado gerarchico inferiore rispetto ai prospetti ed in moltissimi casi, come in questo, è dettata da imposizioni normative, a differenza del caso inglese, per cui i due piani inclinati in sommità sono una scelta precisa di conclusione del volume.

Tornando alla casa in Belvederestraße 60, il terzo materiale che interviene è ovviamente il vetro, unito agli infissi in metallo smaltato bianco.

Le aperture vetrate sono intese come forme in negativo rispetto a quelle positive del corpo architettonico, ma anch'esse contribuiscono all'aspetto eterogeneo della casa fornendo differenti tipi di illuminazione: luce zenitale o laterale, fessure verticali, finestre "a nastro", vengono strutturate come elementi formali sottrattivi, di uguale valore rispetto ai volumi che estrudono la facciata.

Tra le tante, quella che desta maggiore curiosità è certamente la fessura a sbalzo del soggiorno. Quest'apertura, niente più che una feritoia, fa sorgere numerosi interrogativi. Una supposizione, non suffragata da nessuna fonte, la associa ad una piccola guardiola per osservare i visitatori, anche se quest'idea viene subito negata dal fatto che la parte vetrata si rivolge in direzione opposta rispetto all'ingresso principale sulla Belvederestraße.

Molto più probabilmente allora, costituisce un ulteriore



178

146. Edificio sul Burgmauer, nei pressi del Duomo

© Gilda Giancipoli

147. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959

dettaglio dell'interno con la feritoia del soggiorno e particolare della muratura e del parquet di pavimentazione

© UAA

espedito studiato dal progettista per osservare in maniera frammentaria il paesaggio circostante.

Non è un elemento isolato tra le costruzioni realizzate a Colonia in quegli anni. Un'altra applicazione è presente in un edificio che affronta il tema della facciata urbana lungo il *Burgmauer*, nei pressi del Duomo, questa volta la vetrata in altezza controlla l'accesso.

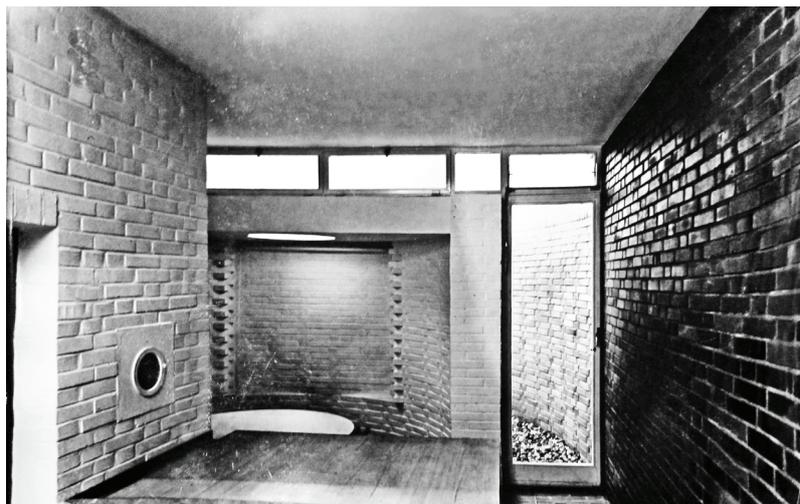
All'interno, i materiali di finitura sono essenzialmente tre: clinker, intonaco bianco e legno.

Il paramento murario che si addentra nello spazio domestico, in corrispondenza di alcuni elementi vetrati di grande luce, crea una continuità visiva tra interno ed esterno, introducendo una possibilità di compenetrazione tra questi ambiti.

Soprattutto nel caso del muro esterno circolare che si prolunga a definire lo spazio dello *Zeichenbüro*, oppure nel caso dell'angolo di riunione costituito dal volume cilindrico, concentrico al precedente. Qui la *texture* del mattone rimane, ma per rendere il piccolo spazio più luminoso, si sceglie di dipingere i mattoni di bianco.

Alcune pareti sono ovviamente intonacate sempre di colore bianco, mentre sono presenti alcuni limitati interventi in assito di legno chiaro anche per le pareti interne. Un esempio è sicuramente la "camera per gli ospiti" nel soppalco, dove questo rivestimento continua anche sul soffitto. Inoltre nello studio dell'architetto, il rivestimento in legno chiaro ricopre le pareti interne su tre lati.

Costituisce l'introduzione di un ulteriore materiale, invece, l'utilizzo della pietra nera per l'elemento della scala a chiocciola centrale. Questa scelta, però non è nuova, per Ungers, perché è utilizzata anche, per esempio, nel *Mehrfamilienwohnhaus H*, *Schilfweg 6*, a Köln-Dellbrück, nel *Mehrfamilienwohnhaus M*, *Aachener Straße 308*, a



148. Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers*, *Belvederestraße 60*, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
la scala a chiocciola

© UAA

149. Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers*, *Belvederestraße 60*, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
dettaglio dell'interno del *Besprechungsraum* con particolare della texture di mattoni dipinti di bianco e la continuità materica tra interno della parete di fronte

© UAA

Köln-Braunsfeld e nello *Studentenheim 'Nibelungenhaus'*, *Goldenfelsstraße 19*, a Köln-Lindenthal, del 1956-1957. Il vano cilindrico della residenza dell'architetto, presenta una finitura parietale uguale al *Besprechungsraum*, con texture di mattoni dipinti di bianco. Il taglio che viene conferito alla pietra è molto interessante. Si cerca un disegno minimalista della scala; i gradini sono praticamente a taglio vivo senza tori o rivestimenti, ne risulta un disegno scultoreo e nitido. Si può dire la stessa cosa anche per la scala a doppia rampa che conduce all'alloggio d'affitto al primo piano, realizzata con gradini completamente a sbalzo dello stesso materiale. Per questi aspetti la casa in *Belvederestraße 60*, rappresenta l'opposto rispetto all'immagine di un'architettura ascetica, ideale o idealizzata. È un'architettura del tutto materica, massiva e concreta. Le sue parti hanno forte caratterizzazione tattile, quasi "porosa", che le conferisce maggiormente un'immagine di focolare domestico e di dimora dell'uomo.

Gli schizzi progettuali

Gli schizzi progettuali costituiscono un tramite che permette allo studioso di un'opera, di prendere visione delle idee fondative del progetto ancora nella loro fase embrionale.

Attraverso la comparazione tra schizzo, progetto definitivo e realizzazione si possono comprendere appieno i ripensamenti e le intuizioni del progettista, osservando le variazioni morfologiche ed i compromessi, dalla pura concezione formale all'inevitabile scontro con la realtà.

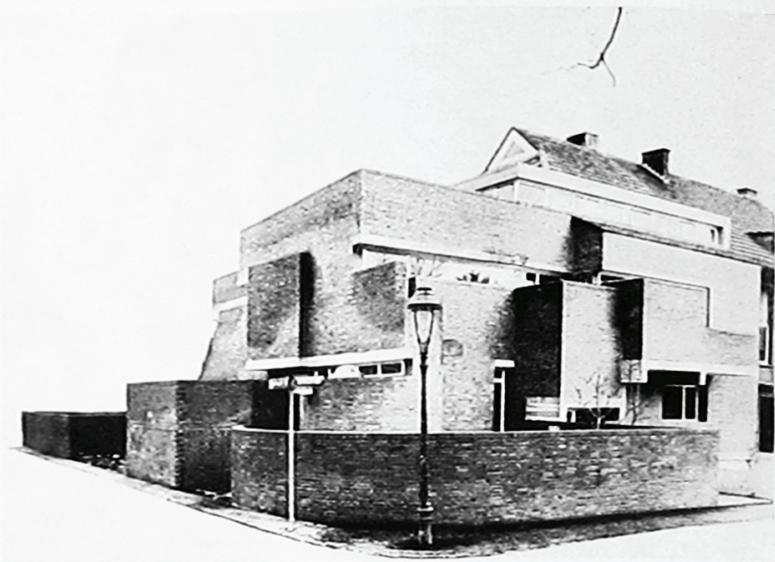
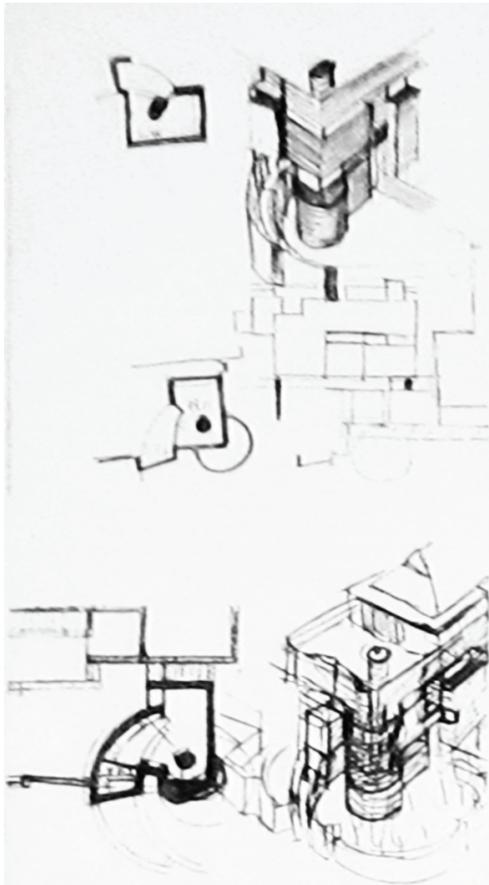
Alcuni schizzi progettuali interessanti sono pervenuti al pubblico degli studiosi, già nei primissimi momenti, a seguito della pubblicazione della casa in Belvederestraße 60, sulla rivista *Bauwelt*, nell'agosto del 1960.²⁰⁵

Il soggetto principale di queste raffigurazioni è quasi esclusivamente l'elemento cilindrico del *Besprechungsraum*, nelle sue connessioni con gli altri elementi architettonici.

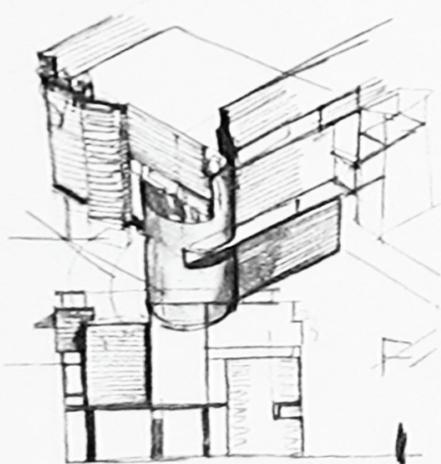
Questa particolarità compositiva viene affrontata in maniera sistematica dall'architetto, nell'intento di risolverne i disaccordi formali. Il problema dell'inserimento della forma curva nel progetto è quello maggiormente trattato dagli schizzi ideativi di Ungers, che viene affrontato, sia in pianta sia tridimensionalmente.

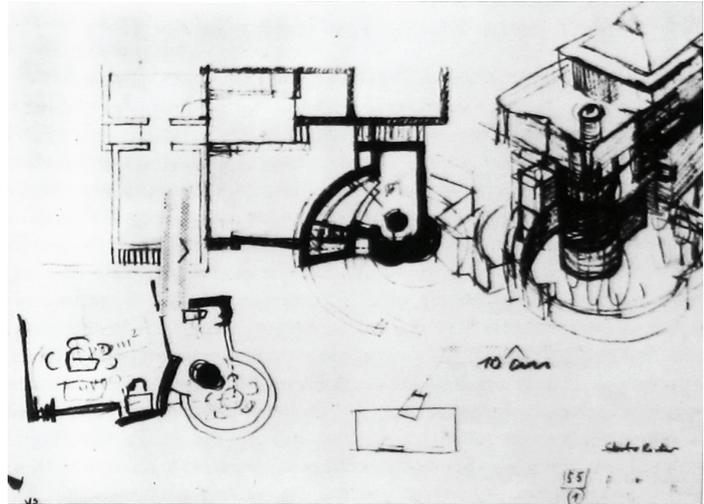
150. Pagina successiva:
Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O.M. Ungers, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 214

205. *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O.M. Ungers, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, pp. 214-215. Cfr. Appendice fonti bibliografiche, BW8-1960C.*



Der Besprechungsraum mit Rheinland-Lichtkuppel.
Darüber und unten: Skizzen zur Ecklösung





151. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959 schizzo ideativo 5.1 © UAA

Il progettista, attraverso il disegno estemporaneo, sperimenta diversi modi per coordinare queste forme, in alcuni casi lasciando che l'elemento curvo emerga su quelli regolari, in altri disegni, seguendo il pensiero opposto.

Numerose sperimentazioni formali, soprattutto riguardanti l'organizzazione della pianta, tentano la compenetrazione spaziale tra forma circolare e rettangolare, con prevalenza ora dell'una ora dell'altra figura.

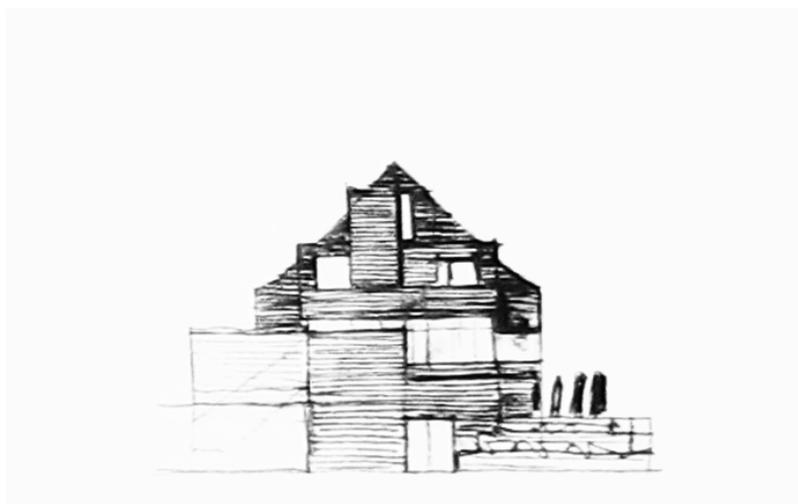
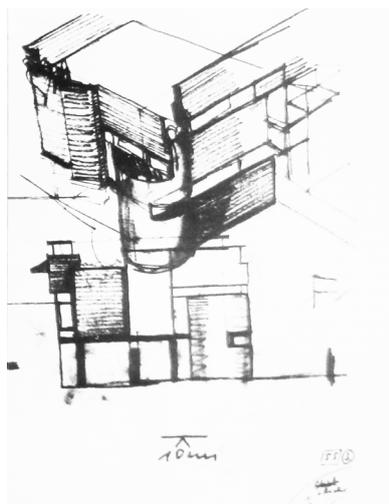
In realtà, in molte prove, l'arco di cerchio si addentra nella pianta assumendo maggiore forza, aspetto che nel progetto definitivo non sarà più presente.

Dalle immagini si evince, inoltre, la primigenia importanza del centro di rotazione.

È possibile, infatti, riscontrare in numerosi schizzi la presenza di un ulteriore elemento cilindrico slanciato, come una colonna, che si eleva oltre il secondo piano, uscendo nella terrazza a rievocare probabilmente un camino. Quest'oggetto viene inserito in alcuni casi a denunciare il centro della forma circolare, oppure ad indicare l'intersezione tra figura curva e rettangolare.

In alcuni esempi, Ungers approfondisce la relazione tra il volume cilindrico e il muro del lotto sull'angolo tra la Belvederestraße e la Quadratherstraße.

È evidente come la conformazione dell'angolo attragga tutta l'attenzione del progettista. Questo elemento infatti, così configurato, rappresenta la vera fusione tra l'architettura ed il suo ambiente. L'architettura modifica il luogo, ma allo stesso tempo, il luogo, in questo caso rappresentato dalla svolta a destra della strada, interviene sull'architettura: sulla conformazione di vani e volumi cilindrici, nel rapporto e nella loro intersezione con elementi planari, come muri, porte e finestre o con altri vani di forma rettangolare.



152. Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers*, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
schizzo ideativo 5.3

© UAA

153. Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers*, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
schizzo ideativo del prospetto nord-ovest

© UAA

Un'immagine di Oswald Mathias Ungers alle prese con il disegno estemporaneo ci viene trasmessa dall'amico Reinhard Gieselmann:

«Oswald Mathias Ungers poté già a trentatré anni costruire la sua casa privata. Lo vedo ancora seduto nel suo primo ufficio,²⁰⁶ davanti ad un enorme mucchio di schizzi per la posizione angolare di Müngersdorf. A quell'epoca risale una massima di OMU che vorrei tramandare, perché ha validità generale, ma anche perché si sfiora la Grazia che è donata agli architetti: "Le idee vengono dal cielo, si può solo con fatica e pazienza tirarle giù nel nostro mondo per un filo sottile.»²⁰⁷

Nella pagina di *Bauwelt*, tra gli schizzi, che occupano una parte limitata delle immagini, è presente anche il famoso disegno usato come sfondo per l'articolo che Aldo Rossi redige sulla rivista *Casabella-continuità* nell'ottobre 1960.²⁰⁸

La raffigurazione in oggetto inquadra ancora una volta l'angolo ovest dell'edificio e riguarda sempre la costruzione del lato curvo del lotto.

206. Di questo ufficio si conosce l'indirizzo in Venloer Straße 9, una via trasversale all' Hohenzollernring, ed il numero di telefono 52328, attraverso i carteggi del progetto per il cantiere del 18 maggio 1959.

207. Reinhard Gieselmann, *OMUs Ecke 1958 und 1989*, in *Sichtweisen*, Friedr. Verlag & Sohn Verlagsgesellschaft mbH-UAA, Köln 1999, pp. 50-51. Testo originale: OMU konnte schon mit 33 Jahren sein eigenes Haus bauen. Ich sehe ihn noch in seinem ersten Büro sitzen, vor sich einen enormen Haufen Skizzen für die Ecksituation Müngersdorf. Aus dieser Zeit stammt ein Ausspruch OMUs den ich überliefern möchte, weil er allgemeine Gültigkeit hat, aber auch, weil die Gnade berührt wird, mit der Architekten beschenkt werden: "Die Ideen kommen aus dem Himmel – man kann sie nur mit Mühe und Geduld wie an einem dünnen Faden in unsre Welt herunterziehen."

208. Aldo Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, in "Casabella-continuità", n. 244, ottobre 1960, p. 22

154. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
schizzo ideativo del prospetto nord-ovest, dettaglio
© UAA



Una particolarità degli schizzi iniziali dell'architetto è che, anche presentandosi come studi preliminari, essi riportano già indicazione del materiale di finitura esterno.

Il manto murario in clinker è qui efficacemente rappresentato attraverso l'utilizzo di una campitura a linee orizzontali ravvicinate.

Anche la feritoia fuori asse del soggiorno compare già nei primi studi compositivi di Ungers. Essa viene probabilmente ideata fin dall'inizio come elemento atto a spezzare la continuità del fronte triangolare, definito dalla copertura a falde.

Altri schizzi progettuali, relativi probabilmente a passaggi successivi, raffigurano la finestra triangolare sul fronte nord-ovest del tetto. Anche qui viene rappresentata in maniera decisa la muratura esterna, come un elemento determinante del progetto.

La conformazione a doppia falda del tetto è un elemento sempre considerato ugualmente, anche nei primi ragionamenti, proprio per essere un soggetto predeterminato dal regolamento edilizio.

Si tentano, però, vari sistemi di abbaini o cordolature per definire il raccordo tra l'inclinazione delle falde ed il muro verticale ed, in qualche modo, nascondere parzialmente o mitigare alla vista questo aspetto della casa.

Il progetto del 1959

Gli elaborati datati 18 maggio 1959 costituiscono una fonte inestimabile d'informazioni per l'analisi dell'edificio, ma soprattutto per la conoscenza del lavoro dell'architetto, fino alla trasmissione dei dati di progetto in cantiere.

Le tavole appartenenti a questa versione semi-definitiva dell'edificio, conservate fino ad oggi, riguardano: *Kellergeschoss; Erdgeschoss; Obergeschoss; Dachgeschoss; Schnitte A, B, C, D, E; Ansicht Süd-West, Nord-West, Nord-Ost e Detail Wendeltreppe*,²⁰⁹ per un totale di dodici elaborati.

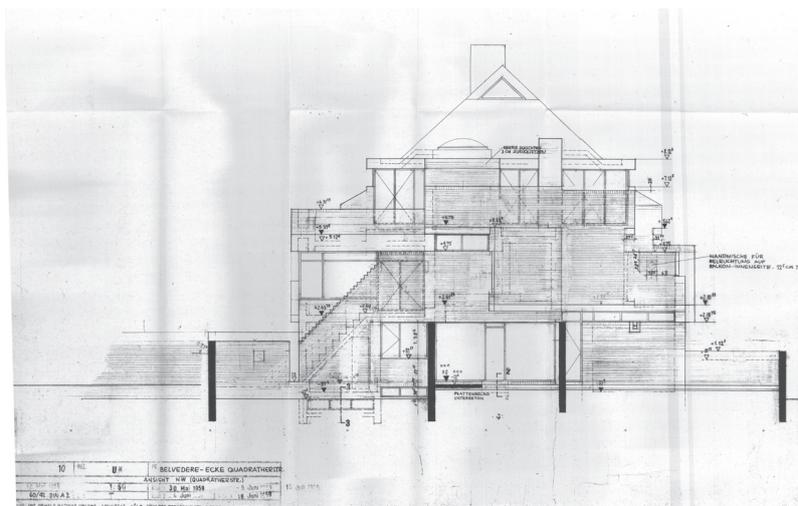
L'appartenenza di queste tavole agli elaborati per il cantiere è svelata, oltre che dalla particolare accuratezza di misure ed indicazioni, anche dalla scritta presente su tutti i documenti:

«Tutte le misure devono essere responsabilmente esaminate nel disegno e sul luogo. Le divergenze devono essere comunicate all'architetto».²¹⁰

209. Traduzione, in ordine: Piano delle cantine; Piano Terra; Primo Piano [lett. Piano superiore]; Secondo Piano [lett. Piano del tetto]; Sezioni A, B, C, D, E; Prospetto Sud-Ovest, Nord-Ovest, Nord-Est [lett. Vista Sud-Ovest, Nord-Ovest, Nord-Est] e Dettaglio della Scala a chiocciola.

210. Scritta presente in alto a sinistra, in tutti gli elaborati del progetto datato 18 maggio 1959. Testo originale: Alle Masse in der Zeichnung und am Ort sind verantwortlich zu prüfen. Abweichungen sind dem Architekt mitzuteilen.

155. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959 elaborato appartenente al progetto datato 18 maggio 1959, Ansicht NW (Quadratherstr.)
© UAA



Il tema delle variazioni di cantiere non è affatto un aspetto secondario della realizzazione dell'opera. Se si osservano infatti, gli elaborati del maggio 1959, si notano una serie di aggiornamenti, riportati nella tabella delle varianti, nel lato in basso a sinistra dei fogli.

Le varianti, letteralmente *Änderungen*, si susseguono a ritmo serrato fino al 22 ottobre dello stesso anno,²¹¹ come testimoniano i timbri apposti sul cartiglio e che ci testimoniano come il cantiere fosse ancora attivo in questa data.

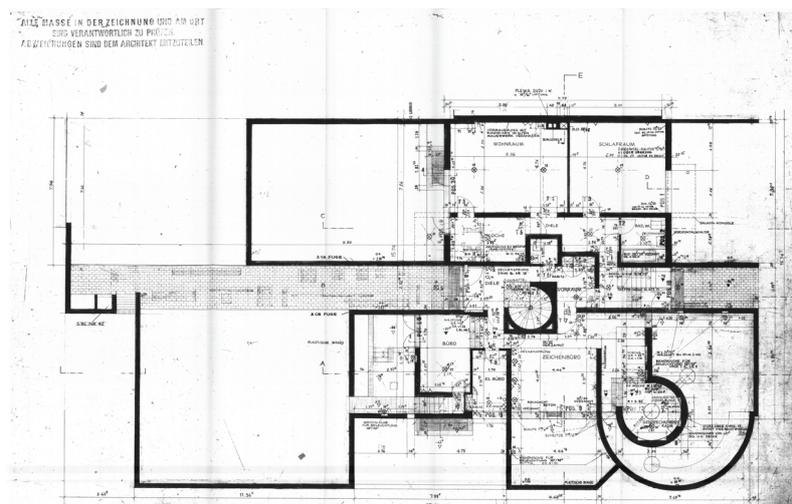
Un cambiamento che desta subito attenzione è la presenza di un camino posizionato al centro del soggiorno del primo piano e che prosegue anche nella terrazza del secondo piano e visibile sui prospetti, ma che in realtà non verrà mai costruito. Probabilmente questo elemento, pensato per occupare la parte centrale del soggiorno, andava a conferire una maggiore domesticità, alla maniera di Frank Lloyd Wright, secondo l'archetipo del focolare, attorno al quale si costruisce la casa. Per motivi pratici si è deciso infine di non realizzare questo elemento.

Per una completezza di sguardo dei dati tecnici a contorno, bisogna rilevare che i disegni d'inquadramento del progetto, dettagli esclusi, vengono presentati in scala 1:50 su supporti cartacei afferenti al vecchio sistema normativo tedesco, delle dimensioni dei fogli DIN (Deutsches Institut für Normung).²¹²

211. Le varianti databili sono: 1. Änd. 27 maggio 1959; 2. Änd. 30 maggio 1959; 3. Änd. 9 giugno 1959; 4. Änd. 18 giugno 1959; 5. Änd. 30 giugno 1959; 6. Änd. 8 luglio 1959; 7. Änd. 15 luglio 1959; 8. Änd. 22 ottobre 1959

212. In questo caso Oswald Mathias Ungers indica il formato in base alla nomenclatura tedesca, in vigore fino a sette anni prima con la sigla DIN. *Deutsches Institut für Normung*, ovvero l'Istituto Tedesco per la Standardizzazione, dal 1951 membro dell'International Organization for Standardisation (ISO). Il formato della carta non ha differenze con quella usata ancor oggi proprio perché sono da attribuirsi al DIN lo standard

156. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
 elaborato appartenente al progetto datato 18 maggio 1959, Grundriss - Erdgeschoss
 © UAA



187

Alcuni aspetti che contraddistinguono gli elaborati esecutivi di piante sezioni e prospetti sono, innanzitutto, la grande attenzione alla parte impiantistico-tecnologica e la precisione quasi spasmodica di misure e dettagli, mentre sono scarsamente presenti informazioni sull'arredo e le pavimentazioni interne. Le piante sono quotate fino ai cinque decimi di millimetro, il che costituisce senza dubbio un'assurdità costruttiva, ma lascia intendere l'utilizzo di un modulo matematico a sua volta probabilmente suddiviso in sottomoduli.

La pianta del piano terra appare, fin dall'inizio, come l'elaborato di maggior importanza nello sviluppo del progetto. Il fatto che si scelga un'altezza di sezione che interessa anche i muri di perimetro delle corti lascia intendere come questi entrino a pieno titolo nell'ideazione progettuale.

Ungers utilizza largamente il mezzo della proiezione degli elementi superiori alla sezione orizzontale. Gli elementi tagliati dal piano scelto orizzontale sono rappresentati pieni, campiti in nero.

L'unico tratto di pavimentazione segnato è quella del percorso centrale, che porta dall'ingresso ufficiale a quello privato, come a ricordare l'importanza di questo elemento, che stabilisce la regola compositiva principale. In questo elaborato, si notano, appena abbozzati, alcuni elementi rettangolari che spezzano la continuità del manto di pavimentazione e che, nella realizzazione della casa, si concretizzano in piccole aiuole d'erba rettangolari. All'interno dai vuoti lasciati dall'assenza

per i formati della carta, oggi ripresi nella normativa ISO 216 (Writing paper and certain classes of printed matter - Trimmed size), ovvero: A0/841x1189; A1/594x841; A2/420x 594; A3/297x420; A4/210x297; A5/148x210; A6/105x148; A7/74x105; A8/52x74; A9/37x52; A10/26x37. Questo standard fu inizialmente adottato in Germania a partire dal 1922 e all'unificazione dei formati hanno di fatto solo cambiato sigla in ISO, è per questo motivo che ancora oggi è in uso far precedere ai nomi dei singoli formati la sigla DIN.

di pavimentazione sono inserite un'infinità di sigle e scritte riferibili a dettagli delle rifiniture che, a volte, si affiancano e sovrappongono, rendendo quasi impossibile comprenderne i riferimenti.

Grande attenzione, in questi elaborati, è posta alla realizzazione di nicchie per l'illuminazione alle pareti e alla differenziazione dei sistemi di emissione della luce elettrica.

Viene inoltre data dettagliata indicazione dell'utilizzo di elementi in clinker per definire i cordoli dei dislivelli come: cornici delle bocche di lupo, gradini, delimitazioni di aiuole o cambi di pavimentazione. La suddivisione dimensionale di questi elementi coincide esattamente con la misura prevista per il mattone come se questo rappresentasse il modulo base del progetto.

Lo stesso rigore di dettaglio viene mantenuto anche nelle piante dei successivi due piani e del piano interrato.

I tre prospetti (un lato è adiacente alla casa affianco) risultano più liberi da indicazioni, ma ugualmente dettagliati per quanto riguarda le quote altimetriche. Inoltre sono inserite le proiezioni delle bucatore nascoste dai parapetti murari dei balconi e il tratteggio di riferimento dei solai interni.

L'utilizzo del clinker è indicato da un rigato semplice orizzontale, mentre le superfici vetrate e gli elementi in calcestruzzo sono lasciati bianchi. Il manto di copertura del tetto è rappresentato da una semplice successione di righe verticali maggiormente distanziate.

Grande importanza viene data alle sezioni. Sono previste ben cinque sezioni, di cui quattro perpendicolari alla Belvederestraße e una parallela. Questo è un aspetto strettamente legato alla complessità volumetrica e distributiva della costruzione, che prevede un così elevato numero di elaborati per essere indagato e compreso.

Una prova della competenza del giovane architetto Oswald Mathias Ungers nel campo del dettaglio costruttivo è certamente la tavola di dettaglio della scala a chiocciola presentata in scala 1:20, con indicazione del tipo di connessione tra la cupola, in *plexiglass* e la struttura della scala in scala 1:2. Sono inoltre fornite spiegazioni per l'impermeabilizzazione del tetto.

Analisi morfologica e individuazione di temi compositivi

La casa in Belvederestraße 60 di Oswald Mathias Ungers è sicuramente il progetto d'architettura più complesso e difficile²¹³ che l'architetto concepisce nel corso della sua opera tra il 1950 ed il 1965.

Come già visto, a partire dal commento di Ungers stesso sulla scelta del lotto da edificare, tutta l'elaborazione distributiva della casa ha rappresentato una sfida, attraverso la quale egli mette in discussione la propria concezione formale, portandola all'estrema complessità.

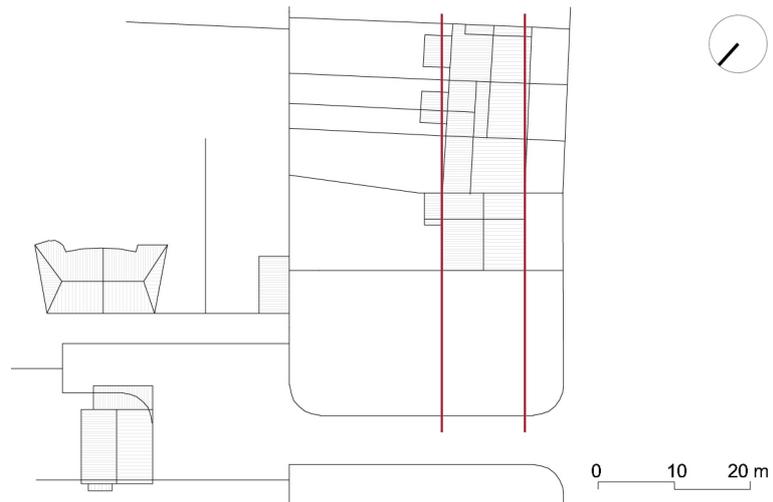
È la prima volta che Ungers si trova a risolvere il tema del lotto angolare, contemporaneamente al rapporto con le costruzioni adiacenti preesistenti.

Risulta veramente complesso cercare di ricostruire una possibile evoluzione dell'idea, nonostante gli elaborati iniziali, dai primissimi schizzi al progetto esecutivo. Probabilmente è più corretto analizzare le singole caratteristiche dell'opera, già conformate alla fine del processo ideativo, cercando di comprendere gli aspetti che possono essere emersi al di fuori dell'intenzionalità espressa.

Innanzitutto, per questa realizzazione hanno influito le restrizioni dettate dai regolamenti edilizi, che con l'obbligo

213. Come affermato dallo stesso architetto nell'intervista con Mario Pisani pubblicata in Mario Pisani, *Dove va l'Architettura, Interviste a Bohigas, Fuksas, Gabetti e Isola, Gregotti, Natalini, Pagliara, Portoghesi, Rossi, Sacripanti, Ungers*, Editori Riuniti, Roma 1987, p. 160

158. Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers*, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
 schema che illustra il vincolo di allineamento con le facciate delle case preesistenti



di porre i fronti allineati all'edificio adiacente, vincolano già fortemente una dimensione del progetto.

In secondo luogo, Ungers osserva evidentemente il passo delle costruzioni limitrofe, occupanti un lotto grande mediamente la metà di quello d'angolo al numero 60 della via.

Egli intuisce, di conseguenza, che l'occupare indiscriminatamente il terreno, senza tenere conto della misura offerta dalle preesistenze, sarebbe una scelta impositiva nei confronti dell'intorno e non un ragionamento in armonia con esso.

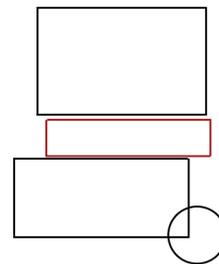
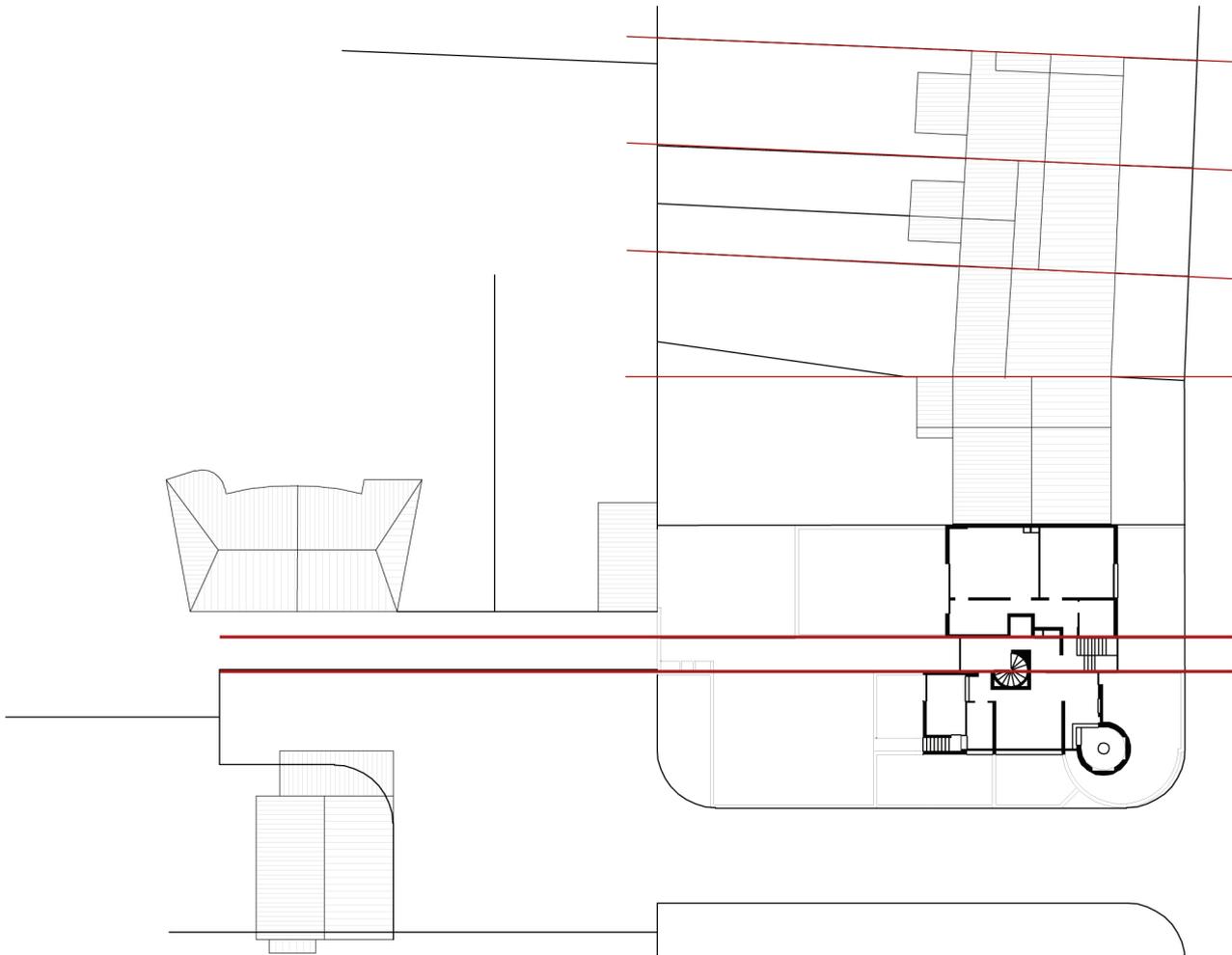
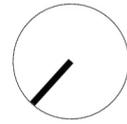
Molto probabilmente è così che nasce il passaggio centrale denominato *Innenstraße*, che taglia il piano terra, per tutta la profondità dell'area, ricollegandosi poi idealmente al tratto di marciapiede sulla *Quadratherstraße*, retrostante la casa.

Questo elemento riconduce la pianta ad una dimensione residenziale urbana e permette una chiara organizzazione interna, separando nettamente i vani destinati all'alloggio d'affitto sul confine sud e gli spazi per lo studio dell'architetto a diretto contatto con le corti.

Il passaggio interno costituisce anche un nodo o un espediente, utilizzato da Ungers per inserire uno slittamento del secondo blocco della casa, più all'interno del lotto. Il movimento compositivo evidenziato è probabilmente dettato dall'intento di non inserire il cilindro del *Besprechungsraum*, troppo a ridosso della strada principale ed evitare la concentricità tra questo vano ed il muro semicircolare della corte.

Questa volontà sottesa, rimanda ai concetti di *sorpresa* ed *asimmetria* che saranno oggetto dei punti programmatici del successivo *Manifesto Zu einer neuen Architektur*.

Se le due forme circolari avessero avuto centri coincidenti, si sarebbe creata una simmetria polare e, in accordo con le teorie ungersiane di questo momento, anche una maggiore staticità



0 5 10 m

formale.

La dimensione dello spazio centrale è poi raddoppiata per la definizione degli ambienti di servizio all'interno dell'alloggio al piano terra. Sono identificabili così, quattro fasce di suddivisione delle destinazioni d'uso: la residenza con zona notte e zona giorno, i servizi per la residenza con ripostiglio cucina e bagno, la fascia che raccoglie i sistemi distributivi dell'edificio, percorso interno e i vani scale ed infine l'atelier. Lo stesso sistema è rintracciabile anche al primo piano, dove le dimensioni di alloggio e atelier vengono riproposte uguali per il secondo appartamento e la residenza familiare dell'architetto. Gli spazi centrali, sempre adibiti a distribuzione e servizi, invece si allungano per dare più ampiezza alle rispettive cucine ed una possibilità di affaccio esterna all'appartamento.

Questa organizzazione per fasce parallele rimanda al primissimo progetto della *Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald*, del 1951. L'associazione tra i due progetti trova riscontro anche nella presenza a *Dünnwald* di una figura centrale che separa gli ambienti tra zona notte e zona giorno e che contemporaneamente collega i due accessi diametralmente opposti, come nella *Belvederestraße 60*.

La differenza, dal punto di vista dello schema compositivo astratto è che, mentre nella piccola casa in Oderweg la figura esterna del quadrato racchiude i vani, internamente risuddivisi, nel caso dell'abitazione personale dell'architetto, le fasce sono elementi vivi che definiscono lo spazio e non iscritti in esso.

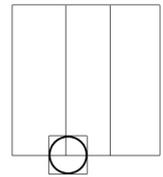
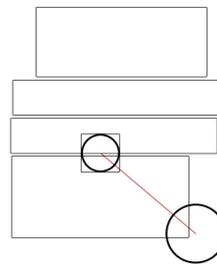
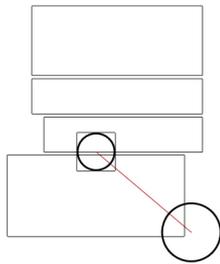
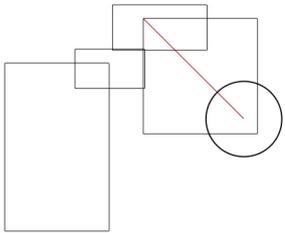
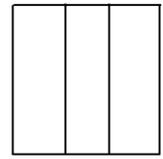
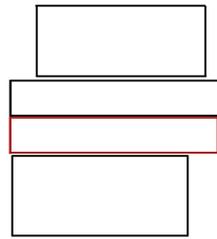
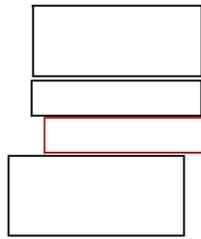
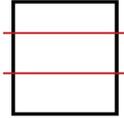
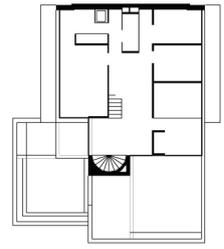
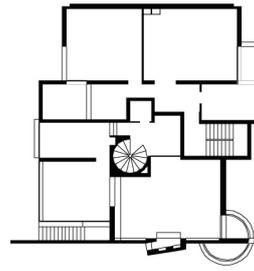
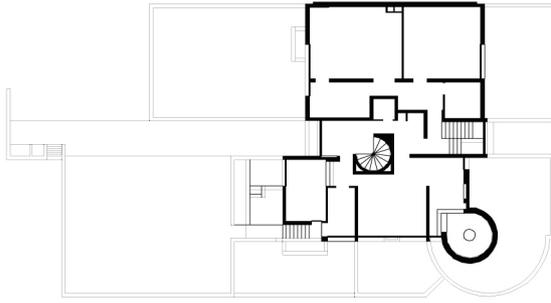
Un'organizzazione più simile alla prima piccola casa è riscontrabile, eventualmente, solo al secondo piano della *Haus Ungers*, dove maggiore ampiezza viene lasciata alle terrazze ed i vani della zona notte sono risuddivisi all'interno di un'unica forma rettangolare.

Un altro aspetto riconoscibile è la presenza di elementi di rottura della linearità precedentemente descritta, come la scala a chiocciola centrale ed il piccolo ambito di riunione.

L'idea di inserire alcune figure a scardinare la linearità fin qui perseguita, ricade in entrambi i casi su figure circolari. Quindi, in questa composizione, è il cerchio ad essere carico di dinamicità, anche se Ungers evita accuratamente la presenza di pareti curve all'interno dello spazio abitabile, probabilmente perché difficili da attrezzare. Nel caso dell'atelier, la figura cilindrica s'interrompe nello scontro con le forme ortogonali della casa. Per quanto riguarda la scala a chiocciola, l'architetto decide di plasmare il muro portante, in modo che esternamente si presenti come un parallelepipedo, nella cui massa muraria scava poi nicchie ed inserisce elementi di illuminazione artificiale.

Difficile, a questo proposito, non richiamare alla mente la casa bifamiliare in *Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal*, del 1957-1958, l'unica altra abitazione dove l'elemento cilindrico

159. Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959*
schema del passo dimensionale delle costruzioni adiacenti il lotto



0 5 10 m

compie il proprio esordio.

Bisogna però notare che nella casa in Belvederestraße la caratterizzazione di spazio abitativo come spazio urbano, evidentemente presente in Werthmannstraße 19, è invece notevolmente ridotta. In questa villa, il soggiorno, come già visto, incarna lo spazio aperto cittadino, sul quale gli “edifici”: cucina, camera da letto e vano scale, si affacciano.

Il cilindro della biblioteca, erode la figura del soggiorno e prevale a questo scontro, presentandosi come cerchio perfetto. La composizione della *Haus Ungers* è molto più densa e complessa, gli ambienti quasi si spingono a vicenda per trovare la propria dimensione e non è di fatto presente un *soggiorno-piazza*. Nel caso dell’atelier al piano terra, questo concetto viene negato dal muro di separazione tra *Besprechungsraum* e *Zeichenbüro* che quindi spezza l’unicità dell’ambiente. Al piano superiore viene meno la compenetrazione con il cilindro angolare che non si presenta più come vano costruito, ma definisce solamente il parapetto esterno, come prolungamento del muro inferiore.

In entrambi i casi, però, queste emergenze architettoniche si affacciano reciprocamente attraverso rapporti diagonali e mai con una giustapposizione frontale diretta.

Meno chiaramente decifrabili sono i tre prospetti esterni.

Essi si presentano come del tutto eterogenei, con un gran numero di unicità formali. Gli stessi fronti laterali, simili per la sagoma del tetto e delle finestre del secondo piano, sono in realtà completamente differenti, se si osserva la parte definita dai livelli inferiori.

Si può comunque riscontrare un forte intento diretto all’orizzontalità della composizione, avvalorato certamente dall’utilizzo delle finestre a nastro del terzo livello, ma più in generale, dalla ricerca di allineamenti riguardanti soprattutto le bucaure.

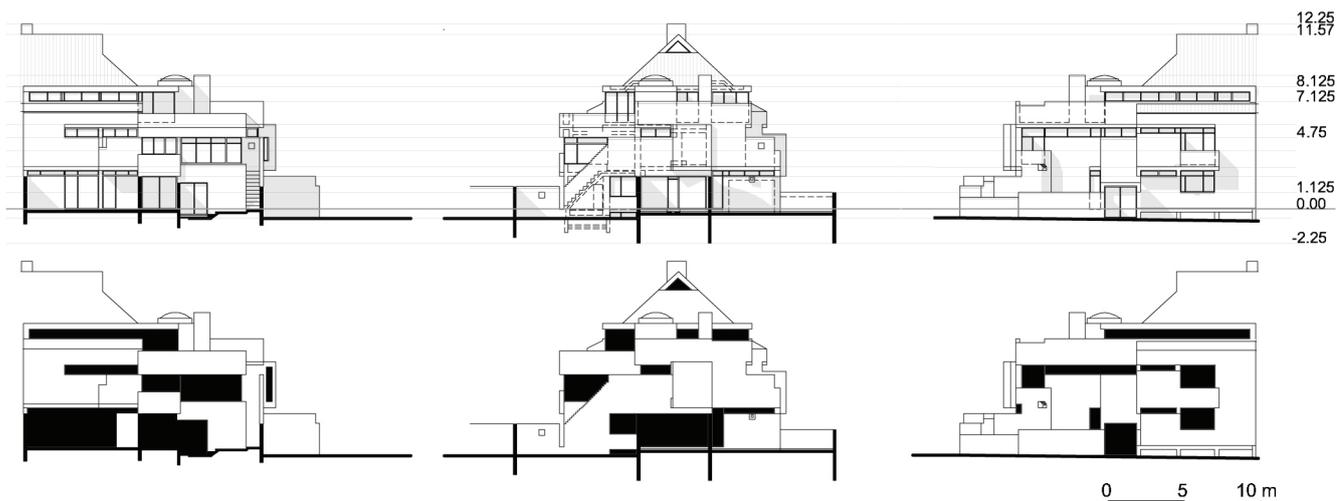
Numerosi elementi in calcestruzzo sono lasciati a vista nell’intento di caratterizzare il prospetto e di sottolineare i salti di quota tra le pareti accostate.

Pochi e frammentari tratti verticalizzano la composizione e si presentano per lo più in corrispondenza del percorso centrale al piano terra, che tenta di emergere visivamente anche all’esterno.

Per cercare di ovviare alla diversità compositiva rappresentata dal tetto a falde, il progettista sceglie di conferire un profilo obliquo anche il parapetto della scala esterna, che conduce alla sala da pranzo. Evidentemente questa forma trapezoidale manteneva comunque caratteristiche di pesantezza compositiva, alla quale Ungers risponde rendendo visibili i cordoli di copertura e lasciandoli emergere nei prospetti.

E’ evidente, però, che il ragionamento morfologico su questa casa non possa fermarsi all’individuazione di figure compositive

160. Pagina precedente:
 schema comparativo, in alto da sinistra
 a destra: Oswald Mathias Ungers,
Haus Ungers, Belvederestraße 60,
 Köln-Müngersdorf, 1958-1959, pianta
 del piano terra, pianta del primo
 piano e pianta del secondo piano.
 Al centro: Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-
 Dünwald, 1951
 schema compositivo della pianta e
 schemi compositivi della pianta della
Haus Ungers in Belvederestraße
 60. Sotto: schema compositivo
 della *Zweifamilienwohnhaus*
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
 1957 e schemi compositivi in pianta
 della casa in Belvederestraße 60.



196

161. Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959
ridisegno schematico dei prospetti con quote altimetriche, da sinistra a destra: prospetto nord-est, prospetto nord-ovest e prospetto sud-ovest.
sotto: prospetti schematici con individuazione delle aperture vetrate.

in pianta, oppure ad un sistema di allineamenti riconoscibili negli alzati. Molto più probabilmente, la direzione corretta dell'analisi deve considerare la pianta come atto generativo di un complesso sistema di volumi interni, che, a sua volta, determina fortemente la conformazione dei fronti.

Ciò riconduce, in un certo qual modo, alla stessa teorizzazione che Oswald Mathias Ungers presenta alla conferenza di nomina a Professore Ordinario presso la *Technische Universität* a Berlino nel 1963, quando schematizza tutte le possibili architetture conosciute dall'uomo come *Gliederbau*, *Flächenbau* o *Massenbau*.²¹⁴

Così come Ungers, quattro anni più tardi, vede tutto lo scibile dell'architettura come un insieme di volumi, superfici e linee, che interessa trasversalmente tutte le forme e le correnti architettoniche, allo stesso modo, probabilmente ragionava precedentemente sulla sua stessa casa.

214. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, p. 40

Elementi compositivi verticali

Se si incomincia a scomporre l'architettura nei suoi elementi planari, ossia nei suoi *Flächen*,²¹⁵ si nota immediatamente che gli elementi compositivi verticali: i muri perimetrali delle corti, le pareti portanti interne alla casa e l'involucro che la racchiude costituiscono, nell'insieme, un sistema formale letteralmente dinamico ed eterogeneo.

Questo sistema è costituito da elementi diaframmatici, non trattati come semplice confine tra ciò che appartiene allo spazio dell'abitare e ciò che vi è estraneo, ma come organismo che interagisce con l'esterno, dando vita ad un interscambio di rapporti reciproci.

Tra le pareti, non è presente alcuna forma di similitudine, né ritmicità, né serialità, ogni elemento è distinto e caratterizzato da diverse bucatore, che inquadrano i frammenti del paesaggio, secondo differenti punti di vista.

215. da Fläche: <Math.> zweidimensionales Gebilde; Begrenzung eines Körpers. Tradotto: <termine matematico> struttura bidimensionale, demarcazione di un corpo. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 1311. Nella traduzione in italiano: <-,-n>.f.1 (Gebiet) superficie, area; 2(flache Außenseite) superficie; faccia; 3 (geom) area, superficie. Da Luisa Giacomini, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. In questo contesto ci si riferisce sempre alla trattazione dello stesso Ungers sugli elementi primari dell'architettura all'interno di Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

Come ha affermato successivamente Ungers, nella citata intervista con Heinrich Klotz, ciò che viene inquadrato dalle finestre sono “solo scorci frammentari”, “usati in modo insolito e perciò estetizzati”.²¹⁶

Questo rapporto col paesaggio potrebbe trarre le proprie radici da un’attitudine prettamente mitteleuropea di predilezione per lo *scorcio*. Per esempio, si possono vedere similitudini con la trattazione di Camillo Sitte,²¹⁷ nel suo *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*,²¹⁸ riguardante proprio l’utilizzo della prospettiva di scorcio per il pieno godimento della vista di una piazza urbana.

Inoltre, secondo Hermann Muthesius²¹⁹ la diversa caratterizzazione delle aperture vetrate è un elemento ancestrale appartenente alla tradizione nordica dell’abitare:

«La finestra nell’architettura nordica diventa l’elemento più eloquente che parla della sostanza della casa, nasce dal modo in cui è posta in relazione intima con la condizione del vano al quale dà luce. Norman Shaw fu il primo a riconoscere questa grande verità.»²²⁰

Vi è un largo uso della finestra a nastro, dettaglio strutturalmente inusuale in una costruzione prevalentemente di muratura piena e calcestruzzo. In alcuni casi, infatti, la vetrata appare continua solo all’esterno, mediante infissi che coprono la presenza di muri divisorii interni di taglio, come, ad esempio, nelle camere da letto al secondo piano.

Le diverse tipologie di aperture sono ugualmente presenti su tutti i fronti e non sembrano tenere conto dell’orientamento,

216. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, pp. 313-314. Cfr. in questa Tesi, p. 154, n. 180

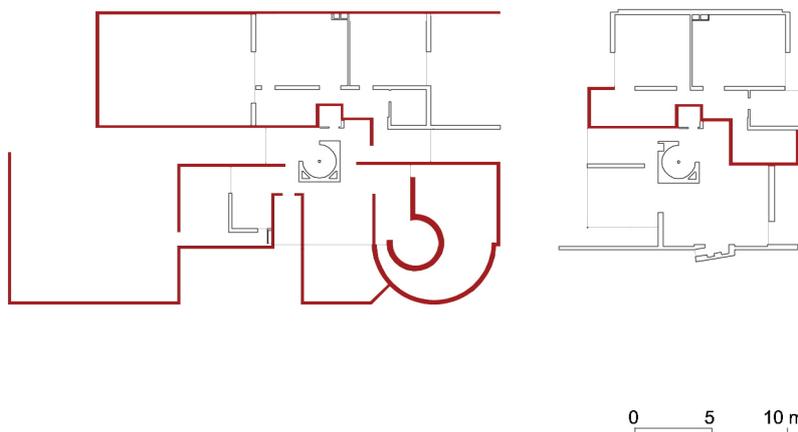
217. Camillo Sitte, architetto, urbanista e pittore austriaco, nasce a Vienna, il 17 aprile 1843 e qui muore, il 16 novembre 1903. Dopo gli studi ginnasiali, conclusi nel 1863, inizia il suo periodo formativo al Politecnico di Vienna con Heinrich von Ferstel come insegnante, frequentando al contempo corsi storici, artistici ed archeologici all’Università con Rudolf Eitelberger. Dato il suo interesse per l’arte antica, si schiera contro il tecnicismo dominante nella trasformazioni urbane del tempo, rivendicando il ruolo artistico dell’urbanistica. Elabora i piani generali delle città di Mährisch-Ostrau e di Marienberg, e i piani di ampliamento di Olmütz, Teschen e Lubiana.

Nel 1889 elabora il testo *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, che ha subito un grande successo ed una grande diffusione. Muore a Vienna, 16 novembre 1903.

218. Camillo Sitte, *Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Carl Graeser & Co, Wien 1901

219. Per la biografia di Hermann Muthesius si rimanda la paragrafo *Il Manifesto Zu einer neuen Architektur come manifesto d’avanguardia. Riferimenti possibili*, nel capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*.

220. Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Ernst Wasmuth, Berlin 1904, p 133. Testo di riferimento tratto da Muthesius, *Electa*, Milano 1981, P....?



162. Schema con individuazione del muro continuo

se si considera che la vetrata maggiore della sala da pranzo al primo piano è completamente rivolta a nord e parzialmente chiusa dal parapetto alto della scala esterna.

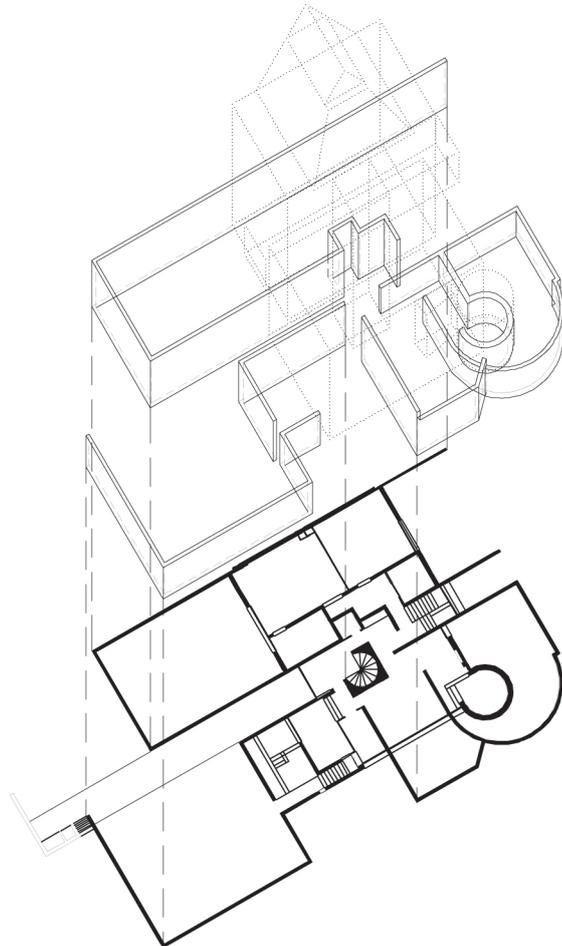
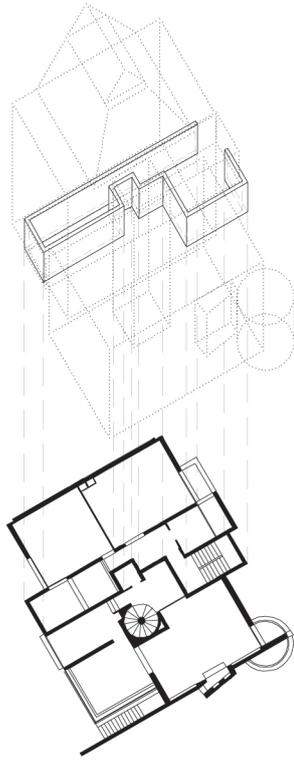
Esternamente, le pareti, nel passaggio di impiego da muro portante a parapetto delle terrazze, non modificano mai, né spessore murario, né materiale, non denunciando al di fuori questa trasformazione.

Esse sono davvero l'elemento più forte della composizione e ciò è dimostrato anche dal proseguimento delle pareti interne a conformare esternamente le corti del lotto, sempre mantenendo inalterate le caratteristiche di continuità del materiale e dello spessore. L'unico elemento di coesione è, quindi, l'utilizzo costante del materiale portante a vista, il clinker rosso.

In realtà, la scelta di continuità materica fa vacillare l'idea generale di architettura come separazione tra interno ed esterno, a meno d'intendere, come fa Ungers, le corti come spazio annesso a quello domestico.

In queste situazioni particolari la chiusura che separa *Innenraum* da *Außenraum* è lasciata agli elementi vetrati, il cui infisso deve perciò essere sottile per non intralciare la visione unitaria del materiale dai due lati.

Nella casa sono presenti elementi murari che si articolano per lunghi tratti interni ed esterni cambiando la propria funzione a seconda delle condizioni abitative che si vogliono realizzare. Un esempio riconoscibile è certamente il muro perimetrale della corte verde per l'appartamento d'affitto, che parte sul lato di confine con la casa adiacente, ruota di novanta gradi a formare la quinta scenica del cortile, poi piega nuovamente ad angolo retto per andare a chiudere il giardino a ridosso dell'involucro a nord-est della casa. Qui l'elemento non si arresta incontrando la parete esterna, ma si addentra costeggiando l'*Innenstrasse*, fino a raggiungere il nucleo della pianta, la scala.



0 5 10 m

Opposto a questo lungo tratto, la parete che divide il corridoio centrale dall'atelier esce e piegando ad angolo retto, racchiude la corte pavimentata dello studio.

Un esempio maggiormente riconoscibile è rappresentato ovviamente dal muro circolare dell'angolo del lotto tra Belvederestraße e Quadratherstrasse. Questo elemento non sceglie di raccordarsi semplicemente con i due tratti retti costeggianti le strade, ma si richiude su sè stesso, andando a definire da un lato la parete che separa l'ambiente dell'ufficio dalla scala a doppia rampa, dall'altro lato definisce il limite dello *Zeichenbüro*.

In riferimento a ciò, si potrebbe parlare di "muro a nastro", se non che questi elementi si presentano più come singoli tentativi separati, piuttosto che come un sistema coeso.

Tutte le pareti così conformate aggrediscono penetrandolo il volume interno e s'interrompono nell'incontro con il volume della scala a chiocciola centrale.

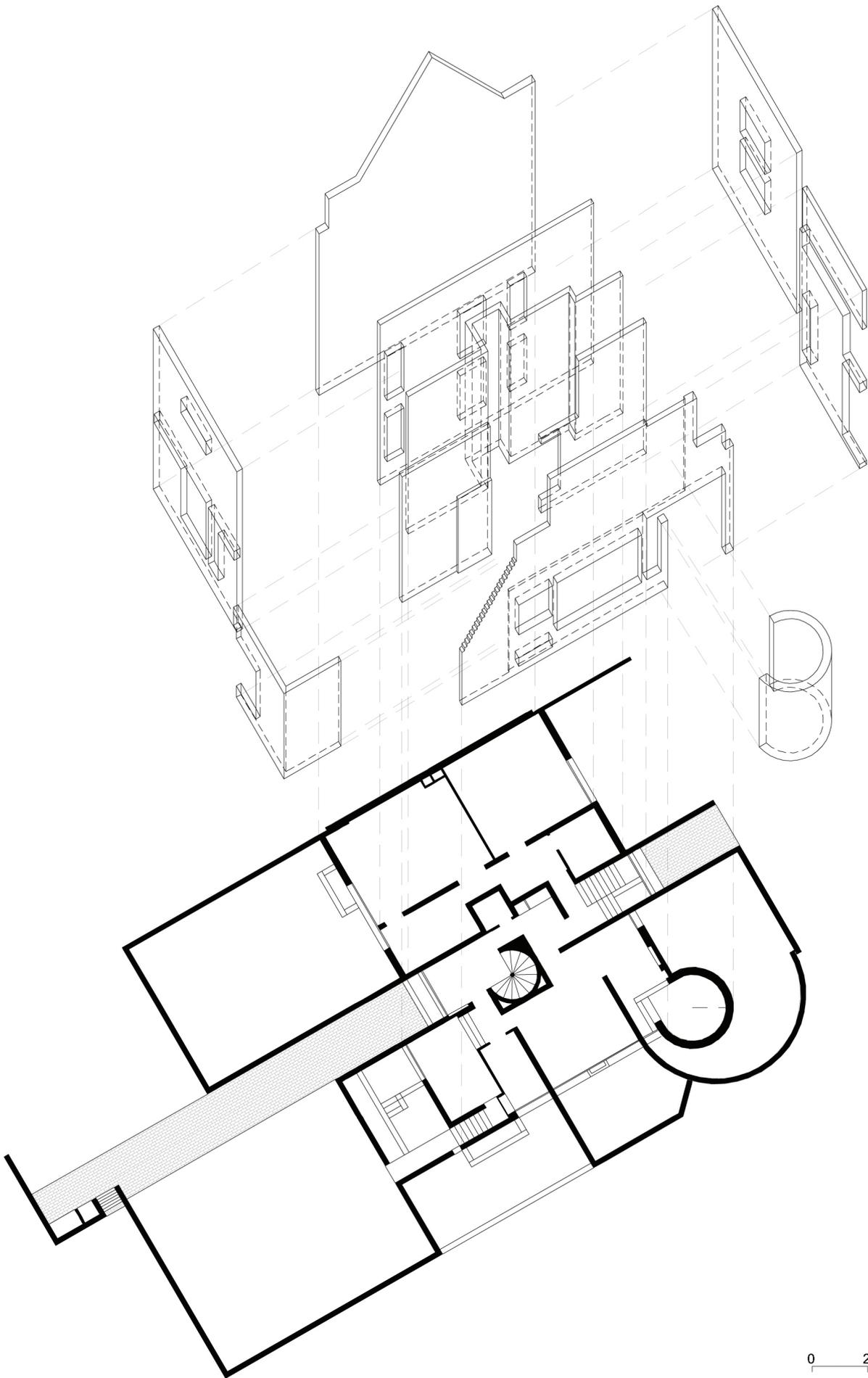
Sempre nell'ottica che la casa sia pensata come un sistema progressivamente ascendente, che si deforma e si scardina, come lo stesso Ungers lascia intuire parlando con Klotz,²²¹ s'individua, nella parete di divisione tra la residenza Ungers e l'altro alloggio al primo piano, un'ulteriore struttura snodata.

A partire dalla delimitazione della scala a doppia rampa, si articola un lungo elemento murario che divide i due corridoi, per andare a chiudere il *Balkonhof* che illumina bagno e camera da letto.

Dall'analisi condotta fin qui, si evince quindi che l'elemento murario esterno ed interno, per Ungers, costituisce il fattore determinante, secondario solamente alla pianta, del progetto architettonico. Esso incarna contemporaneamente il sistema strutturale, la quinta scenica della vita domestica e il supporto dell'espressività materica e volumetrica dell'architettura.

163. Pagina precedente:
individuazione del muro continuo in
assonometria

221. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, pp. 313-314.



0 2.5 5 m

Elementi compositivi orizzontali

Per quanto riguarda i piani orizzontali che definiscono quest'architettura, essi hanno una minore articolazione rispetto a quelli verticali.

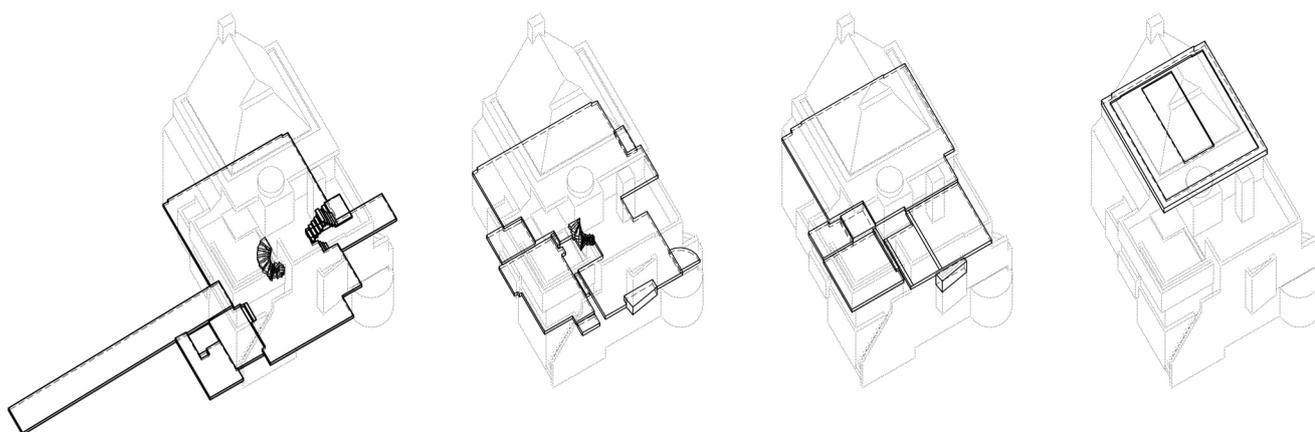
In sostanza, la casa si compone di quattro solai: i tre livelli abitabili e la piastra di copertura, che si presenta maggiormente come un cordolo largo, piatto, più che un vero e proprio solaio piano.

I due solai intermedi, il primo piano ed il secondo sono caratterizzati dalla presenza di alcuni leggeri dislivelli tra i diversi vani.

Se si possa parlare esplicitamente di *Raumplan*, per quanto riguarda gli sfalsamenti all'interno della Haus Ungers in Belvederestraße 60, non è sicuro.

Il *Raumplan* per sua definizione è la differenziazione altimetrica di vani di diversa altezza, atta a connotarli dal punto di vista della destinazione d'uso. I vani maggiormente rappresentativi, come i soggiorni e le sale da pranzo, sono più alti ed ampi, mentre gli spazi privati della famiglia, come le zone notte sono più raccolte ed hanno anche un intradosso inferiore. Di fatto, ciò non avviene all'interno di questa casa, nei termini in cui il maestro viennese Adolf Loos impiega il *Raumplan*.

Certamente, anche Ungers riflette sulla possibilità di differenziazione dei livelli, atta a conferire maggiore significato agli ambienti, oppure a rendere maggiormente interessante il movimento di esplorazione interna dell'architettura, come



204

165. Individuazione dei singoli piani orizzontali nel volume complessivo

aveva teorizzato l'architetto ungherese László Moholy-Nagy:²²²

«L'uomo diventa consapevole dello spazio – i rapporti di posizione dei corpi – dapprima per mezzo del suo senso della vista, questa esperienza dei rapporti della posizione visibili può essere controllata da movimento: cambiamento della propria posizione [...]».²²³

Quindi le variazioni di quota non sono intese solo come diverse connotazioni degli spazi abitativi, ma anche come il cambiamento di altezza del punto di vista dell'osservatore all'interno dell'architettura.

La situazione culmine di dislivello e, forse, l'unico caso in cui si può accennare al termine *Raumplan* in questo progetto, è la *Eßraum*, la sala da pranzo completamente vetrata.

Dal soggiorno bisogna scendere due gradini per un dislivello complessivo di poco meno di quaranta centimetri, per accedere a questo spazio. Il passaggio è pensato completamente aperto per ampliare visivamente al massimo lo spazio interno della zona giorno.

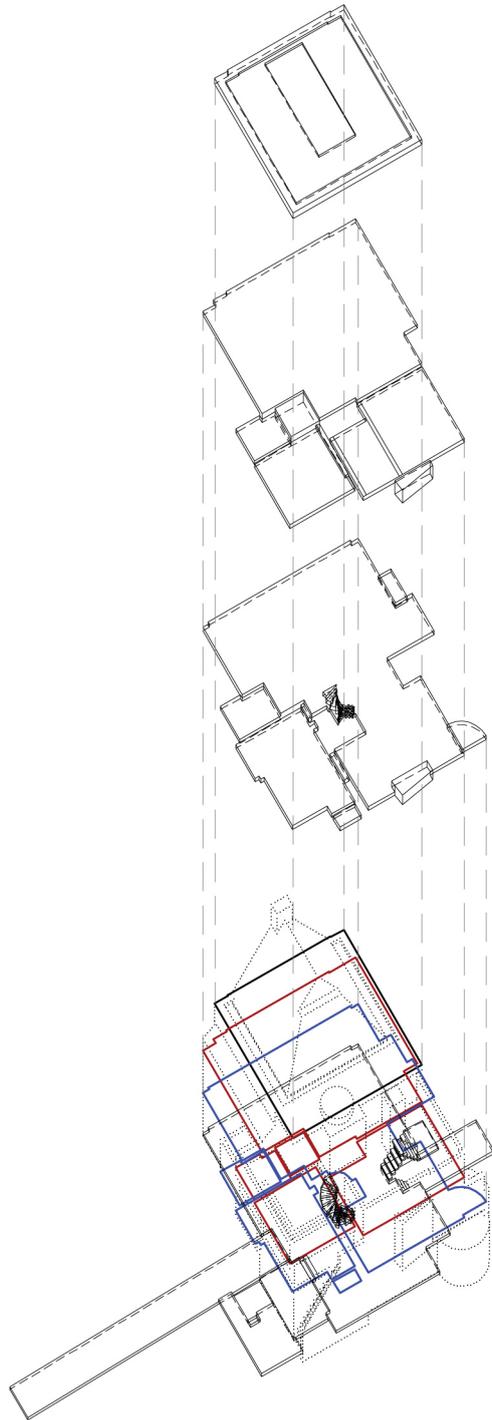
Uno sfalsamento simile è presente al piano superiore, sempre in corrispondenza del solaio di copertura della sala da pranzo, dove invece viene inserita una vasca d'acqua di altezza di circa 38 cm. Il sistema di terrazze è basato sui reciproci leggeri cambiamenti di quota, per offrire situazioni e visuali differenziate.

Il quarto solaio, ossia il cordolo allargato, portante, che sorregge

166. Pagina successiva: individuazione dei piani orizzontali nel volume complessivo in assonometria ed esploso

222. Per l'approfondimento su László Moholy-Nagy, si rimanda al capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

223. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*; (Bauhausbücher) Albert Langen Verlag, München 1929, p. 195



0 5 10 m

il tetto, sporge su tutti e tre i lati, mostrando esternamente il proprio spessore in calcestruzzo a vista.

Interessante è il trattamento dei sistemi di risalita. Entrambi si relazionano con il corridoio centrale di distribuzione, ma è evidente la presenza di una gerarchia tra i due. Semplicemente, la scala a chiocciola è posta in posizione baricentrica rispetto a tutta la composizione dei vani, mentre la scala a due rampe è disposta ad un'estremità della *Innenstraße*.

L'ingresso sulla Belvederestraße è comune a tutti gli ambienti dell'edificio, ma la scala a chiocciola distribuisce esclusivamente alla residenza dell'architetto e alle terrazze, mentre le rampe conducono al piano superiore all'alloggio in affitto.

La connotazione del sistema di risalita centrale, come privato, è giustamente perseguita anche nel disporre l'ingresso al vano cilindrico verso il corridoio, lasciando quindi che sia il muro chiuso a rivolgersi verso l'ingresso principale e verso lo studio. Al piano superiore la scala si attesta centralmente rivolgendosi verso il disimpegno centrale e chiudendosi verso gli spazi familiari, come la sala da pranzo, la cucina ed il soggiorno.

Quello che si evince da queste scelte compositive, è che nel momento preciso d'ideazione della casa in Belvederestraße 60, Oswald Mathias Ungers stia cercando le complicazioni formali e volumetriche.

Questa ricerca è suffragata dalle dichiarazioni di Ungers, tre anni dopo, durante la conferenza di nomina a Berlino:

«Nella terza fase di sviluppo, i singoli elementi fisici non indicano più alcuna rigida limitazione per lo spazio. Essi constano di una struttura pluriarticolata che si allarga verso tutti i lati. Qui incomincia il problema di una Raumgestaltung completa. Nascono le 'Raumkomplikationen', che attraversano l'intero spazio naturale e proseguono in tutte le dimensioni e direzioni. Il movimento comprende tutte le parti in una fluttuazione ininterrotta.»²²⁴

Come illustra Jasper Cepl, approfondendo questa affermazione, il fatto che Ungers parli di fasi di sviluppo, di elementi fisici, di addizione e compenetrazione e di complicazioni spaziali nella terza, si riferisce al suo percorso teorico che egli sta portando

224. Testo originale: In den dritten Entwicklungsphase geben die einzelnen Körperelemente keine feste Begrenzung mehr für den Raum an. Sie bestehen aus einem vielgliedrigen Gefüge, das sich nach allen Seiten ausdehnt. Hier beginnt das Problem einer allseitigen Raumgestaltung. Es entstehen Raumkomplikationen, die den natürlichen Gesamtraum durchziehen und sich in alle Dimensionen und Richtungen fortsetzen. Die Bewegung erfährt sämtliche Teile in einer ununterbrochenen Fluktuation. In Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, p. 43

avanti, dall'incontro con Gieselmann.²²⁵

Questo aspetto, riferito alla casa, permette di notare, come il sistema ad incastri sia conferito agli ambiti di maggiore importanza. Egli utilizza, infatti, forme ed organizzazioni lineari solamente in corrispondenza delle parti che lo interessano meno, come nell'organizzazione interna dei due alloggi di locazione, oppure nelle camere da letto dell'ultimo piano, suddivise all'interno del grande parallelepipedo interno.

Inoltre, si riscontra appunto il numero maggiore di variazioni altimetriche proprio all'interno della residenza padronale e nella piccola corte pavimentata, annessa allo studio privato dell'architetto.

Questo aspetto ci svela anche la propensione del progettista alla ricerca dell'aspetto scenografico, degli ambiti abitativi comuni, proprio in accordo con quanto teorizzato dal maestro ungherese László Moholy-Nagy.

225. Jasper Cepl, *Eine Intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, p. 137

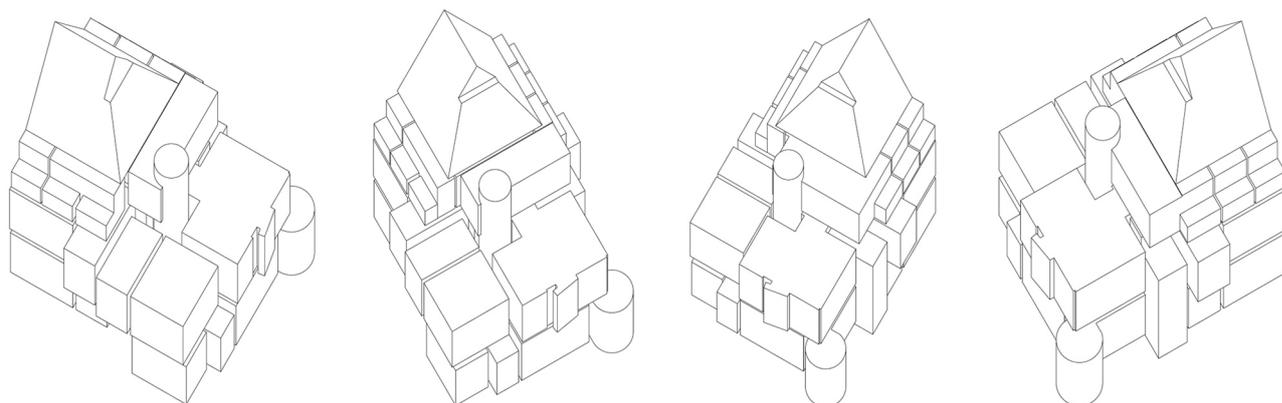
Dalla determinazione di elementi costruttivi verticali ed orizzontali si ottengono le volumetrie interne ed esterne della casa, con le loro peculiarità di dinamicità compositiva, slittamenti reciproci e carattere domestico.

A distanza di circa quattro anni, egli teorizzerà, in maniera precisa, la propria visione dello spazio, che assume la connotazione di interno, se strappato all'ambiente esterno dalla demarcazione della costruzione:

«La creazione architettonica ruota intorno a due poli: corpo e spazio, cioè: la formazione degli spazi e la costruzione dei corpi che delimitano gli spazi. Entrambi questi processi sono presupposti fondamentali del costruire. Si può variare moltissimo l'esigenza se si tratta di costruzioni singole o di un'intera città, essi formano sempre gli elementi essenziali dell'attività architettonica.

Lo spazio nella sua realtà informe come spazio d'aria in generale, è qualcosa d'immateriale e non ha in sé nessuna espressione visibile. Solo nella demarcazione corporale ha luogo una determinata forma spaziale. Nel significato più generale l'architettura non è nient'altro che la demarcazione dello spazio aereo visibile dalla cellula più piccola fino alla costruzione spaziale più complessa».²²⁶

226. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39,



167. Studio volumetrico

Così si esprime Oswald Mathias Ungers, a questo proposito, alla conferenza di nomina presso la *Technische Universität* a Berlino nel 1963.

Se si osserva l'oggetto architettonico nel suo insieme, emerge l'impressione dell'edificio, come "complicata costruzione spaziale", compia proprio questa azione: si deforma e protende per afferrare lo spazio e racchiuderlo in sé stesso.

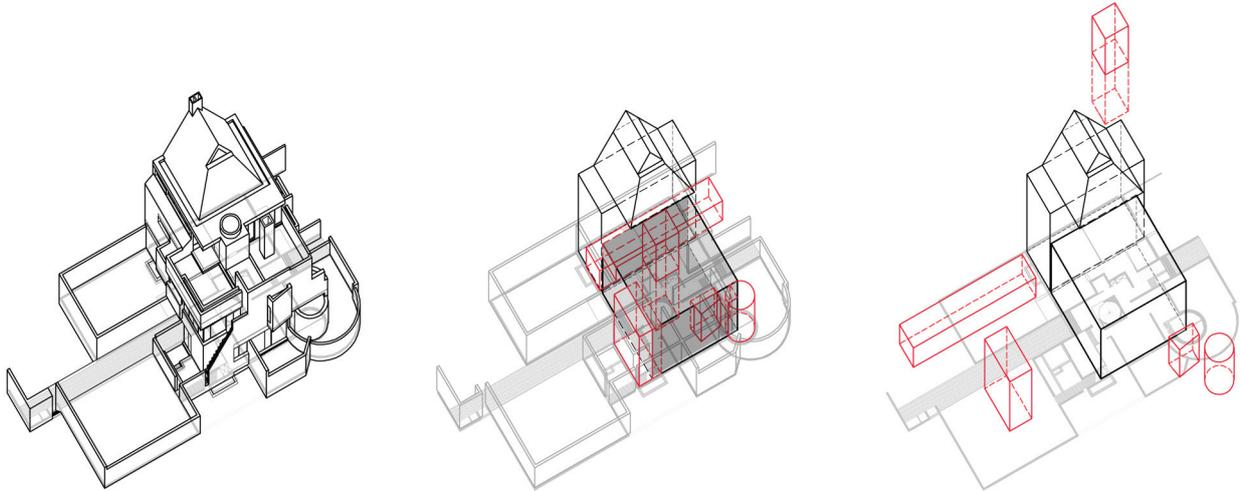
L'immagine descritta nel brano citato è perfettamente incarnata anche dai muri che abbracciano le corti, i quali rappresentano con chiarezza il concetto di *témenos*,²²⁷ ovvero del recinto ancestrale, che sta alla base della primordiale antropizzazione di un luogo, in cui l'uomo si stabilisce. In questo caso le corti sono considerate volumi in assenza o di sottrazione.

Dal punto di vista puramente volumetrico si può considerare

n. 181/182, dicembre 2006, p. 32. Testo originale: Das architektonische Schaffen kreist um zwei Pole: Körper und Raum, d.h. die Bildung von Räumen und die Gestaltung der Körper, die die Räume begrenzen. Diese beiden Vorgänge sind Grundvoraussetzungen des Bauens. Mag sich das Bedürfnis noch so sehr variieren, ob es sich um Einzelgebäude oder um eine ganze Stadt handelt, immer bilden sie die elementaren Bestandteile architektonischer Tätigkeit.

Der Raum in seiner ungeformten Wirklichkeit, als allgemeiner Luftraum, ist etwas Immaterielles und hat an sich keinen sichtbaren Ausdruck. Erst in der körperlichen Umgrenzung kommt eine bestimmte Raumform zustande. In der allgemeinsten Bedeutung ist Architektur nichts anderes als die Begrenzung des sichtbaren Luftraumes von der kleinsten Raumzelle bis zum kompliziertesten Raumgebilde.

227. *Témenos* (τέμενος), termine greco che non ha corrispondente nella lingua latina. Nel suo significato originario indica il conferimento, deciso per atto pubblico, di un appezzamento di terreno a un privato. I caratteri precipui del *témenos* sono l'inalienabilità e l'ereditarietà. Variano invece le dimensioni, l'ubicazione (per lo più il *témenos* si trova al di fuori delle mura di una città, ma può esistere anche nell'interno dell'area urbana), la natura (la superficie del *témenos* può essere completamente brulla e deserta, o occupata da piantagioni o edifici; questi ultimi poi possono essere di carattere civile o religioso), le delimitazioni (che possono essere fittizie o reali; quando la delimitazione consiste in una recinzione continua, prende il nome di περιβολος).



210

168. Da sinistra: ricostruzione
assonometrica, individuazione di
volumi principali, esploso volumetrico

L'oggetto architettonico *Haus Ungers* come composizione di volumi primari e secondari. I volumi primari sono sostanzialmente due: le unità abitative di locazione sovrapposte e la residenza dell'architetto sopra lo studio.

Vengono ritenuti, in questo caso, volumi secondari tutti quelli di dimensione inferiore e annessi ai precedenti: il cilindro angolare a est, il parallelepipedo verticale della scala a chiocciola, la sporgenza della sala da pranzo lo studio privato di Ungers, ma anche le terrazze dell'alloggio al primo piano e la feritoia angolata del soggiorno.

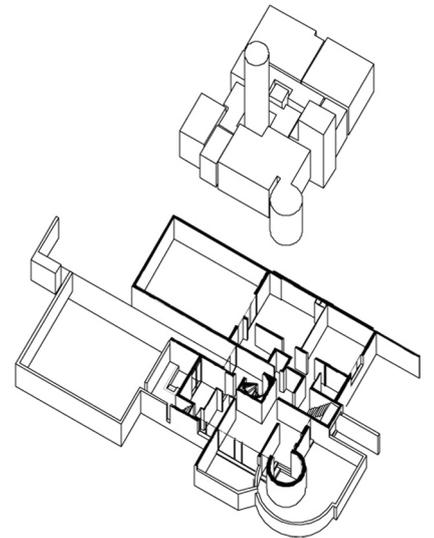
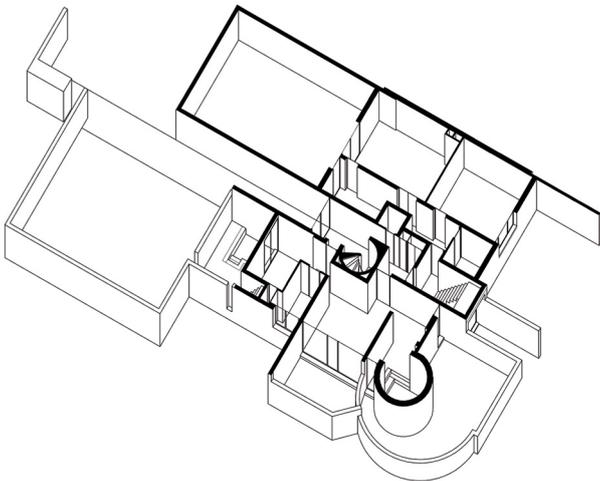
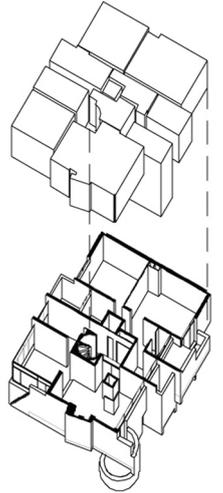
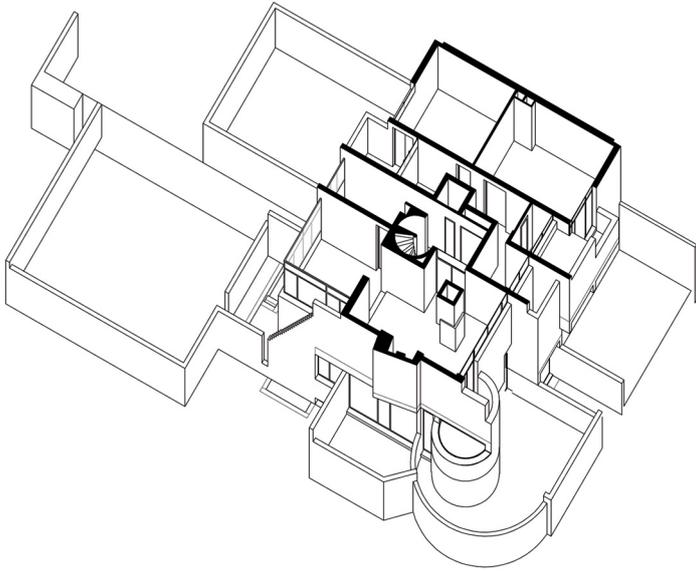
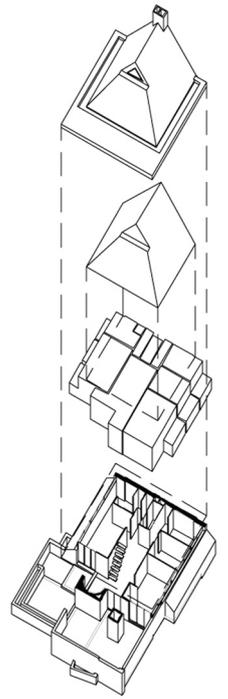
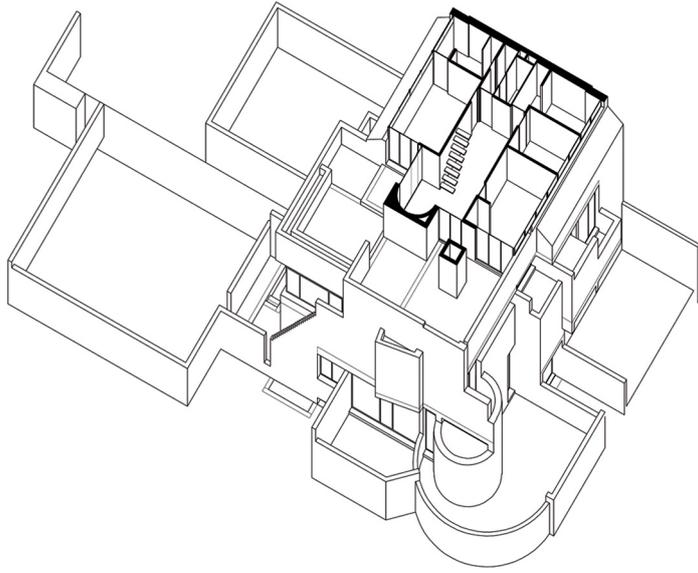
Un'altra emergenza formale è certamente la piramide scalena deformata della copertura, che si appoggia ai volumi retrostanti della casa.

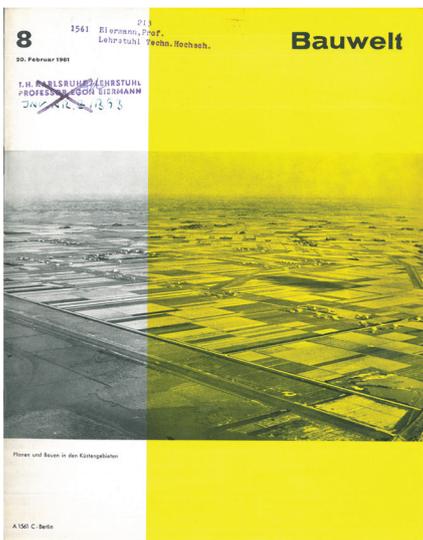
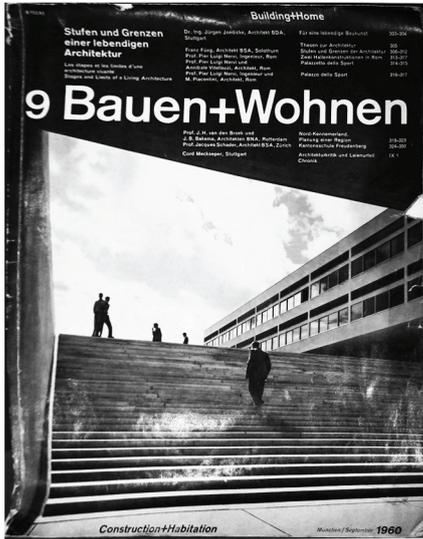
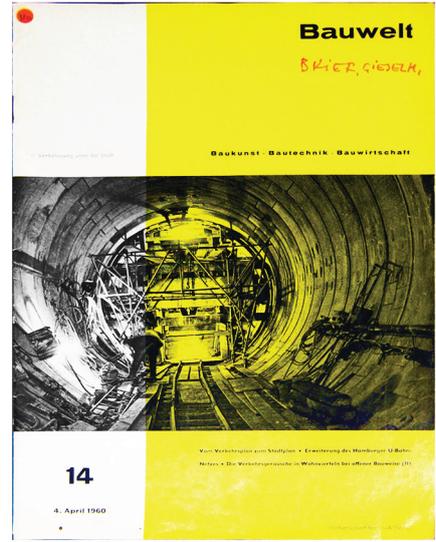
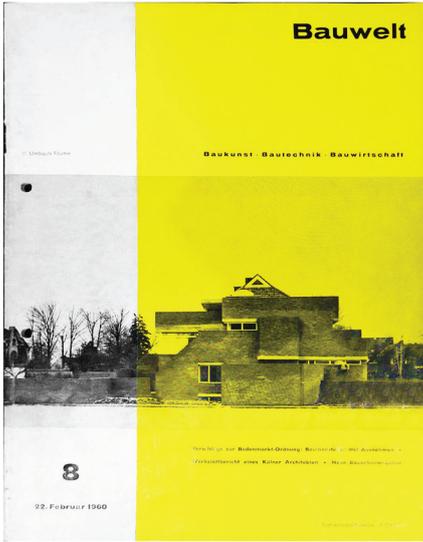
Per diversi motivi, tra i quali: imposizioni normative esterne, scelte del progettista e condizioni dell'intorno, il risultato finale ottenuto è, di fatto, una costruzione froebeliana²²⁸ di grande complessità distributiva, che si aggira intorno alla trentina di ambienti tra le diverse unità abitative.

E' forse proprio questa complessità progettuale che avvicina o allontana la critica internazionale e risveglia il dibattito sulle nuove direzioni intraprese dai giovani esponenti dell'architettura tedesca del dopoguerra.

169. I corpi e gli spazi.
Sezioni assonometriche ai diversi piani
ed esploso assonometrico del costruito
e dei volumi interni.

228. Da Friedrich Wilhelm August Fröbel, pedagogista tedesco nato a Oberweißbach il 21 aprile 1782 e morto a Marienthal, il 21 giugno 1852. È allievo di Johann Heinrich Pestalozzi e diventa noto per aver concepito i primi *Kindergarten*, giardini d'infanzia e per aver inventato i famosi *cubi*, o meglio "Doni" di Fröbel, ovvero: una sfera, un cubo ed un cilindro di legno, a loro volta suddivisi in sottomoduli, il cui scopo è fornire l'intuizione delle forme geometriche e del numero e favorire l'espressione formale del bambino.





La casa e la critica

La reazione della critica alla realizzazione della casa in Belvederestraße 60, non tarda a manifestarsi a livello nazionale ed internazionale.

Poter analizzare puntualmente questa reazione, attraverso il dibattito che ne scaturisce, permette di comprendere la *forma mentis* di alcuni teorici contemporanei dell'architettura.

Essi reagiscono alla progettazione di questa casa, individuandola come quell'elemento in grado di scardinare la prassi costruttiva, generalmente riconosciuta come valida.

Come scrive, a questo proposito, Reinhard Giesemann nella lettera alla Redazione di *Bauwelt*:

«La teoria generalmente diffusa è che l'architettura non sia arte, ma principalmente tecnica».²²⁹

La casa è, al contrario, un esercizio compositivo che si sviluppa a partire da un ragionamento puramente formale sull'abitazione e non cerca di suscitare, come avviene per la maggior parte delle costruzioni in questo momento, uno stupore tecnicistico. Il successivo scambio di opinioni tra Ungers, Giesemann e le personalità critiche in gioco, offre un'occasione di osservare

170. Le copertine di *Bauwelt* e *Bauen+Wohnen*, dei numeri interessati dalla polemica sulla casa
© Ullsteinhaus Tempelhof

229. Reinhard Giesemann, "Ein Werkstattbericht" (Heft 8/1960), in "Bauwelt", a. 51, n. 14, 4 aprile 1960, p. 369. Testo originale: Die allgemeine Lehrmeinung ist, Architektur sei, nicht Kunst, sondern in erster Linie Technik. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW14-1960.

anche l'evoluzione intellettuale di un giovane autore che, all'epoca, con poche basi teoriche, difende il proprio operato. Il progettista comprende, via via, nel corso dei successivi contributi critici, che se si vuole ottenere rilevanza nel panorama architettonico nazionale o internazionale, non è possibile ragionare solo positivamente a livello compositivo attraverso le fascinazioni architettoniche, ma bisogna anche imparare a difendere teoricamente le strade intraprese.

Considerando il primissimo commento di un ventisettenne Oswald Mathias Ungers alla pubblicazione delle case in Oderweg e Hültzstraße si capisce l'inesperienza teorica dell'autore. Egli, dopo aver lavorato per tre anni, più come collaboratore di Goldschmidt che come architetto autonomo, produce due brevi descrizioni progettuali, le quali evidenziano la sua quasi completa estraneità alla discussione sull'architettura. Di fatto questi testi assumono il tono di una constatazione, da parte di Ungers, di possedere poche argomentazioni a sostegno del proprio lavoro.²³⁰

Sulla casa plurifamiliare costruita nel 1951, egli spiega semplicemente chi fosse la committenza e dà informazioni sui dati economici dei lotti, che determinano la limitatezza degli alloggi. Si schernisce un po' goffamente:

«Sulla soluzione in pianta non si può dire nulla di particolare, poiché, come pianta, un tipo a doppio alloggio non è nuovo.»²³¹

Riferisce poi, nell'articolo, a proposito delle difficoltà burocratiche legate alla delimitazione del lotto ed alle altezze da rispettare per la nuova costruzione. Si sofferma, in seguito, sulle incomprensioni avvenute con l'organo di controllo preposto. Tutti argomenti che rivelano una semplicità di pensiero, che non cerca autocelebrativamente di far apparire qualcosa che non c'è. Sono argomentazioni che non mirano alla mistificazione poetica di una costruzione che di per sé si presenta limitata.

L'architetto, nella sua giovanile modestia, non ritiene i propri ragionamenti compositivi degni di essere spiegati e si limita ad un'argomentazione ancora più banale sul compito finale di rendere la costruzione più "attuale" possibile.

Questa relazione progettuale un po' inanimata descrive maggiormente la situazione di caoticità burocratica postbellica,

230. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 30

231. *Zweispännerwohnhaus in Köln-Braunsfeld: Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, in "Baukunst und Werkform", n. 8, agosto 1953, p. 413. Testo originale: Über die grundrißliche Lösung läßt sich nichts besonderes sagen, da ein Zweispännertyp als Grundriß nichts Neues ist. Cfr. l'*Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1953D.

da parte delle autorità edili, piuttosto che la riflessione morfologica sulla progettazione di alloggi, realizzati con limitatezze economiche. Questa riflessione, che si può a ragion veduta definire embrionale e sintetica, è però tangibile sia in pianta sia in prospetto e ciò è facilmente deducibile dalle fotografie che Ungers richiede a Karl Hugo Schmölz dove gli infissi rimangono aperti per astrarre maggiormente i pieni ed i vuoti della facciata.²³²

Considerato ciò, non stupisce che Ungers intraprenda, da questo momento in poi, un percorso personale di formazione teorica, atta a supportare verbalmente un'attitudine progettuale già presente. Parallelamente egli stringe legami e si appoggia concretamente a teorici intellettualmente affini e più esperti nella comunicazione verbale e nella dissertazione filosofica sull'architettura, come Reinhard Gieselmann e Ulrich Conrads.

215

232. Karl Hugo Schmölz, Rolf Schasse, *Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, (Bauwelt Fundamente, 113) Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1997, p. 229

Due compagni di viaggio: Ulrich Conrads e Reinhard Gieselmann

In occasione dell' articolo *Zweispännerwohnhaus in Köln-Braunsfeld: Architekten Goldschmidt und Ungers*,²³³ che sarebbe uscito in agosto, Ungers conosce il quasi coetaneo giornalista e critico d'architettura Ulrich Conrads;²³⁴ questi, di soli tre anni più vecchio, diventa la figura determinante del suo esordio.

In questo periodo Conrads ha appena intrapreso la codirezione del *Baukunst und Werkform*, in collaborazione con Alfons

233. *Zweispännerwohnhaus in Köln-Braunsfeld: Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, in "Baukunst und Werkform", n. 8, agosto 1953, p. 413. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK8-1953D.

234. Ulrich Conrads uno dei più importanti giornalisti e critici di architettura tedeschi della seconda metà del XX secolo, nato il 27 ottobre 1923 a Bielefeld. Studia Storia dell'Arte, Scienze Letterarie ed Archeologia all'Università di Marburg. Dopo la Laurea nel 1951 lavora dal 1951-1952 presso la rivista *Das Kunstwerk* in Baden-Baden.

Solo dopo gli studi universitari, incomincia ad occuparsi di architettura contemporanea nel *Baukunst und Werkform* sotto la direzione di Alfons Leidl, nella piena esplosione del *Bauhaus Debatte*, che porterà alle dimissioni di Leidl. Cfr. Ulrich Conrads, Magdalena Droste, Winfried Nerdinger und Hilde Strohl, *Aus der redaktion geplaudert in Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1994 (*Bauwelt Fundamente*, 100) pp. 20-23. Nel 1952 quindi sta scrivendo all'interno della redazione della rivista e nel 1953 ne intraprende la direzione. Nel 1954 conclude la sua codirezione temporanea per condurre la rivista continuativamente fino al 1957, cambia poi per il *Bauwelt*, che condurrà fino al 1988, come direttore capo. Nel 1963 fonda l'importante collana saggistica *Bauwelt Fundamente*. Nel 1981 fonda *Daidalos – Berlin Architectural Journal* di cui rimane capodirettore fino al 1992. Muore il 28 settembre 2013 a Berlino.



171. Ulrich Conrads in commissione di Laurea nel 2002
© BTU Brandenburgische Technische Universität Cottbus

Leitl,²³⁵ di cui diventerà il successore.

La rivista è da poco al culmine della sua importanza, in questi anni, quando inizia anche, in un certo senso, il progressivo declino, avvelenata dalla pubblicazione della polemica di Rudolf Schwarz sul *Bauhaus*: *Bilde Künstler, rede nicht* [Artista, crea, non parlare!].²³⁶

All'origine della vicenda, Alfons Leitl aveva pregato Schwarz, da lui molto stimato, di commentare i propri progetti.

Lo *Stadtbaudirektor* di Colonia, diversamente da quanto atteso, non aveva scritto un elogio benevolo nei confronti della sua opera, ma una dura critica al *Bauhaus*, a cui egli rimproverava di aver svilito la riflessione sull'architettura.

All'accesa polemica di Schwarz segue una discussione, passata alla storia come *Bauhaus-Debatte*,²³⁷ tra oppositori dell'uno o dell'altro pensiero.

A metà dell'anno 1953 la disputa sul *Bauhaus* si smorza, ma Alfons Leitl è ormai amareggiato e sente compromesso il proprio lavoro. Decide quindi di passare dopo poco tempo la guida della rivista al giovane redattore Ulrich Conrads, per ritirarsi progressivamente dalla scena.

Ungers, in questo periodo, frequenta la redazione della rivista ed è certamente a conoscenza del dibattito, poiché si schiera a favore delle teorie di Rudolf Schwarz.

Egli è particolarmente d'accordo con l'accusa, mossa da Schwarz al *Bauhaus*, di essere ricaduto nel funzionalismo.²³⁸

Anche Ulrich Conrads simpatizza per il riappropriarsi del dibattito architettonico al di fuori del tecnicismo e nello stesso fascicolo in cui Ungers compie il proprio esordio, scrive il saggio *Materialrausch und Spiel. Notizen zur Situation des Neuen Bauens*,²³⁹ nel quale difende l'approccio formale all'architettura e confronta costruzioni di tutti gli stili e Paesi. L'articolo è una dissertazione puramente teorica sul pensiero architettonico contemporaneo comune. E' privo cioè di qualsiasi riferimento ad esempi concreti e le immagini che

235. Alfons Leitl, architetto, giornalista e critico di architettura, nato a Berlino il 2 febbraio 1909 e ivi deceduto nel 1975. Noto principalmente come costruttore di chiese e luoghi di culto a cavallo tra gli anni '50 e '70 del Novecento. Direttore della rivista *Baukunst und Werkform* dal 1947 al 1954. Cfr. Johannes Busmann, *Die revidierte Moderne: der Architekt Alfons Leitl 1909-1975*, Müller und Busmann Verlag, Wuppertal 1995

236. Rudolf Schwarz, *Bilde Künstler, rede nicht, Eine weitere Betrachtung zum Thema, Bauen und Schreiben*, in "Baukunst und Werkform", a. 6, n. 1, gennaio 1953, pp. 9-17

237. *Das Bauhaus-Debatte 1953, Dokumente einer verdrängte Kontroverse*, (Bauwelt Fundamente, 100) Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1994

238. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 37

239. Ulrich Conrads, *Materialrausch und Spiel. Notizen zur Situation des Neuen Bauens*, in "Baukunst und Werkform", a. 6, n. 8, agosto 1953, pp. 393-408. Traduzione: *Esaltazione dei materiali e gioco. Appunti sulla situazione della nuova architettura*.

accompagnano il testo sono apparentemente scollegate dal discorso, ma rappresentano fascinazioni architettoniche lontanamente riferibili al pensiero espresso nell'articolo.

Gli "appunti" di Conrads, proposti dall'autore come invito alla riflessione sull'attualità della materia, indagano su concetti riferibili alla progettazione come "esaltazione dei materiali" e "gioco".

Quest'ultimo termine è inteso come contrapposizione alla serietà razionale funzionalista. Secondo Conrads, ciò che si manifesta come *anti-serio* deve però essere "preso sul serio" e non messo da parte come inutile.

Inoltre, gli architetti che hanno imparato a ragionare sul concetto di *legittimità* della forma, dell'opera e dei materiali, hanno mantenuto il legame a questo principio come una "stampella" che giustifica il loro operato.

Il testo di Conrads, ricco di metafore, formula infine un parallelismo tra la contestazione di questa nascente dottrina della legittimazione e l'opposizione dei pionieri dei primi del Novecento nei confronti dell'Accademismo imperante.

È chiara l'immagine del suo pensiero nei confronti di questo preciso periodo storico.

L'affinità culturale non è solo circoscritta a queste argomentazioni, ma pochissimo tempo prima Conrads e Ungers si erano anche recati insieme al IX Congresso CIAM ad Aix-en-Provence, per tre giorni, dal 19 fino al 21 luglio 1953.

Questo è il più grande Congresso CIAM e giungono circa 500 membri provenienti da trentuno Paesi e con circa un migliaio di uditori.²⁴⁰

Il tema dibattuto nell'occasione di questo simposio è quello dell'"Habitat" promosso da Le Corbusier.

In secondo luogo si discute delle linee guida future dell'architettura e su ciò che riguarderà il successivo convegno internazionale.

In questo preciso istante, nessuno è in grado di prevedere l'inizio della parabola discendente intrapresa dai CIAM, seppur con eventi storici fondamentali come la fondazione del Team X.

Il lento esaurirsi della spinta innovatrice alla base di questi storici convegni internazionali non parte solo dal nono congresso, bensì già dall'ottavo a Hoddestone, in Inghilterra nel 1951.

Malgrado il titolo "The Heart of the City", in questa occasione, i vecchi nomi dell'architettura si dimostrarono evidentemente inadatti a presentare una realistica analisi sulla complessità della situazione urbana post-bellica. Questa mancanza ebbe il risultato di rendere la giovane generazione di architetti sempre più irrequieta e disillusa.

240. Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2000, pp. 227-228

La vera e propria spaccatura avviene, però, nel successivo incontro a Aix-en-Provence, su iniziativa di Alison e Peter Smithson e Aldo van Eyck che contestano apertamente le categorie funzionaliste di lavoro, *residenza*, *svago* e *trasporto*, proponendo un'aggregazione formale di differenti densità generiche.²⁴¹

Ulrich Conrads come critico e giornalista di settore è molto attento al dibattito sull'evoluzione dei congressi internazionali di architettura. Il suo contributo documentativo su questi importanti simposi è riconosciuto anche nel panorama critico contemporaneo, come scrive Kenneth Frampton:

«Il CIAM ha goduto a lungo di un ruolo mitico, sebbene oscuro, nella storia comune dell'architettura del Ventesimo Secolo. Generalmente rivisto dopo il 1945 come un'organizzazione che fu eccessivamente dominata da Sigfried Giedion e Le Corbusier, fu qualcosa di sorprendente scoprire nella metà degli anni sessanta, attraverso il *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts* di Ulrich Conrads, che la dichiarazione fondativa fu in larga misura il lavoro di architetti svizzeri di sinistra, aiutati e sostenuti da figure della Germania e dell'Olanda di uguale opinione.»²⁴²

219

Il suo contributo documentativo non si limita, però alla raccolta dei testi di questo libro tra cui anche la Carta d'Atene, ma, in occasione del suo viaggio con Ungers a Aix-en-Provence, pubblicherà un reportage intitolato *Anmerkungen zur Zeit: CIAM 9 – Um die Freiheit des künstlerischen Schaffens*.²⁴³ Dopo il loro ritorno, sempre nello stesso determinante fascicolo di *Baukunst und Werkform*, Conrads parla anche del loro viaggio a Aix-en-Provence, in cui accenna ad alcuni “evidenti segni di invecchiamento” lasciati trapelare da questa iniziativa internazionale.

241. idem. p. xiv

242. Kenneth Frampton, *Foreword*, in Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2000, p. XII. Testo originale: CIAM has long since enjoyed a mythic if obscure status within the received history of twentieth-century architecture. Commonly regarded after 1945 as an organization that was unduly dominated by Sigfried Giedion and Le Corbusier, it was something of a surprise to discover in the sixties, through Ulrich Conrads's *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, that the founding declaration was largely the work of left wing Swiss architects, aided and abetted by like minded figures from Germany and the Netherlands. This radical point of departure is accounted for in detail in this, the first full-length study of a factional but nonetheless effective organization that played such an important ideological role in the evolution of European architecture from 1928 to 1956.

243. Ulrich Conrads, *Anmerkungen zur Zeit: CIAM 9 – Um die Freiheit des künstlerischen Schaffens*, in “*Baukunst und Werkform*”, a. 6, n. 8, agosto 1953, pp. 387-391. Traduzione: Osservazioni sui tempi: CIAM 9 – Sulla libertà della produzione artistica. Cfr. l'*Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1953A



220

172. Alison and Peter Smithson, la griglia "Urban Reidentification", CIAM 9, 1953, Aix-en-Provence

Egli si pone infatti in modo particolarmente critico, nei confronti dei gruppi di lavoro e sull'atteggiamento degli epigoni razionalisti.

Le "griglie", stabilite da Le Corbusier,²⁴⁴ come forma di presentazione unitaria, sono per Conrads un simbolo metodologico dai tratti inquietanti:

«Si vedevano reticoli, si era circondati da reticoli – e si vedeva in reticoli, si pensava in reticoli, si parlava in reticoli e, per lo più, si costruiva anche così.»²⁴⁵

Secondo l'autore dilaga la superbia da parte dei razionalisti ed in questi termini, il congresso contribuisce in maniera determinante nella scelta, da parte dei due giovani architetti tedeschi, di un proprio pensiero autonomo divergente.

Essi percepiscono che i grandi nomi dei CIAM precedenti non sono più in grado di apportare input innovativi e che si debba dare spazio ad una nuova generazione:

«Se c'è una nozione che abbiamo portato a casa dal CIAM del 1953, è che noi tutti, in futuro, dovremo portare in piazza le nostre opinioni in modo più critico e più coraggioso, noi vogliamo sfuggire al nascente dilemma di un "secondo illuminismo" diventato sterile ed accademico».²⁴⁶

244. Sulla composizione grafica di queste griglie è interessante e dettagliata la descrizione riportata da Eric Mumford *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2000, p. 226

245. Ulrich Conrads, *Anmerkungen zur Zeit: CIAM 9 – Um die Freiheit des künstlerischen Schaffens*, in "Baukunst und Werkform", a. 6, n. 8, agosto 1953, p. 388. Testo originale: Man sah Raster, umgab sich mit Rastern – und sah in Rastern, dachte in Rastern, sprach in Rastern und baute zumeist auch so. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK8-1953A

246. idem., p. 390. Testo originale: Wenn wir vom CIAM 1953 vor allen anderen eine Erkenntnis mit nach Hause gebracht haben, so ist es die: daß



173. Reinhard Gieselmann e
Oswald Mathias Ungers nel 1960
© Reinhard Gieselmann

Quest'esperienza è certamente formativa per Ungers, ma si rivela anche concretamente utile, perché in questa occasione egli incontra Reinhard Gieselmann,²⁴⁷ conosciuto a suo tempo di sfuggita a Karlsruhe. Entrambi avevano seguito i corsi universitari di Egon Eiermann,²⁴⁸ ma non avevano intrattenuto particolari rapporti durante gli studi. Ora emerge un interesse comune nella ricerca di un percorso formale. Sono insoddisfatti della loro formazione a Karlsruhe e del virtuosismo tecnologico di Eiermann, vogliono incominciare ad occuparsi seriamente di composizione e di idee riguardanti il *sense* del fare architettura.

Dopo la laurea, Gieselmann aveva lavorato presso Otto Senn²⁴⁹ a Basilea. Là aveva potuto ampliare il proprio orizzonte culturale anche attraverso la consultazione della vasta biblioteca dell'architetto. Il modo di Senn di approcciarsi al progetto è essenzialmente più concettuale di quello di Eiermann. In primo luogo Senn s'interessa alla contrapposizione di corpo e spazio, non come Eiermann che è particolarmente focalizzato sul dettaglio tecnico.

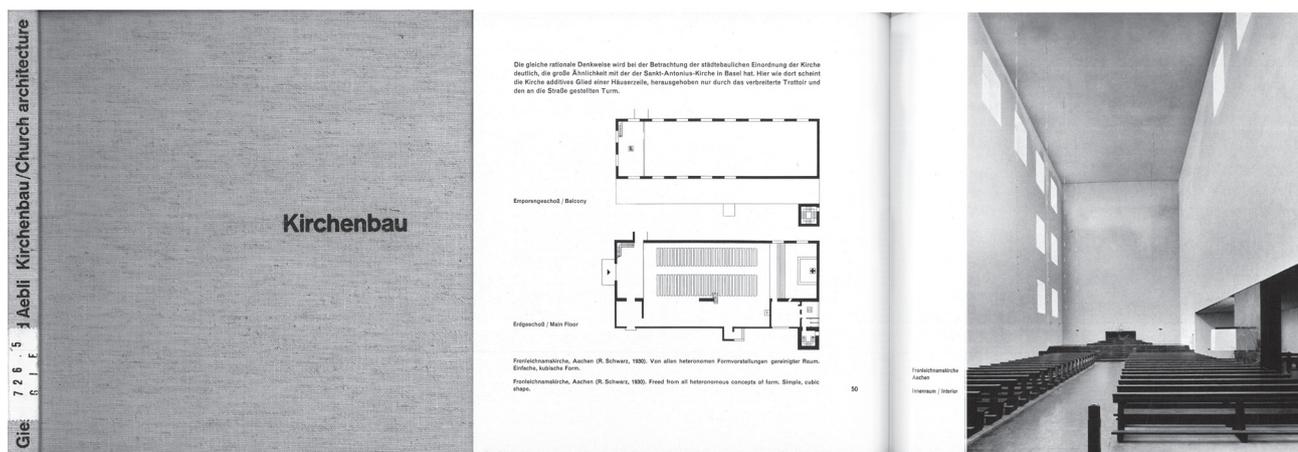
L'approfondimento teorico offertogli da Senn, permette a Gieselmann di conoscere meglio l'opera di Frank Lloyd Wright, come testimonia la lettera che invia nel 1952 alla redazione di *Baukunst und Werkform*. Egli dichiara di aver molto apprezzato l'articolo sull'architetto americano e vuole contribuire apportando le proprie deduzioni su questo importante maestro. Dopo una breve introduzione, egli definisce quattro aspetti fondamentali nell'opera di Wright, dei quali, in questo contesto, è particolarmente significativo il secondo:

wir alle in Zukunft unsere Meinungen selbstkritischer und mutiger werden zu Markte tragen müssen, wollen wir aus dem beginnenden Dilemma einer steril und akademisch gewordenen, "Zweiten Aufklärung" mit heiler Haut herauskommen. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK8-1953A

247. Reinhard Gieselmann, architetto e critico tedesco nato nel giugno 1925 a Münster in Westfalen. Studia architettura dapprima a Danzigo dal 1943 al 1944, poi alla *Technische Hochschule* di Karlsruhe, laureandosi con Egon Eiermann. Dal 1950 al 1953 è attivo in alcuni studi tra cui quello di Otto Senn a Basilea, ma anche a Mannheim e Krefeld. Nel 1954 apre un proprio studio a Ludwigshafen. Consegue il Dottorato presso la Technische Universität, con la tesi *Dämonen und Drollerien an romanischen und gotischen Kirchenbauten Frankreichs* con Hans Schwippert nel 1955. Apre uno studio con la futura moglie Maria Verena Fischer e con il padre di lei Alfred Fischer. Dal 1969 al 1992 è professore ordinario di "Wohnbau" presso la *Technische Universität* di Vienna dove apre uno studio. Nel 1979 è anche Visiting Professor presso la *North Carolina State University*. Nonchè, dal 1983 anche presso le Università di Tokyo e a Kyoto. Dal 1992 al 1997 ha studi anche a Stoccarda, oltre che a Vienna e Karlsruhe. Muore il 6 febbraio 2013.

248. Sulla biografia di Egon Eiermann si rimanda al capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

249. Otto Heinrich Senn, architetto svizzero nato a Basilea il 19 novembre 1902 ed ivi deceduto il 4 maggio 1993. Egli si forma dal 1922 al 1927 al politecnico di Zurigo. Lavora a Basilea per Hans Schmidt. Nel 1933 apre il proprio studio personale a Basilea.



174. Werner Aebli, Reinhard Gieselmann, *Il libro Kirchenbau, nel dettaglio: una riflessione sulla chiesa di Rudolf Schwarz, Fronleichnamskirche, Aachen 1930*
© Verlag Girsberger

«2. Gli ambienti di Wright si sottomettono all'individuo. In tutte le sue case c'è la possibilità di sviluppo di ampio respiro, sia della vita individuale che comunitaria. [...] Si può pressappoco perseguire l'idea della "individualizzazione" fino all'interno di ogni pianta di casa. Ogni linea uniformante è evitata a favore di una differenziazione o di un raggruppamento.»²⁵⁰

Seguono alcuni punti riguardanti il tema della chiesa, di cui Gieselmann si sta parallelamente occupando e che riguarderà poi la pubblicazione nel 1959 del suo libro *Kirchenbau*,²⁵¹ scritto con Werner Aebli.²⁵²

La riflessione sulla casa di Wright prosegue al di fuori dei punti programmatici con alcune frasi che sono fondamentali per capire la forza del ragionamento di Gieselmann:

«Wright rielabora da un ordine spirituale particolarmente gerarchico, al contrario delle idee del Funzionalismo. Mentre questo formula l'equazione di Funzione x Costruzione = Forma, Wright sottopone le sue idee ad un principio ordinativo scalare: la prima esigenza quindi è quella dell'inserimento organico dei suoi spazi nel grande ordine del mondo, dopo lo impegna la realizzazione architettonica di un ordine

250. Reinhard Gieselmann, *Diskussion um Frank Lloyd Wright. Zwei Briefe an den Herausgeber*, in "Baukunst und Werkform", a. 6, n. 6/7, giugno/luglio 1952, p. 82. Testo originale: Wrights Räume unterordnen sich dem individuellen Menschen. Es gibt in allen seinen Häusern weitgehende Entfaltungsmöglichkeit, sowohl des individuellen als auch des Gemeinschaftslebens.[...] Man kann die Idee der "Individualization" nahezu bis in jeden Hausgrundriß verfolgen. Jede gleichmachende Reihung wird zugunsten einer Staffelung oder Gruppenbildung vermieden. Cfr. l'Appendice fonti bibliografiche, BWK6/7-1952

251. Werner Aebli, Reinhard Gieselmann, *Kirchenbau*, Verlag Girsberger, Zurich 1960

252. Werner Aebli, architetto e critico svizzero, nato il 25 novembre 1925 e deceduto il 9 agosto del 2011.

umano sano (vale a dire il tema “Individuo e comunità”), da ciò scaturisce l’ordine dei suoi spazi; questi sono creati con i suoi mezzi e le sue forme personali. In contrasto con l’idea funzionalistica, funzione e costruzione sono solo utili e non diventano mai fini a se stessi. L’esito di Wright non è un’organizzazione, ma un organismo. L’influsso di Wright in America appare, sotto questi aspetti, essere scarso. Forse solo il suo più grande allievo R. J. Neutra crea a partire dallo stesso patrimonio ideologico. Esempio di ciò è l’ulteriore sviluppo di Neutra della pianta a croce uncinata wrightiana: formazione di una zona centrale come punto centrale della vita familiare e da ciò irradiazione delle restanti parti abitative secondo le necessità individuali. Anche Alvar Aalto lavora nella consapevolezza di queste idee.»²⁵³

A seguito dell’incontro con Gieselmann, Ungers riflette in maniera più approfondita sulla progettazione della zona abitativa centrale che renda accessibili i vani più privati. In particolar modo egli la assocerà alla sua personale ricerca sui temi *del corpo e dello spazio* e degli *spazi positivi e negativi*. Anche la fascinazione per Alvar Aalto²⁵⁴ è riconducibile a Gieselmann, che, nell’estate del 1952, aveva intrapreso un viaggio in Finlandia ed aveva conosciuto Aalto personalmente.

Egli rimase affascinato, soprattutto dalla sua “umanità”, fu anche ospitato dall’architetto finlandese nella sua casa estiva. In questa occasione Gieselmann si reca a visitare il Municipio

253. Reinhard Gieselmann, *Diskussion um Frank Lloyd Wright. Zwei Briefe an den Herausgeber*, in “Baukunst und Werkform”, a. 6, n. 6/7, giugno/luglio 1952, pp. 82-83. Testo originale: Wright arbeitet im Gegensatz zu den Ideen des Funktionalismus aus einer ausgesprochen hierarchischen Geistesordnung heraus. Während dieser die Gleichung von Funktion mal Konstruktion = Form aufstellt, unterordnet Wright seine Ideen einem gestuften Ordnungsprinzip: erste Forderung dabei ist die der organischen Eingliederung seiner Räume in die große Ordnung der Welt, danach bewegt ihn die bauliche Realisierung einer gesunden menschlichen Ordnung (nämlich das Thema “Individuum und Gemeinschaft”), daraus ergibt sich die Ordnung seiner Räume; diese werden mit seinen eigenen Mitteln und Formen geschaffen. Im Gegensatz zu der funktionalistischen Idee dienen Funktion und Konstruktion nur und werden auch nie Selbstzweck. Wrights Ergebnis ist nicht eine Organisation, sondern ein Organismus. Wrights Einfluß in Amerika scheint, unter diesen Aspekten betrachtet, gering zu sein. Vielleicht schafft nur sein größter Schüler R. J. Neutra aus dem gleichen Gedankengut. Beispiel dafür ist Neutras Weiterentwicklung des Wright’schen Kreuzgrundrisses: Bildung einer Kernzone als Mittelpunkt des Familienlebens und davon Abstrahlung der übrigen Wohnteile nach individuellen Bedürfnissen. Auch Alvar Aalto arbeitet im Bewußtsein dieser Ideen. Cfr. l’*Appendice fonti bibliografiche*, BWK6/7-1952

254. Hugo Alvar Henrik Aalto, celeberrimo architetto finlandese, nato il 3 febbraio 1898 a Kuortane. Dal 1916 studia al Politecnico di Helsinki, ma nel 1918 è costretto ad interrompere gli studi a causa della guerra civile, si laureerà nel 1921. Nel 1923 apre il suo primo studio a Jyväskylä. Nel 1936 realizza il Padiglione della Finlandia all’Esposizione di Parigi. Insegna in America per alcuni anni, al suo ritorno diventa membro dell’Accademia Finlandese. Nel 1957 gli viene conferita la medaglia d’oro del RIBA. Muore l’11 maggio 1976.

di Säynätsalo, del quale rimane entusiasta, Aalto, inoltre, gli offre la possibilità di lavorare nel suo studio, ma a causa dei suoi studi di Dottorato e di alcuni altri impegni professionali è costretto a rifiutare.²⁵⁵

Sempre a Basilea, Gieselmann intesse rapporti con architetti coetanei ed intellettualmente affini e giunge ad Aix-en-Provence con il Gruppo Giovani del CIAM di Basilea.

Lo stesso Otto Senn, con Rudolf Gutmann e Karl Wicker, si presenta con una griglia che illustra il progetto di due quartieri residenziali.²⁵⁶

Il gruppo è autore di una delle tanto discusse “griglie”, fissate come impaginazione generale degli elaborati, per esporre i loro ragionamenti sull’abitare. Essi sostengono l’idea che fino a questo momento si sia dato troppo spazio ai sistemi distributivi dal punto di vista compositivo e non si dia il giusto risalto agli spazi dell’abitare.

La risposta a questo problema, secondo loro, è che l’abitazione ideale possa essere un raggruppamento di spazi privati, attorno ad un ambiente centrale comune come nucleo compositivo. Per ottimizzare al massimo gli spazi e per ridurre ulteriormente le superfici distributive domestiche, quest’area centrale potrebbe fungere anche da ingresso.

Scendendo nel dettaglio morfologico, questo *Kern*²⁵⁷ viene identificato nel soggiorno, il vano abitativo che più di tutti accoglie la vita della famiglia e la sua quotidianità.

Gieselmann si sofferma in questo momento, in particolare, su un tema che lo accompagnerà per tutta la vita, se si considera il suo successivo libro del 1979 *Wohnbau*,²⁵⁸ scritto quando è già a Vienna, come Professore Ordinario della materia omonima al libro.

Un dettaglio certamente significativo è l’inserimento della casa in Belvederestraße 60, tra gli esempi tipologici della pubblicazione, in riferimento al tema della distribuzione con la minor superficie possibile, destinata a corridoi e disimpegni e con maggiore ampiezza conferita alla zona giorno.

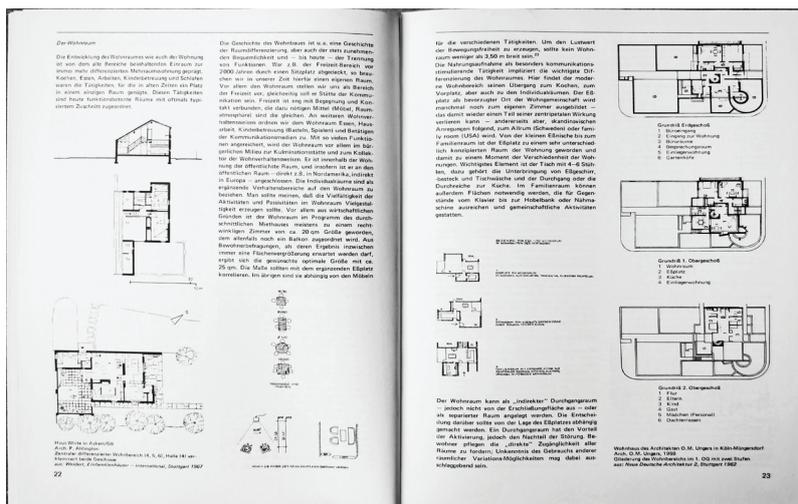
Il tema *corpo e spazio* compie il proprio esordio nella ricerca

255. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 41, nota 37

256. Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2000, p. 231. Probabilmente anche Reinhard Gieselmann aveva partecipato alla redazione delle griglie con Senn ed il gruppo di Basilea, ma non si hanno dati certi a riguardo.

257. Kern: 1. nocciolo, 2. nucleo, 3. nodo, cuore, centro. Da Luisa Giacomini, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Si fa riferimento alla trattazione di Gieselmann su Wright riportata in tedesco nella precedente nota 158: “Bildung einer Kernzone als Mittelpunkt”, tradotto come “formazione di una zona centrale come punto centrale”

258. Reinhard Gieselmann, *Wohnbau*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1979



175. Reinhard Gieselmann, *Il libro Wohnbau*, nel dettaglio il capitolo *Die Bereiche der Wohnung*, con l'immagine della Casa in Belvederestraße 60 di Oswald Mathias Ungers
© Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH

compositiva di Ungers, appunto, grazie al contributo iniziale di Gieselmann.

La definizione dello spazio attraverso i corpi costruttivi e la composizione dei corpi all'interno di uno spazio permarranno da questo momento in poi in tutta l'opera di Ungers.

La maggior parte dei suoi progetti degli anni '50-'60 ne sono permeati, compatibilmente con le ingerenze di fattori esterni, come il fattore economico e costruttivo, che, in alcuni casi, rafforzano questo intento.

Questa teoria è la scintilla generatrice del ragionamento sugli spazi *positivi* e *negativi*, applicato nel progetto *Neue Stadt* di Colonia, la cui evoluzione è riscontrabile anche nel complesso progettato da Ungers per il *Märkisches Viertel* di Berlino.

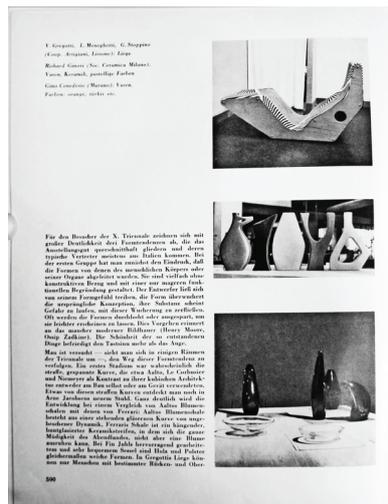
Nel 1954, Gieselmann apre un ufficio a Ludwigshafen, ma i due continuano ad incontrarsi per condividere l'interesse per Alvar Aalto ed altri *Altmeister*.

Negli anni successivi Gieselmann ed Ungers si muovono insieme all'interno della cerchia del *Baukunst und Werkform*, non nuova per Gieselmann, come già visto per la lettera su Frank Lloyd Wright.

La rivista si rivela una fonte di apprendimento e discussione, fondamentale per Ungers, poiché dedica all'edilizia contemporanea, ma richiama alla memoria anche gli inizi del Modernismo.

Nel dopoguerra sono continuamente onorati i vecchi maestri come Hans Poelzig, Henry van de Velde o Richard Riemerschmid e i loro articoli vengono riproposti. Si ricordano anche gli artisti: nel fascicolo in cui sono pubblicati per la prima volta i progetti di Ungers, si trova anche una relazione su Oskar Schlemmer.

Così si spiega l'attenzione data anche ai lavori di giovani architetti tedeschi, ignorati da altre riviste di settore, le quali infatti non pubblicano le opere di Ungers prima del 1959.



176. Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, X. Triennale Mailand in "Baukunst und Werkform", a. 7, n. 10, ottobre 1954, pp. 589, 590, 591 © Nürberger Presse GmbH

Nel 1954, Ungers e Gieselmann si recano insieme a Milano alla X Triennale e redigono, per *Baukunst und Werkform*, una relazione sull'Esposizione,²⁵⁹ la cui sezione tedesca era curata da Mia Seeger²⁶⁰ e da Egon Eiermann.

Il loro resoconto è alquanto neutrale, non lascia riconoscere ancora il loro personale punto di vista, certamente meno acceso rispetto ai problemi dibattuti al congresso CIAM. Probabilmente essi non trovano spunti né per una critica, né per un elogio.

Per un rapido sguardo sulla produzione costruttiva di Reinhard Gieselmann è interessante l'articolo di Wolfgang Pehnt su *Zodiac* del 1962,²⁶¹ che giunge a seguito dell'articolo di Ulrich Conrads su Ungers sempre sulle pagine della stessa rivista.²⁶²

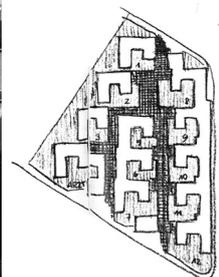
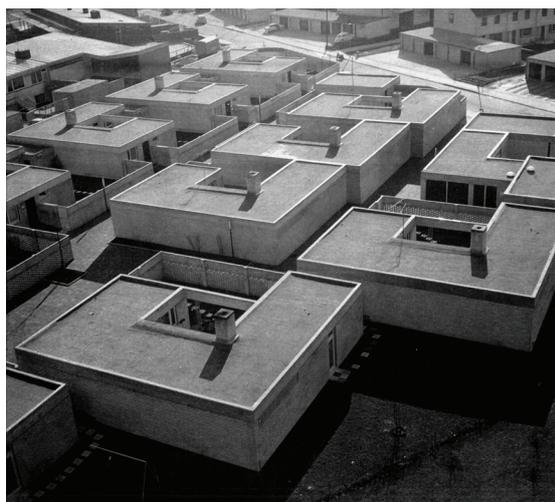
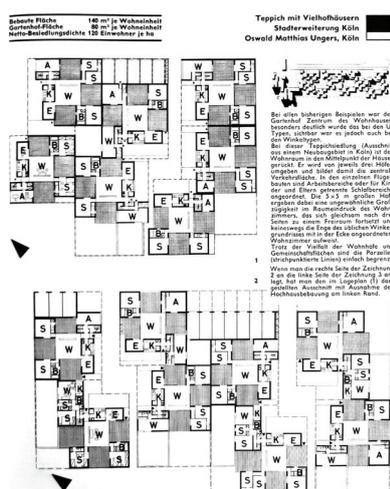
Nel testo viene principalmente illustrata una *Siedlung* a Karlsruhe, realizzata tra il 1960 ed il 1961, mediante la pubblicazione di alcune foto e di due disegni progettuali, a mano libera, che illustrano la composizione del singolo alloggio ed i sistemi aggregativi reciproci tra i moduli residenziali.

259. Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, X. Triennale Mailand, in "Baukunst und Werkform", a. 7, n. 10, ottobre 1954, pp. 589-595

260. Mia Seeger, critica di design ed intellettuale, nata a Cannstatt il 9 maggio del 1903. Dal 1924 lavora nel Deutscher Werkbund per il quale organizza le mostre "Die Wohnung" e "Die Form ohne Ornament". Nel 1935 pubblica il libro "Der neue Wohnbedarf". Dal 1937 al 1954 lavora come redattrice presso la Julius Hoffmann Verlag. Nel 1967 è insignita del premio Heinrich Tessenow per l'Architettura. Dal 1981 è membro onorario della Staatliche Akademie der Bildenden Künste di Stoccarda, dove muore il 14 maggio del 1991.

261. Wolfgang Pehnt, *FOCUS: Reinhard Gieselmann*, in "Zodiac", n. 12, 1962, Edizioni di Comunità, Milano, pp. 192-199. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, ZO12-1962.

262. Ulrich Conrads, *FOCUS: Oswald Mathias Ungers*, in "Zodiac", n. 9, 1962, Edizioni di Comunità, Milano, pp. 173-181. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, ZO9-1962.



177. Oswald Mathias Ungers, *Teppich mit Vielhofhäusern*, in Ot Hoffmann, Christoph Repentlin, *Neue urbane Wohnformen*, Verlag Ullstein GmbH, Berlin 1966

178. Reinhard Gieselmann, *Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961* © Friedhelm Thomas

179. Reinhard Gieselmann, *Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961 planimetria*

Questo fitto sistema interconnesso di moduli abitativi viene denominato *Teppichsiedlung*,²⁶³ probabilmente il riferimento all'estensione uniforme e non secondo una direzione prevalente.

Il sistema generale additivo di moduli, che riempie il lotto trapezoidale della *Siedlung*, è attraversato da due percorsi principali. Questi due assi principali emergono da uno spazio aperto con connotazioni modeste di piazza, più assimilabile esclusivamente ad un "punto d'intersezione", come lo definisce lo stesso Peht. Qui, per rafforzare l'aspetto collettivo di questo spazio, sono stati inseriti alcune sedute ed un taglio.

L'ambito non costituisce il centro geometrico della figura planimetrica, ma il suo posizionamento è dettato dalle effettive possibilità d'incastro delle tre successioni di moduli all'interno del trapezio.

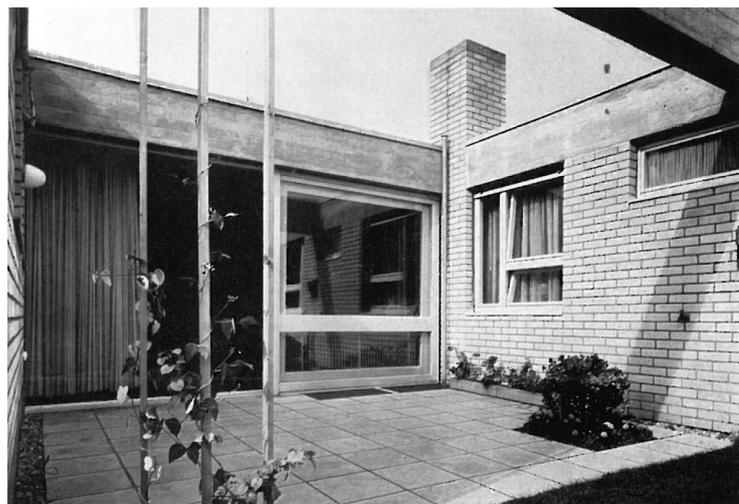
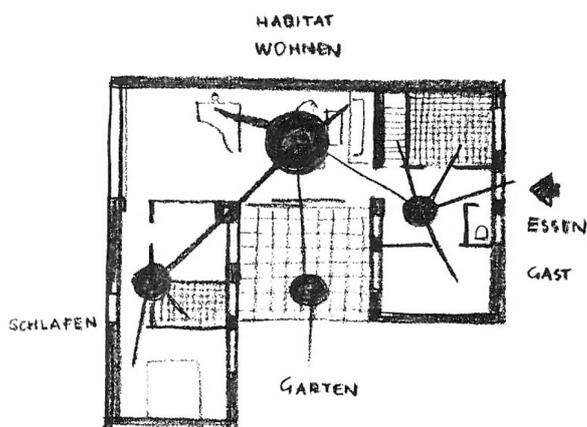
Due aggregazioni ortogonali sono disposte speculari, rispetto all'asse principale del lotto con accesso attraverso le corti delle unità abitative. Il terzo sistema aggregativo, cerca l'allineamento con il lato obliquo dell'area e si limita alla successione di moduli abitativi separati e sfalsati orizzontalmente.

I garage sono in parte raggruppati in piccoli corpi costruttivi separati ed in parte inseriti tra le case.

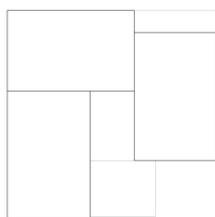
Lo schema compositivo delle residenze rivela particolare affinità con il pensiero teorico di riduzione delle superfici di percorrenza all'interno delle abitazioni e con l'idea dello spazio della zona giorno che tiene insieme gli altri vani.

Nella pianta schematica d'esempio riportata all'interno dell'articolo, vengono chiaramente spiegati i ragionamenti sul *Kern* abitativo. La corte giardino forma il punto centrale, su cui sono orientati tutti gli spazi più importanti e che funge da

263. *Teppich*: 1.tappeto; Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.



228



180. Reinhard Gieselmann,
Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961
disegno a mano libera della pianta di
un'unità abitativa

181. Reinhard Gieselmann,
Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961
foto storica di una corte interna
© Friedhelm Thomas

182. Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus G[3],
Mauenheimer Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-1959, Blocco 3
Schema compositivo dell'alloggio

accesso al soggiorno che è il vero fulcro della casa.

Da questo elemento nodale, gli spazi vengono distribuiti sui due lati opposti senza distinzione tra zona giorno e zona notte. Su ambo i lati sono presenti nello schema sia una camera da letto sia cucina e sala da pranzo, con i rispettivi servizi.

È un sistema che rimanda alla casa a patio mediterranea, ma anche ad una semplificazione concettuale della casa romana.

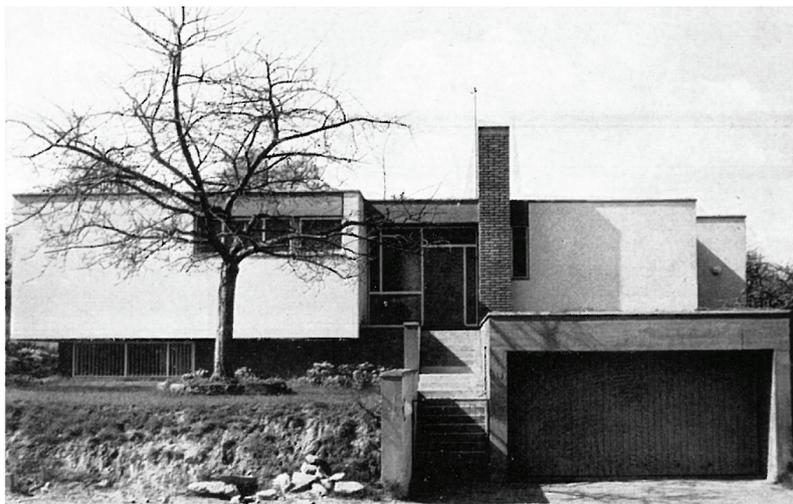
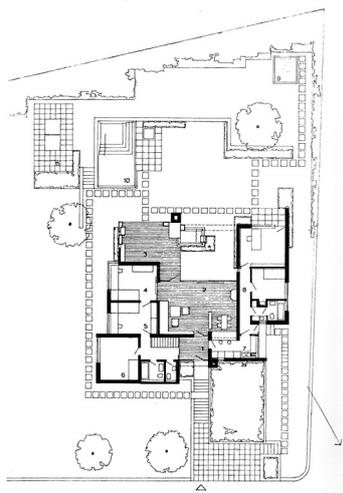
Dallo schizzo si può dedurre l'esistenza di due nuclei minori e dipendenti da quello principale del soggiorno: la sala da pranzo da un lato, ma la collocazione del secondo fulcro non è ben identificabile in un ambiente preciso. Probabilmente s'intende semplicemente indicare le due direzioni di sviluppo della successione dei vani.

Compositivamente la pianta si compone di tre moduli rettangolari di rapporto 1x2 che ruotano intorno alla corte semi-quadrata. Da ciò si evince la chiarezza di pensiero compositivo di Gieselmann, nei confronti di questo progetto, e si richiamano alla mente gli schemi compositivi leggibili nella vasta opera produttiva di Ungers degli anni '50 e '60 e soprattutto per l'edificio *Mehrfamilienwohnhaus G[3]*, *Mauenheimer Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959, Blocco 3*.

Anche i materiali sono comuni a Ungers, ovvero la muratura di mattoni di pietra arenaria non intonacati, di una colorazione chiara, con i cordoli portanti in calcestruzzo a vista, anche se Gieselmann sembra perseguire maggiormente un'idea di planarità e semplicità compositiva, evitando estrusioni volumetriche.

Un altro esempio illustrato nell'articolo di Peht è la casa Becker, anch'essa a Karlsruhe nel distretto di Durlach, realizzata nel 1957.

Lo schema planimetrico rispetta lo stesso principio, anche se secondo un'articolazione molto più complessa.



183. Reinhard Gieselmann,
Haus Becker, Karlsruhe-Durlach, 1957
pianta

184. Reinhard Gieselmann,
Haus Becker, Karlsruhe-Durlach, 1957
prospetto nord
© Martin Botsch

Lo spazio destinato all'ingresso è anche qui molto limitato rispetto all'estensione generale della villa.

Gieselmann affronta il tema del graduale passaggio tra spazio interno ed esterno, attraverso uno spazio semi esterno, coperto, che si snoda dal soggiorno, mediante un breve disimpegno. Attorno a questi ambiti più "pubblici" della casa, vengono disposti i restanti vani: sul lato est le camere da letto della residenza, mentre sul lato ovest è disposto un alloggio annesso, per gli ospiti, dietro il garage a nord. Tra questo appartamento indipendente ed il garage, è inserita la cucina.

Il cortile privato ed il giardino con la piscina è disposto sul lato sud-ovest, lontano dalla strada, in un ambito più privato.

L'architettura di questa casa è un insieme di parallelepipedi bianchi intonacati e figure planari in calcestruzzo, o muratura in clinker rosso.

Un'altra costruzione, molto simile è la casa *Herzer*, sempre a Karlsruhe, realizzata nel 1960.

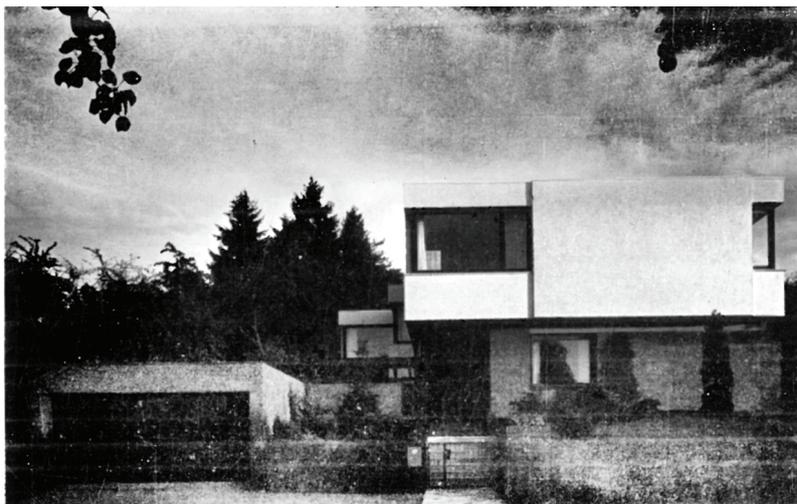
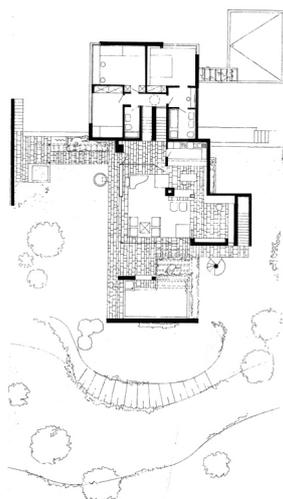
La composizione planimetrica appare nettamente definita nella differenziazione tra zona giorno, articolata e relazionata con il verde e con il paesaggio, ed i restanti vani "di servizio", inseriti in una forma rettangolare univoca, senza particolari pregi.

Nel vasto soggiorno sono inserite molteplici funzioni: ancora una volta l'ingresso, un angolo relax, sala da pranzo, alcuni ambiti separati, fruibili a seconda delle esigenze.

Le costruzioni di Gieselmann fin qui descritte sono molto interessanti, ma sono riconducibili ancora alla tradizione modernista e wrightiana (o dei suoi epigoni).

Si nota evidentemente che nonostante l'affinità intellettuale con Ungers, il prodotto finale architettonico sia del tutto diverso. Lo stesso Wolfgang Pehnt afferma:

«Le costruzioni di Gieselmann fin'ora realizzate non hanno la solidità scostante, che emerge dalle opere del suo amico



230

185. Reinhard Gieselmann,
Haus Herzer, Karlsruhe-Durlach, 1960
pianta piano primo

186. Reinhard Gieselmann,
Haus Herzer, Karlsruhe-Durlach, 1960
prospetto nord
© Friedhelm Thomas

intellettualmente affine, Oswald Mathias Ungers. Si diverte sicuramente molto con una superficie intonacata di bianco con finestre di proporzione insolita incassate con precisione. Come la ristrutturazione di un vecchio mulino in rovina nell'Eifel, dove può avere mano libera con elementi rozzi e rustici. Se ha un principio guida formale, non è quindi come in Ungers, il corpo costruttivo pesante – massiccio dallo zoccolo fino al tetto, ma il contrasto di forme rudi, portanti ed invecchiate, bianche ed accurate. Egli impiega maggiormente e più rigorosamente i mezzi ordinatori, che la sua polemica contro metodo e regola lascia supporre.»²⁶⁴

Dagli stessi critici non viene conferita particolare attenzione alla sua produzione architettonica, che di fatto non emerge né “negativamente”, come quella di Ungers, né in altro modo. Gieselmann ha acquisito certamente più fama come critico e la veemenza con la quale si cimenta in dibattiti teorici architettonici è largamente riconosciuta:

«“Komposition” è una parola, che Gieselmann osa utilizzare, invece di “Wohnbebauung” o simili, come lo avrebbero detto colleghi più prudenti. Egli ha anche altre parole preferite apparse

264. Wolfgang Pehnt, *FOCUS: Reinhard Gieselmann*, in “Zodiac”, n. 12, 1962, Edizioni di Comunità, Milano, pp. 198-199. Testo originale: Gieselmanns bisher ausgeführte Bauten haben nicht die abweisende Festigkeit, die von den Werken seines Gesinnungsfreundes Oswald Mathias Ungers ausgeht. Eine weiss verputzte Fläche mit präzise eingepassten Fenstern von ungewöhnlicher Proportion macht ihm offenbar genau so viel Spass wie die Renovierung einer verkommenen alten Mühle in der Eifel, wo er mit derben und rustikalen Elementen schalten und walten kann. Wenn er ein formales Leitbild hat, dann ist es nicht wie bei Ungers der vom Sockel bis zum Dach stämmig-schwere Baukörper, sondern der Kontrast roher, tragender und darüber gelagerter, weisser, akkurater Formen. Ordnende Mittel wendet er mehr und straffer an, als seine Polemik gegen Methode und Regel es vermuten lässt. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, ZO12-1962.

nei suoi articoli e manifesti: incarico creativo, inserimento vitale nell'ambiente cresciuto, plasmato, profondo rispetto per l'esistente, rischio dell'arte. Perché Gieselmann non divide in nessun modo con i suoi contemporanei il temperamento "sotto la cenere", la secca razionalità e l'attitudine capace di adattamento, che sono attribuiti a questa generazione, almeno in Germania. Egli redige polemiche satiriche, reagisce in modo allergico ad ogni avvisaglia di conformismo e livellamento, formula programmi *per una nuova architettura* ed indispettisce il comitato finanziatore di «Bauen und Wohnen». E non lascia mai dubbi sul fatto che sappia prendere la propria professione come attività artistica.»²⁶⁵

Il carattere "indisciplinato" di Gieselmann emerge perfettamente da queste parole, egli non fugge dalla possibilità di uno scontro ideologico, ma dallo scambio di opinioni sul *Bauwelt* sembra quasi cercare il confronto.

231

Inoltre questo articolo chiarifica anche il ruolo di Gieselmann nei confronti del Manifesto ideologico *Zu einer neuen Architektur*. Egli è certamente l'autore di numerose espressioni lessicali, fondamentali nel testo, come suggerisce Pehnt: *incarico creativo, inserimento vitale nell'ambiente cresciuto plasmato, profondo rispetto per l'esistente, rischio dell'arte*.

Reinhard Gieselmann è la figura a cui Ungers si appoggia, durante il suo esordio intellettuale, da cui egli comprende l'importanza di una solida base concettuale e senza la quale, probabilmente, tutta la sua evoluzione teorica non sarebbe iniziata.

Tuttavia, rimane valida l'affermazione di Jasper Cepl a proposito del confronto Ungers-Gieselmann:

«Tuttavia, Gieselmann ha sottoposto ad un concetto formale appena delineato anche i suoi disegni: è il pensatore più chiaro, ma Ungers è l'architetto più energico – spetta a lui esaminare a fondo, in ultima analisi, i temi suggeriti da Gieselmann.»²⁶⁶

265. idem., p. 193. Testo originale: «Komposition» ist ein Wort, das Gieselmann zu benutzen wagt, statt «Wohnbebauung» oder ähnlichem, wie es vorsichtigere Kollegen ausgedrückt haben würden. Er hat noch andere Lieblingsworte, die in seinen Artikeln und Manifesten auftreten: schöpferischer Auftrag, vitales Eindringen in gewachsene und geprägte Umwelt, Ehrfurcht vor dem Bestehenden, Wagnis der Kunst. Denn Gieselmann teilt mit seinen Altergenossen keineswegs das unterkühlte Temperament, die sprüde Vernünftigkeit und das anpassungsfähige Geschick, die dieser Generation wenigstens in Deutschland zugeschrieben werden. Er verfasst satirische Polemiken, reagiert allergisch auf jedes Anzeichen von Konformismus und Gleichmacherei, stellt Programme zu einer neuen Architektur auf und verärgert das Patronatskomitee von «Bauen und Wohnen». Und niemals lässt er einen Zweifel darüber offen, dass er sein Metier als einen künstlerischen Beruf aufgefasst zu wissen wünscht. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, ZO12-1962.

266. Jasper Cepl, *Eine Intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, p. 51. Testo originale: Allerdings hat Gieselmann selbst seine Entwürfe kaum einem der Art ausgefeilten formalen Konzept

La polemica: *Bauwelt e Bauen + Wohnen*

Quando Oswald Mathias Ungers completa la propria casa, verso la fine del 1959, Ulrich Conrads è caporedattore della rivista *Bauwelt* e, da circa sei anni, sta seguendo attentamente l'opera del giovane progettista di Kaisersesch, poiché lo ritiene uno dei più promettenti della nuova generazione.²⁶⁷

Secondo lui, Ungers è un architetto, per cui il costruire è più dell'adempimento di un programma e della realizzazione di una costruzione pulita, ma concepisce il proprio lavoro come arte. Su quest'ultimo punto Conrads è particolarmente in accordo con lui e, proprio per questo motivo, gli concede spazio sulla propria rivista in un lungo articolo monografico.²⁶⁸

Avviene così la prima pubblicazione della casa, che suscita poi anche l'attenzione delle altre riviste che la riporteranno successivamente.

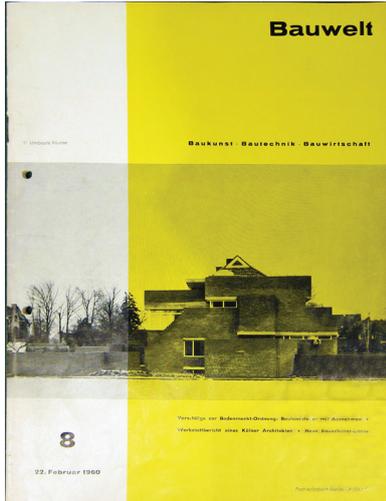
Questo numero di *Bauwelt* riporta anche, sulla ricorrente copertina a banda gialla, la foto del fronte nord-ovest della casa, esposto come icona rappresentativa del contenuto.

All'inizio dell'articolo, una colonna di presentazione dell'architetto intitolata "Nel medaglione", riporta la fotografia di Ungers, inserita in un ovale, all'apice di un discorso che lo descrive come un "caparbio e vitale giovanotto dell'Eifel". Si fa

unterworfen: Er ist der klarere Denker, aber Ungers ist der kraftvollere Architekt - ihm obliegt es, die von Gieselmann angeregten Themen in letzterer Konsequenz durchzuarbeiten

267. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 48

268. *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von Oswald Mathias Ungers*, in "Bauwelt", n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 204-217



187. "Bauwelt", a. 51, n. 8, 22 febbraio 1960, copertina
© Ullsteinhaus Tempelhof

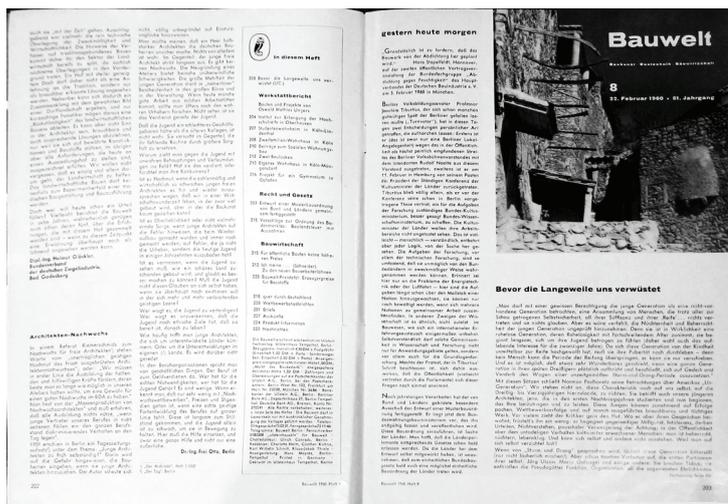
188. Bauten und Projekte von Oswald Mathias Ungers, in "Bauwelt", a. 51, n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 206-207
© Ullsteinhaus Tempelhof



riferimento poi al fatto che egli, già in questo periodo, partecipi a molti concorsi dove purtroppo non vince, perché presenta ragionamenti compositivi su rapporti spaziali e plastici, però mai progetti dettagliatamente tecnologici, come si aspettano le giurie. Come specifica l'autore, con accento provocatorio, i progetti vengono osservati secondo l'idea solo in un secondo momento, quindi per Ungers troppo tardi. Di conseguenza, gli viene riconosciuto, da Conrads il ruolo di "outsider", che Ungers assume volentieri, tra coloro per cui "un problema artistico, un agire che non si esaurisca nella produzione di soluzioni funzionalmente ineccepibili ed in buoni dettagli" e tra coloro a cui "non piace il livellamento, per cui sono preziose le recenti rovine, a chi la bellezza e la cortesia lo tocca da vicino, a chi non interessa la struttura",²⁶⁹ ossia i margini della prassi architettonica di questo periodo.

269. *Im Medaillon*, in "Bauwelt", n. 8, 22 febbraio 1960, p. 206. Testo originale: Oswald Mathias Ungers ist das nicht dieser eigenwillige, vitale Bursche aus der Eifel, dieser Kerl, der unverdrossen Architekturmodelle in Form von Holzklötzchen-Sammlungen anbietet? [...] Hat ihm ja Ärger genug eingebracht, diese Unart diversen Preisgerichten und Bauherren die gleiche Fähigkeit zuzutrauen, die ihm selbst auszeichnet: nämlich plastisch-räumliche Verhältnisse – aussen und innen, negative und positive – mit Hilfe nur wesentlicher Andeutungen vorzustellen. Er ist darin so unverdrossen, weil es keine andere Möglichkeit gibt, seine Absichten klarzulegen. Es sei denn mit Entwurfsskizzen. Aber eine Jury will ja ausgereifte Arbeiten, spricht. Bauzeichnungen, sehen. Die fertigt er zwar auch; mit allerfeinsten Strichstärken. Aber das Klötzige wirkt stärker. Und die Phase werden oft erst bemerkt, wenn das Modell dem ersten Rundgang zum Opfer gefallen ist; also zu spät. Man kann aber auch sagen: zu früh; zu früh, weil unzeitgemäß. Denn für jemanden, dem Bauen grundsätzlich ein künstlerisches Problem ist, ein Tun, das sich nicht in der Herstellung funktionell einwandfreier Lösungen und in guten Details erschöpft, ist unsere Zeit wirtschaftlicher Fassaden nicht gut. Wem das Planieren nicht liegt, wem die letzten Ruinen kostbar sind, wem Schönheit und Häßlichkeit unter die Haut gehen, wem es um neue Strukturen geht – dem ist eine krasse Außenseiterrolle zudiktiert. Dem Vernehmen nach spielt Ungers sie gern; denn er ist nüchtern genug, sich eine Chance auszurechnen. Er fotografiert übrigens nur bei schlechtem Wetter. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960B.

189. Ulrich Conrads, *Bevor die Langeweile uns verwüstet, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 203*
© Ullsteinhaus Tempelhof



Il lungo articolo di più di dodici facciate riporta nell'ordine:
– *Oberhausener Institut, Wehrstraße, Oberhausen, 1953-'58;*
– *Studentenheim 'Nibelungenhaus', Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal, 1956-'57;*
– *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957;*
– *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, del 1955-'57;*
– *Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauenheimer Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-'59;*
– *Mehrfamilienwohnhaus, Mozartstraße, Wuppertal-Elberfeld, 1959-'60;*
– *Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-'58;*
– *Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln, 1959;*
– *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße 18, Köln-Riehl, 1956-1958;*
– *Mehrfamilienwohnhaus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-'59;*
– *Wettbewerbsentwurf Gymnasium, Opladen, 1959;*
Le descrizioni sono semplici, con dati tecnici sintetici riferibili al numero dei piani e degli alloggi ed a qualche indicazione su materiali e spessori murari. Per la propria casa, la descrizione è molto breve, anche se lascia trapelare alcuni ragionamenti compositivi:

«La costruzione non è tuttavia determinata dal caso (sebbene possa sembrare così), ma riferita con pregio ad una nuova forma dell'abitare. È sorta una costruzione che trasforma i dintorni privi di accento [...]. La progettazione si è concentrata dunque sull'eliminazione di spazio esterno a favore di composizioni spaziali all'interno. Gli spazi sono allargati con cortili interni e terrazze sul tetto, che non permettono di vedere

all'interno. Spazi stretti e larghi, alti e bassi, chiusi ed aperti si alternano. Verso l'esterno questo organismo spaziale appare come composizione di corpi cubici, dove gli sfalsamenti e le finestre, come forme negative, possiedono uguale importanza dei corpi positivi. Il distacco dalla facciata "grafica", con vuoti, è costantemente dimostrato. Non c'è in questa casa nessuna idea che sia spiegabile da sé. Tutto è riferito al corpo totale.»²⁷⁰

Ciò che risalta maggiormente in questa pubblicazione, al di là della lista di progetti di Ungers è il discorso introduttivo scritto da Ulrich Conrads, che emerge già dal titolo *Bevor die Langeweile uns verwüstet* ovvero "Prima che la noia ci devasti".

Egli cita Norman Podhoretz²⁷¹ che parla, (probabilmente in un'intervista alla BBC del 1958) della nuova generazione di scrittori americani, nella quale lo stesso Podhoretz, con i suoi ventotto anni, rientra appieno:

235

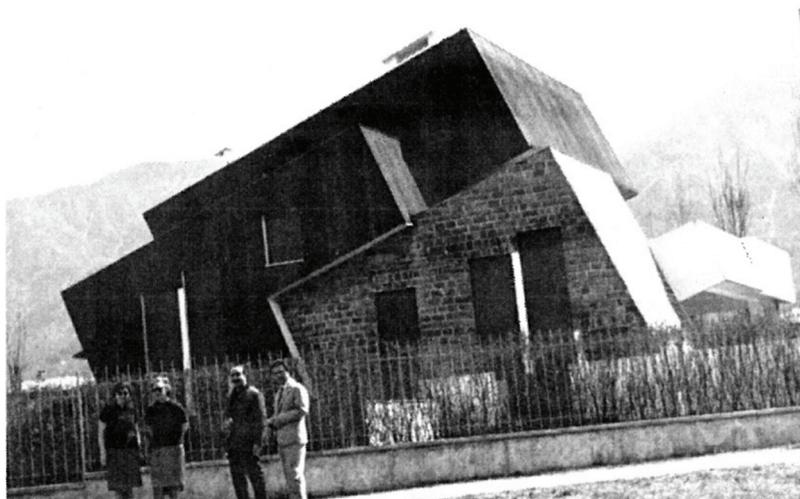
«Si può considerare con una certa fondatezza, la giovane generazione, come una generazione inconsistente, un ammasso di persone, che nonostante tutta la sicurezza di sé esibita, nonostante tutta la loro sufficienza e la loro 'maturità' ... non rappresentano nulla e non credono in nulla. Ma sarebbe sbagliato dare incondizionatamente per scontato l'obiettività e l'autocontrollo della giovane generazione. Perché essa è in realtà una generazione inquieta, la cui irrequietezza aumenta con il progredire dell'età; essa comincia lentamente a sentirsi ingannata sulla sua giovinezza (da ciò anche l'interesse rinascente per gli anni '20). Poiché questa generazione si è immediatamente evoluta dall'infanzia alla maturità, essa deve ancora vivere la sua pubertà – la può solo rinviare, perché nessun uomo può saltare al periodo della maturità.

E' possibile che succeda qualcosa di prodigioso, se un'intera generazione di trentenni tardivi improvvisamente si schiude e

270. *Eigenes Wohnhaus in Köln-Müngersdorf*, in "Bauwelt", n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 213-215. Testo originale: Bild der Straße fort und rundet es ob. Die Gestaltung ist jedoch nicht mehr vorn Zufall bestimmt, (obwohl es so aussehen könnte), sondern werthaltig auf eine neue Form des Wohnens bezogen. Es entstand ein Bau, der die akzentlose Umgebung. [...]. Die Planung konzentrierte sich daher auf die Ausschaltung des Außenraums zugunsten räumlicher Kompositionen im Inneren. Die Räume sind durch Innenhöfe und Dachterrassen, die nicht eingesehen werden können, erweitert. Es wechseln enge und weite, hohe und niedrige, geschlossene und offene Räume. Nach außen hin tritt dieser räumliche Organismus als Komposition kubischer Körper in Erscheinung, wobei die Rücksprünge und Fenster als Negativformen gleichen Rang wie die positiven Körper besitzen. Die Abkehr von der „grafischen“ Lochfassade ist konsequent demonstriert. Es gibt an diesem Haus keine Ansicht, die aus sich selbst erklärbar ist. Alles ist auf den Gesamtkörper bezogen.

271. Norman Podhoretz è un giornalista statunitense di origine ebrea polacca, nato il 16 gennaio del 1930 a Brooklyn. Si è occupato principalmente di politica, società e storia internazionale. Dal 1964 è autore di numerosi libri tra storia e politica.

190. Mario Galvagni,
Casa Aristide Silva, Caldonazzo,
Trento, 1953-1954
© Mario Galvagni



236

*decide di esporsi nella buona e nella cattiva sorte alle ondate di un anacronistico periodo Sturm-und-Drang».*²⁷²

Ulrich Conrads non aderisce completamente a questo punto di vista e vuole evidenziare che, invece, la giovane generazione tedesca di architetti trentenni e quarantenni sta lavorando alacremente e può vantare qualche successo in concorsi ed in valide realizzazioni architettoniche. Davanti a ciò “il critico si leva volentieri il cappello”, eccezion fatta per alcuni oppositori che “rinunciano a sé stessi”.

Poi riferendosi al citato concetto di “Sturm und Drang” cerca riferimenti esteri:

«Quando si parla di “Sturm und Drang”, questa generazione fa un sorriso dolceamaro (non cadiamo nel ridicolo!). Ma già affiorano i precursori, i primi partigiani di se stessi: Jörg Utzon, Mario Galvagni ed alcuni altri. Spezzano tabù; mettono a nudo gli pseudo-dei: funzione, organizzazione, tutte le cosiddette onestà ed equità, per ciò che sono: come ciò che è ovvio, come

272. Ulrich Conrads, *Bevor die Langeweile uns verwüstet*, in “Bauwelt”, n. 8, 22 febbraio 1960, p. 203 Testo originale: “Man darf mit einer gewissen Berechtigung die junge Generation als eine nicht-vorhandene Generation betrachten, eine Ansammlung von Menschen, die trotz aller zur Schau getragenen Selbstsicherheit, all ihrer Süffisanz und ihrer ‚Reife‘... nichts vertreten und an nichts glauben. Aber es wäre verfehlt, die Nüchternheit und Beherrschtheit der jungen Generation ungeprüft hinzunehmen. Denn sie ist in Wirklichkeit eine ruhelose Generation, deren Ruhelosigkeit mit fortschreitendem Alter zunimmt; sie beginnt langsam, sich um ihre Jugend betrogen zu fühlen (daher wohl auch das auflebende Interesse für die zwanziger Jahre). Da sich diese Generation von der Kindheit unmittelbar zur Reife hochgewollt hat, muß sie ihre Pubertät noch durchleben – denn kein Mensch kann die Periode der Reifung überspringen, er kann sie nur verschieben. Und es ist möglich, daß etwas sehr Wunderbares geschieht, wenn eine ganze Generation in ihren späten Dreißigern plötzlich aufbricht und beschließt, sich auf Gedeih und Verderb den Wagen einer unzeitgemäßen Sturm-und-Drang-Periode auszusetzen.” Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960A



191. Jørn Utzon,
Opera House, Sydney, 1957
© <http://www.theaustralian.com.au>

ciò che in precedenza ha prodotto troppo. Diffidano della tesi che l'architettura sia solo involucro protettivo e climatico: si oppongono all'affermazione che l'architettura sia un lusso. Non condividono l'errore fondamentale che funzione perfetta generi spirito, che la massima organizzazione dia alla luce una nuova società, che la creazione di un'architettura funzionale sia una soluzione possibile per l'abitazione della nostra Terra nella seconda metà del secolo. Essi intuiscono i piccoli affascinanti inganni, celati dal reticolo funzionale, piante razionali sono incomprensibili, le problematiche essenziali sono evitate. Pensano che non valga la pena salvare la faccia, ma averne una.»²⁷³

Ciò che desta da subito maggiore curiosità è il riferimento e l'accostamento dell'architetto danese Jørn Utzon,²⁷⁴ da poco emerso agli onori della critica internazionale per il concorso dell'Opera House di Sydney del 1957, e l'architetto italiano Mario Galvagni,²⁷⁵ che ha presentato il progetto della Casa

237

273. idem., pp. 203-206. Testo originale: Wenn von „Sturm und Drang“ gesprochen wird, lächelt diese Generation bittersüß (nur nicht lächerlich machen!). Aber schon tauchen Vorboten auf, die ersten Partisanen ihrer selbst: Jörg Utzon, Mario Galvagni und einige andere. Sie brechen Tabus; entblößen die Pseudogötter Funktion, Organisation, all die sogenannten Ehrlichkeiten und Gerechtigkeiten als das, was sie sind: als Selbstverständliches, als vorgängig zu Leistendes. Sie mißtrauen der These, daß Architektur nur Schutz- und Klimahülle sei: sie widersprechen der Behauptung, Baukunst sei Luxus. Sie teilen nicht den fundamentalen Irrtum, daß perfekte Funktion Geist gebäre, maximale Organisation eine neue Gesellschaft entbinde, daß die Herstellung von Zweckarchitektur eine mögliche Lösung sei für die Behausung unserer Erde in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts. Sie durchschauen die kleinen charmanten Betrügereien mit denen Zweckraster kaschiert, rationelle Grundrisse verundeutlicht, wesentliche Fragestellungen umgangen werden. Sie meinen es gelte nicht, das Gesicht zu wahren, sondern eines zu haben. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960A

274. Nel testo indicato come “Jörg Utzon”, ma si presume che il riferimento sia all'architetto danese Jørn Utzon, che è da poco emerso nel panorama internazionale per aver vinto il concorso per l'Opera House di Sydney. Nato a Copenaghen il 9 aprile 1918, dove muore il 29 novembre 2008. Figlio di un ingegnere navale, a 18 anni comincia a collaborare con suo padre disegnando barche. S'iscrive all'Accademia Reale di Belle Arti di Copenaghen dove studia architettura. Dopo essersi laureato nel 1942, si trasferisce prima in Svezia poi in Finlandia, qui lavora nello studio di Alvar Aalto. Nel 1947 opera per alcuni mesi in Marocco. Nel 1957 vince il concorso per l'opera di Sydney in Australia, dove nel 1962 si trasferisce per seguire meglio il cantiere. Dopo numerosi problemi con la committenza si trova costretto ad abbandonare il progetto nel 1966 e a lasciare l'Australia. Il progetto viene poi ultimato 23 ottobre 1973 da Peter Hall, David Littlemore e Lionel Todd. Nel 2003 è vincitore del Premio Pritzker.

275. Mario Galvagni, architetto italiano, nato a Milano l'11 luglio del 1928. Nel 1942 studia Litografia alla Scuola del Libro dell'Umanitaria di Milano, dove ha avuto come insegnante Atanasio Soldati. Nel 1946 ha completato gli studi al Liceo Artistico di Brera. Nel 1952, sotto la guida di Carlo Carrà, Aldo Carpi e Vittorio Vittorini consegue il Diploma del corso di Pittura all'Accademia di Brera. Nel 1953 si Laurea in Architettura al Politecnico di Milano. A Gallarate (VA) fonda nel gennaio 1997 il CRAPF Centro Ricerche Architettura Pittura Fisica. Alcune opere sono la Casa Terenzio Belloli del 1960-'64; la Casa Beretta in Val d'Ajas ad Aosta del 1968-1974

Trasparente alla X Triennale di Milano, accanto al BBPR, a Gio Ponti ed a Buckminster Fuller. Nello stesso anno, egli ha anche terminato la *Casa Aristide Silva*, a Caldonazzo, in provincia di Trento, la quale, attraverso la personale ricerca dell'architetto sui rapporti diagonali e sulla percezione volumetrica,²⁷⁶ attira l'attenzione della critica, perché sovverte in qualche modo alcune concezioni volumetriche nel rapporto tra interno ed esterno.

Ulrich Conrads prende spunto da questi esempi diametralmente opposti per introdurre il proprio attacco al Funzionalismo, quella corrente secondo la quale la massima aderenza al programma funzionale genera anche un'elevazione spirituale della società. Come spesso accade nella critica giornalistica dell'epoca, per rafforzare l'idea attraverso l'estremizzazione, si lanciano immagini di ciò che rappresenta il concetto in questione ed i suoi opposti più estremi.

In questo caso Conrads indica Utzon e Galvagni come icone di un'architettura sicuramente *afunzionalista*.

Giungendo poi alla presentazione dei successivi progetti di Ungers, egli spiega:

«In questo fascicolo le costruzioni sono incarichi quotidiani: costruzioni di abitazioni sociali, case singole, studentati, scuole. Ma queste costruzioni hanno un volto, sono costruzioni dure, solide con pareti, che sopportano più di buone spalle. Sono costruzioni fitte e del tutto urbane. Esse sono leggibili e distinguibili. Sono costruzioni che si riferiscono al luogo, al compito specifico di costruire edifici in questo luogo ed in nessun altro. Anche se questo luogo è solo un vuoto urbano. Non sono tentativi di comodo adeguamento, ma del proseguimento, di messa in ordine senza abbattere tutt'intorno. E sono dichiarazioni per un costruire su, con ed accanto a rovine.

Appare essenziale che l'esecuzione dei lavori sia convenzionale, che le costruzioni non siano ulteriormente forzate, rispetto a come esige l'incarico. Si attesta la scelta di mezzi adeguati. Se ce ne fossero a disposizione di migliori e di più economici, oggi potrebbero essere utilizzati.»²⁷⁷

276. Cfr. La bibliografia sull'architetto: Lara-Vinca Masini, *Mario Galvagni. La ricerca silente*, Libreria Clup, Milano 2006; *Mario Galvagni. Architetture e ricerche dimensionali, 1960-1966*, Bruno Alfieri Editore, Milano 1966

277. Ulrich Conrads, *Bevor die Langeweile uns verwüstet*, in "Bauwelt", n. 8, 22 febbraio 1960, p. 206. Testo originale: Die Bauten in diesem Heft sind alltägliche Aufgaben: Soziale Wohnbauten, Einzelhäuser, Wohnheime, Schulen. Aber diese Bauten haben Gesicht, es sind harte Bauten, fest mit Wänden, die mehr als einen breiten Rücken aushalten. Es sind dichte und durch und durch urbane Bauten. Sie sind lesbar und profiliert. Es sind Bauten, die sich auf den Ort beziehen, auf die spezifische Aufgabe, diesen Ort und keinen anderen zu bebauen. Auch wenn dieser Ort nur eine Brandlücke ist. Es sind Versuche nicht der bequemen Angleichung, sondern des Weiterführens, des Ordners ohne Abriß ringsum. Es sind Bekenntnisse

Il tema del luogo è centrale per Ulrich Conrads. Egli apprezza soprattutto che queste architetture siano plasmate dalla quotidianità costruttiva e dal contesto urbano, anche problematico e non rilevante. In questo caso le architetture si pongono come punto di partenza per l'accrescimento del luogo e le rovine sono intese in senso lato. I progetti di Ungers infatti non si pongono mai strettamente "a contatto" con la rovina, ma s'intende "la rovina" come il contesto stesso della ricostruzione post-bellica. Nella crudità di questa premessa, la povertà dei materiali, diventa quasi un punto di merito, nel rispettare un generale clima di ristrettezze e, comunque, passa in secondo piano, ai fini volumetrici di questi rapporti spaziali.

«I promotori della costruzione prefabbricata, del costruire industriale protesteranno? Devono. Qui non si fa di tutta l'erba un fascio. Nessuno sostiene che noi abbiamo ancora la chance di evitare la standardizzazione e ciò che è privo di aspetto. Non ci sarà solo la soluzione sicura, che si promette a ovest ed a est. E certamente non solo perché un giorno sarà assurdo ogni sforzo di soddisfare velocemente i bisogni e di farla franca dalla fuga desiderata della civilizzazione. Inoltre, vale a dire, quando il problema non si chiamerà più povertà, ma sovrabbondanza, come ora già negli U.S.A. Quando la noia ci avrà devastato.

Questo problema – con tutta probabilità, ancora un problema più profondo ed ancora uno più serio per l'umanità che la povertà attuale – non potrà solo essere risolto dalla tecnica, dalla tecnica costruttiva, dall'industria-architettura.

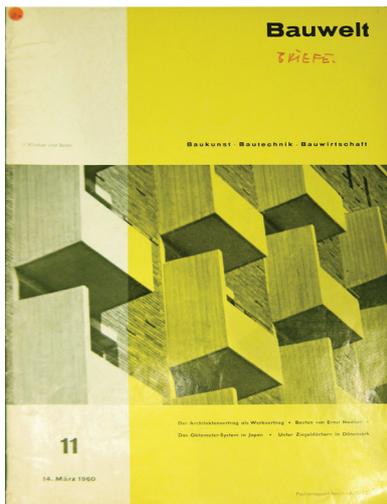
Forse lo può la fantasia *artistica*, lo possono l'*arte di costruire*, l'*arte di costruire la città*.»²⁷⁸

239

Il caporedattore ci tiene a precisare che non si contesta la "standardizzazione" intesa come prefabbricazione, ma la sua ricaduta sul metodo. Si vuole mantenere viva la discussione ed

zu einem Bauen auf und mit und neben Ruinen. Daß die Bauausführung konventionell ist, daß Konstruktionen nicht weiter angestrengt werden, als es die Aufgabe erfordert, scheint wesentlich. Es bezeugt die Wahl adäquater Mittel. Stünden bessere, wirtschaftlichere zur Verfügung, heute – sie würden genutzt werden können. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960A

278. idem., p. 206 Testo originale: Werden die Verfechter des Montagebaus, des industriellen Bauens widersprechen? Sollen sie. Hier wird das Kind nicht mit dem Bade ausgeschüttet. Niemand behauptet, daß wir noch die Chance hätten, um das Normierte, das Gesichtlose herumzukommen. Nur, es wird die Pantentlösung nicht geben, die man sich in West und Ost verspricht. Und zwar darum nicht, weil alle Anstrengung, Bedürfnisse schnell zu befriedigen und mit heiler Haut billig der zivilisatorischen Wunschflut zu entkommen, eines Tages absurd sein werden. Dann nämlich, wenn - wie jetzt schon in den USA – das Problem nicht mehr Armut, sondern Überfluß heißt. Wenn die Langeweile uns verwüstet hat. Dieses Problem – aller Voraussicht noch ein tieferes und noch ernsteres für die Menschheit als die gegenwärtige Armut – wird Technik, wird Bautechnik, wird Industrie-Architektur allein nicht lösen können. Vielleicht kann es *künstlerische Phantasie*, können es *Baukunst, Stadtbaukunst*. UC. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960A



240

192. "Bauwelt", a. 51, n. 11, 14 marzo 1960, copertina
© Ullsteinhaus Tempelhof

193. Gunther Fritsch, Werkstattbericht. Heft 8/1960, in "Bauwelt", a. 51, n. 11, 14 marzo 1960, p. 286
© Ullsteinhaus Tempelhof



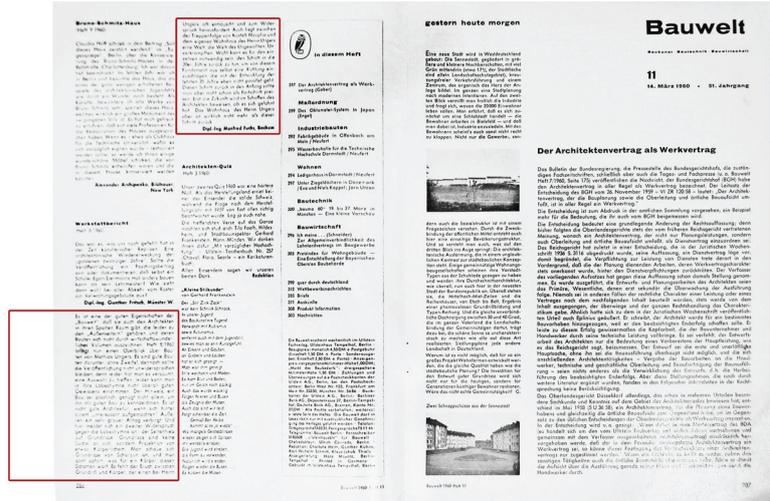
il ragionamento sulla progettazione e, per farlo, si rifugge dalla soluzione tecnologica pronta. Questo per non dover arrivare, dopo aver risolto i problemi economici più pressanti, ad essere soggetti ad una noia intellettuale devastante. In un'esternazione enfatica, secondo chi scrive, ciò sarebbe addirittura un problema maggiore rispetto alla povertà che si sta vivendo in quel momento in Germania. Certamente questa premessa, che lancia in maniera estremizzante varie questioni, favorisce anche la successiva reazione contro Ungers da parte dei lettori. Già a distanza di circa due settimane sul numero 11 di *Bauwelt*, compaiono due lettere. La prima, dal deciso tono provocatorio rivolto alla redazione, manifesta un netto dissenso in poche righe:

«Ci mancava solo questo, al tempo delle ripetizioni artistiche: un risveglio architettonico dei "dorati anni '20". La pubblicazione doveva essere o documentare un contributo carnevalesco, che persino uno scolaro di Egon Eiermann può costruire ancora una volta come il suo maestro? Come appare poi un palazzo per uffici nel totale distacco dalla griglia?»²⁷⁹

L'ingegnere Gunther Fritsch di Münster in Westfalia, manifesta la sua indignazione per aver visto pubblicato un ulteriore "revival" stilistico, in un periodo storico che, a ragione, definisce delle ripetizioni artistiche.

279. Gunther Fritsch, *Werkstattbericht. Heft 8/1960*, in "Bauwelt", n. 11, 14 marzo 1960, p. 286. Testo originale: Das war es, was uns noch gefehlt hat in der Zeit künstlerischer Reprisen: Eine architektonische Wiedererweckung der "goldenen zwanziger Jahre". Sollte die Veröffentlichung ein Faschingsbeitrag sein oder dokumentieren, daß selbst ein Schüler Egon Eiermanns mal anders bauen kann als sein Lehrmeister? Wie sieht dann wohl bei aller Abkehr vom Raster ein Verwaltungsgebäude aus? BW11-1960A

194. Manfred Fuchs, Werkstattbericht. Heft 8/1960, in "Bauwelt", a. 51, n. 11, 14 marzo 1960, p. 286 © Ullsteinhaus Tempelhof



Il fondamentale equivoco, con cui egli inizia, è che né Conrads né Ungers avevano volontariamente creato una connessione tra le architetture descritte e gli anni '20. Il richiamo a questi anni riguarda la citazione iniziale dell'elogio di Conrads, che in realtà lo stesso autore utilizza per confutarlo a sua volta. Forse è, però, solo in parte un equivoco, cioè non è dato sapere, e davvero l'autore della lettera intravede dei rimandi stilistici a quel periodo. Fatto sta che in questa occasione inizia la lunga serie di "definizioni" stilistiche che questa casa riceve. Un po' più comprensivo si mostra il secondo autore Manfred Fuchs di Bochum. Egli non reagisce rifiutando genericamente tutto il lavoro di Ungers:

«È una delle buone qualità del "Bauwelt", il fatto che dia spazio, nelle sue colonne, anche agli architetti che purtroppo appartengono agli outsider e le cui costruzioni non si distinguono per i volumi del miracolo economico. Il fascicolo 8/1960 porta ora una visione d'insieme sulle costruzioni di Mathias Ungers. Sono in fondo buone costruzioni, senza dubbio, tuttavia la pubblicazione non dovrebbe rimanere inconfutata, perché purtroppo si è trascurato di eseguire una selezione, in tutta coscienza, non ci si può purtroppo unire dappertutto al suo inno di lode.»²⁸⁰

L'autore di questa lettera adotta senza dubbio un tono più

280. Manfred Fuchs, *Werkstattbericht. Heft 8/1960*, in "Bauwelt", n. 11, 14 marzo 1960, p. 286. Testo originale: Es ist eine der guten Eigenschaften der „Bauwelt“, daß sie auch den Architekten in ihren Spalten Raum gibt, die leider zu den „Außenseitern“ gebären und deren Bauten sich nicht durch wirtschaftswunderliches Volumen auszeichnen. Heft 8/1960 bringt nun einen Überblick über Bauten von Mathias Ungers. Es sind gute Bauten darunter, ohne Zweifel, dennoch sollte die Veröffentlichung nicht unwidersprochen bleiben, denn leider hat man es versäumt, eine Auswahl zu treffen, leider kann man in ihre Lobeshymne nicht überall guten Gewissens einstimmen. BW11-1960B.

195. Il Castel del Mar, Nauplia, Grecia, XIII sec. d.C.



conciliante, anche se limitatamente nei riguardi della redazione di *Bauwelt*, alla quale rimprovera semplicemente di non aver eseguito un'accurata selezione delle opere. I toni cambiano nei confronti di Ungers ed anche Fuchs non risparmia le critiche:

«L'indicazione che una costruzione sia plastica, non basta solo a caratterizzarla come buona costruzione. Non è buona architettura, se il grigiore della vita quotidiana si nasconde dietro un aspetto esteriore "interessante". E qui si annuncia una seconda contraddizione all'inno di lode: la stoccata alle piante. Le piante in sé non sono oggetti, ma proiezioni di qualcosa di corporeo. Si guardino piante di Scharoun e si presagisce subito che tipo di corpi getti quest'ombra. Manca il distacco tra pianta e corpo che nel sig. Ungers spesso delude e porta alla contraddizione. Anche fra la serie di scale del castello di Nauplia e l'abitazione privata del signor Ungers, c'è un mondo, il mondo dell'involontario, del non rigido. Può ben essere necessario fare un passo indietro negli anni '20, per trarre da queste fondamenta persino una direzione che non vada proprio parallela allo sviluppo degli ultimi 35 anni. All'inizio non si dovrebbe però elogiare come progresso questo passo indietro. Solo il futuro dimostrerà nell'opera dell'architetto, se si è ripagati. L'abitazione del signor Ungers non è davvero nient'altro che questo passo all'indietro.»²⁸¹

281. idem p. 286 Testo originale: Der Hinweis, ein Bau sei plastisch, genügt nicht allein, um ihn als guten Bau zu kennzeichnen. Es ist nicht gute Architektur, wenn sich hinter einem „interessant aufgemachten“ Äußeren ein sehr grauer Alltag verbirgt. Und hier meldet sich ein zweiter Widerspruch gegen die Lobeshymne an: der Seitenhieb auf Grundrisse. Grundrisse sind keine Sache an sich, sondern Projektion von etwas Körperlichem. Man schaue sich Grundrisse von Scharoun an, und man ahnt sofort, was für ein Körper diesen Schatten warf. Es fehlt der Bruch zwischen Grundriß und Körper, der einen bei Herrn Ungers oft enttäuscht und zum Widerspruch herausfordert. Auch liegt zwischen der Treppenfolge von Kastell Nauplia und dem eigenen Wohnhaus des Herrn Ungers eine Welt, die Welt des Ungewollten, Unverkrafftten. Wohl kann es für den einzelnen notwendig

Il parallelismo con Hans Scharoun²⁸² è piuttosto semplicistico e dettato fortemente dalla superficialità di ragionamento. In questo momento, di fatto, l'architettura in Germania si divide in sostenitori di Mies van der Rohe e in quelli di Hans Scharoun. Appare quindi naturale che, se un architetto vuole opporsi ad una concezione razionalista, debba associarsi per forza allo schieramento degli "outsider", ovvero Hans Scharoun.

Indecifrabile è invece il riferimento inaspettato al *Castel del Mar* di Nauplia,²⁸³ che forse richiama un'idea di volumetria accentuata nei suoi torrioni, così come ricorre spesso, parlando di Ungers, il riferimento alla chiesa di Santa Maria di Laach, per lo stesso motivo. Si potrebbe comunque escludere una velata accusa di storicismo, vista la lontananza temporale con questo esempio, databile intorno al 1400 d.C.

Infine Manfred Fuchs dichiara di non disapprovare completamente il passo indietro agli anni '20 (probabilmente cadendo nello stesso equivoco di Gunther Fritsch), ma solo per trarne una direzione diversa rispetto all'architettura dell'attualità. Questo ragionamento non ha nessun punto oscuro, se non per il fatto che l'intenzionalità di Ungers non era affatto quella di trarre spunto dal passato per la progettazione della propria casa. Forse questo errore nasce anche dal fatto che c'è davvero in questo periodo una riscoperta degli anni '20, quando il Funzionalismo incomincia a vacillare e si cercano le origini del Modernismo.

Vero è, in ogni caso, che i critici di Ungers vedono in lui un principiante inconsapevole che tenta strade ambigue.

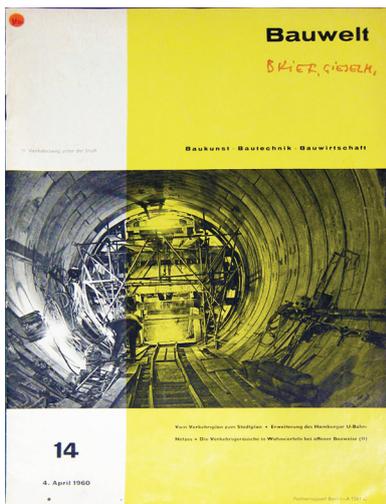
A queste accuse, Ungers non risponde in prima persona, ma è Gieselmann a prendere le sue difese, approfittando dell'occasione per esprimere la propria presa di posizione.

Anch'egli scrive una lettera alla redazione della stessa rivista,

sein, den Schritt in die 20er Jahre zurück zu tun, um von diesem Fundament aus selbst eine Richtung einzuschlagen, die mit der Entwicklung der letzten 35 Jahre eben nicht parallel geht. Diesen Schritt zurück in den Anfang sollte man aber nicht schon als Fortschritt preisen. Erst die Zukunft wird im Schaffen des Architekten beweisen, ob es sich gelohnt hat. Das Wohnhaus des Herrn Ungers aber ist wirklich nicht mehr als dieser Schritt zurück. BW11-1960B.

282. Hans Scharoun celeberrimo architetto tedesco, nato il 20 settembre 1893 a Brema. Nel 1912 si diploma a Bremenerhaven ed intraprende nello stesso anno gli studi alla technische Hochschule di Berlino-Charlottenburg. Nel 1919 entra nella "Gläserne Kette". Dal 1919 al 1925 lavora come libero professionista a Insterburg. Dal 1925 al 1932 è Professore Ordinario Staatliche Akademie für Kunst di Breslavia. Nel 1926 apre uno studio a Berlino con Adolf Rading. Dal 1933 al 1945 è escluso da incarichi pubblici. Dal 1946 è assessore alla ricostruzione per conto degli Alleati e Professore ordinario alla Technische Hochschule di Berlino fino al 1958. Muore il 25 novembre del 1972 a Berlino.

283. Nauplia (in greco: Ναύπλιο) è un comune della Grecia, nella regione dell'Argolide. Dal 1829 al 1834, la prima capitale della Grecia indipendente. Il Castel del Mar è un fortino in mezzo al mare, destinato alla difesa del porto, fatto erigere da Vettore Pasqualingo, governatore veneziano, dopo che la località fu venduta alla Repubblica di Venezia nel 1388.



244

196. "Bauwelt", a. 51, n. 14, 4 aprile 1960, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof

197. Reinhard Gieselmann Werkstattbericht. Heft 8/1960, in "Bauwelt", a. 51, n. 14, 4 aprile 1960, p. 369 © Ullsteinhaus Tempelhof



dove appoggia entusiasticamente queste architetture e cerca di sfatare, l'ormai ricorrente legame con gli "anni '20":

«L'unica cosa che mi ha deluso nel Werkstattbericht, è la mancanza di sole nelle foto.

Ungers tenta di fare architettura in senso classico (alla Moholy-Nagy).

Il mio occhio annoiato da piatte costruzioni reticolari è qui stuzzicato da un nuovo gioco di cubi e superfici. Che gioia dà, seguire un contorno – nel modo in cui parte dal terreno e circonda la costruzione con sbalzi e ritmi, in avanti ed indietro, in su e giù. L'osservazione di quasi tutte queste costruzioni – plastiche – rotonde mi reca una soddisfazione visiva, come provai in modo analogo a Ronchamp e a Saynatsalo. La teoria generalmente diffusa è che l'architettura non sia arte, ma principalmente tecnica. Se le costruzioni di Ungers siano arte – ora chi può già dirlo? Forse manca ancora un'ultima integrazione fra la plasticità della costruzione e la spazialità delle piante? In ogni caso tenta qui il cammino non del tecnico, ma dell'artista – egli si libera dai grandi pregiudizi estetici, che il nostro tempo riceve ancora dal classicismo e cerca un suo personale linguaggio formale.

Il Werkstattbericht ci fa sperare che la nostra architettura tedesca non sia così sterile, come ci appare qualche volta.»²⁸⁴

284. Reinhard Gieselmann, *Ein Werkstattbericht*. Heft 8/1960, in "Bauwelt", n. 14, 4 aprile 1960, p. 369 Testo originale: Das einzige, das mich am Werkstattbericht enttäuscht hat, ist die fehlende Sonne auf den Fotos. Ungers versucht, Architektur im klassischen (Moholy-Nagyschen) Sinne zu machen. Mein durch die glatten Rasterbauten gelangweiltes Auge wird hier durch ein neues Spiel von Kuben und Flächen angeregt. Welche Freude macht es, einer Kontur zu folgen – wie sie aus der Erde kommt und in Sprüngen und Rhythmen, in Vor und Zurück, in Auf und Ab den Bau umgrenzt. Mir bereitet die Betrachtung fast aller dieser all-round-plastischen Bauten visuelle Befriedigung, wie ich sie ähnlich in Ronchamp und Saynatsalo empfand. Die allgemeine Lehrmeinung ist, Architektur sei nicht Kunst, sondern in erster Linie Technik. Ob Ungers Bauten Kunst

198. Alvar Aalto, Municipio di
Säynätsalo, Jyväskylä, Finlandia,
1949-1952



245

Una curiosità ribadita più volte anche nel “Medaglione” è appunto il fatto che Ungers fotografasse le proprie architetture con il cielo nuvoloso, la motivazione è rivelata infine nell’intervista di Heinrich Klotz con Ungers nel 1977, dove il maestro spiega:

«La nostra pretesa fu, e questo risale di nuovo alla discussione-CIAM, di non idealizzare nulla e di fare del tutto apertamente ed onestamente, ciò che è possibile nell’ambito del dato di fatto, dunque di non abbellire nulla, di non nascondere nulla, di non cercare qualche carattere vincolante non onesto – di non nascondere nulla, ma di rendere direttamente possibile una testimonianza. Visto esteriormente andò così avanti che io fotografai le mie costruzioni solo con la pioggia, per elogiare nelle pubblicazioni non la bellezza delle costruzioni, ma la loro quotidianità. Le costruzioni dovevano sopportarlo, se l’acqua scorreva giù e se esse stavano in un ambiente grigio.»²⁸⁵

sind – wer kann das jetzt schon sagen? Vielleicht fehlt noch eine letzte Integration zwischen der Plastik des Baues und der Räumlichkeit der Grundrisse? Jedenfalls versucht hier einer den Weg nicht des Technikers, sondern des Künstlers – er schüttelt die ästhetischen Vorurteile ab, die unsere Zeit immer noch aus dem Klassizismus bezieht, und sucht seine eigene Formensprache. Der Werkstattbericht läßt uns hoffen, daß unsere deutsche Architektur nicht so steril ist, wie es uns manchmal scheint. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW14-1960.

285. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 299. Testo originale: Unsere Forderung war, und das geht wieder zurück auf die CIAM-Diskussion, nichts zu idealisieren und ganz offen und ehrlich das zu tun, was im Rahmen des Gegebenen möglich ist, also nichts zu beschönigen, nichts zu verschleiern, nicht irgendwelche unehrlichen Verbindlichkeiten zu suchen – nichts zu vertuschen, sondern eine Aussage so direkt wie möglich zu machen. Das ging äußerlich gesehen so weit, daß ich meine Bauten nur im Regen fotografierte, um in den Publikationen nicht die Schönheit der Bauten herauszustreichen, sondern ihre Alltäglichkeit. Die Bauten sollten es vertragen können, wenn das Wasser an ihnen herunterlief und wenn sie

199. Le Corbusier; Cappella Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Francia, 1950-1954



246

Gieselmann è sintetico e riesce efficacemente a fissare alcune immagini del pensiero che lui ed Ungers stanno approfondendo ormai da alcuni anni.

Primo fra tutti il riferimento teorico a László Moholy-Nagy,²⁸⁶ che egli ritiene classico, considerandolo appartenente ad un Modernismo delle origini, quando il *Bauhaus* si occupava principalmente di forma.

Gieselmann definisce poi due icone architettoniche: la cappella di Le Corbusier a Ronchamp ed il municipio di Alvar Aalto a Säynätsalo. Il riferimento alla cappella di Le Corbusier a Ronchamp, visitata insieme ad Ungers, è da giudicare come confessione²⁸⁷ di una propria debolezza. Proprio su questa costruzione poco tempo prima gli animi si erano divisi tra sostenitori del genio indiscusso di Le Corbusier, come Rudolf Schwarz e lo stesso Gieselmann, e coloro per cui questo edificio rappresenta un regresso nell'individualismo espressivo come Nikolaus Pevsner.

Tutto ciò ovviamente sfocia in un'infuocata discussione sulle riviste specialistiche, che sarà poi storicamente chiamato *Debatte über Ronchamp*. In questa diatriba prenderà parte, tra i tanti, anche lo stesso Ulrich Conrads, per esempio, con un articolo su *Baukunst und Werkform* dal titolo emblematico *Ronchamp o la "Parodia dell'Innocenza"*.²⁸⁸

Infine Gieselmann lascia intendere di non schierarsi definitivamente, perché le costruzioni di Ungers siano

in einer grauen Umgebung standen.

286. per l'approfondimento su László Moholy-Nagy, si rimanda al capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

287. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 48

288. Ulrich Conrads, *Ronchamps oder die "Travestie der Unschuld"*, in *"Baukunst und Werkform"*, n. 1, a. 9, gennaio 1956, pp. 9-18

dichiarate “arte”, ma s’interroga retoricamente se a loro manchi forse ancora qualcosa.

Lo stratagemma di Gieselmann è facilmente intuibile, con questa frase di chiusura, vuole sollecitare ancora un dibattito su questa casa, ma è stato nettamente categorico con le proprie affermazioni e non ottiene la reazione sperata. La prima discussione sulla casa Ungers termina qui.

L’attenzione si riaccende quando Jürgen Joedicke²⁸⁹ redige un articolo su *Bauen + Wohnen* dal titolo *Für eine lebendige Baukunst...*²⁹⁰ all’interno del quale inserisce la casa.

Joedicke, che è redattore della rivista e, nonostante la giovane età, è già inserito in ambito accademico, ritiene la casa di Ungers una delle testimonianze della profonda crisi a cui è soggetta l’architettura moderna, a quel tempo.

Sul fronte sinistro della doppia pagina dell’articolo sono presentati nove esempi di architetture “problematiche” tra cui anche la Torre Velasca del BBPR e la chiesa parrocchiale Herz Jesu in Bergisch Gladbach-Schildgen realizzata tra il 1957 ed il 1960, da Gottfried Böhm. In alto viene spiegato il criterio di selezione delle opere:

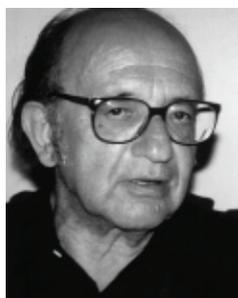
«Il presente numero è stato motivato, fra l’altro, dalle costruzioni e dai progetti, di cui mostriamo in questa pagina una piccola selezione. Gli autori dei progetti sono in gran parte architetti rinomati.»²⁹¹

Viene quindi subito definito che il testo seguente e tutta la critica nei confronti del panorama architettonico contemporaneo sono strettamente connessi a queste fotografie, è inequivocabile il riferimento ad alcuni architetti ed alle loro opere.

289. Jürgen Joedicke, architetto, critico e professore tedesco, nato a Erfurt, il 26 giugno 1925. Studia architettura, dopo il diploma, dal 1946 al 1950 presso l’Università di Architettura e Arti Visive di Weimar. Nel 1950 si laurea e nello stesso anno emigra dalla Germania dell’Est, verso Stoccarda. Presso l’Università Tecnica di Stoccarda, insegna dapprima come assistente dal 1950-1956, nella materia di “Progettazione strutturale”. Nel 1953 Joedicke consegue il Dottorato con la Tesi “Costruzione e forma. Un’analisi dell’architettura dal 1895 al 1933 in Germania.” Dal 1958 è docente di Teoria Architettonica del Moderno. Dal 1963 è Professore Associato e nel 1967 è professore ordinario. Dal 1967 al 1993 presiede presso l’Università di Stoccarda, l’Istituto per le Basi dell’Architettura Moderna (IGMA). Nel 1980 riceve il Dottorato ad honorem dell’Accademia delle Arti Architettura a Istanbul. Dal 1967 al 1979, Jürgen Joedicke è redattore della rivista “Bauen + Wohnen”.

290. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “Bauen + Wohnen”, n. 9, a. 15, settembre 1960, München, pp. 302-304. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C

291. *Am Rande*, in “Bauen + Wohnen”, n. 9, a. 15, settembre 1960, München, p. 302. Testo originale: Das vorliegende Heft wurde unter anderem von Bauten und Projekten veranlaßt, von denen wir auf dieser Seite eine kleine Auswahl zeigen. Die Entwürfe stammen großteils von namhaften Architekten. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960B.



200. Jürgen Joedicke

201. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 302-303

Sotto queste immagini è inserita la frase di Adolf Portmann:²⁹²

«Una grande disciplina intellettuale si presenta a noi come un problema».²⁹³

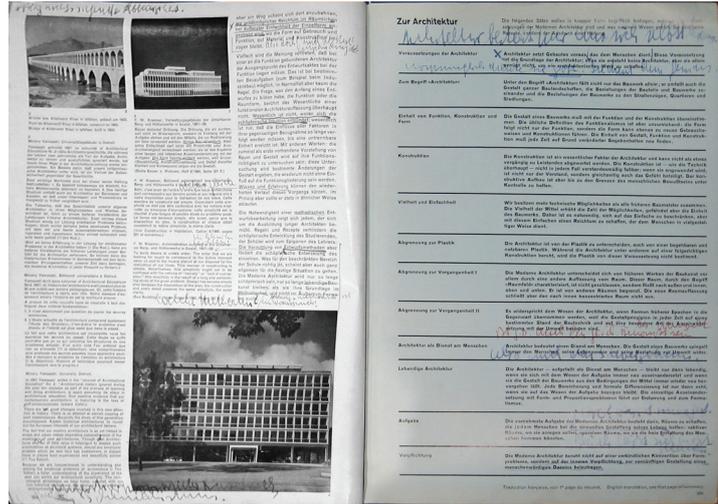
La rassegna è preceduta da un ulteriore "commentario",²⁹⁴ scritto a quattro mani dallo stesso Joedicke e da Franz Füg²⁹⁵ e tradotto in francese ed inglese. In questo si spiegano gli intenti generali del fascicolo. S'indagano i problemi dell'Architettura Moderna nei contemporanei anni '50, con uno sguardo non solo al panorama tedesco, ma anche a quello internazionale ed americano. In questa premessa, non vengono ancora introdotte critiche mirate, ma s'individuano alcune possibili "buone

292. Adolf Portmann, nato a Basilea il 27 maggio del 1897 e morto a Binningen il 28 giugno 1982 è stato zoologo, biologo, filosofo ed antropologo di origine svizzera. Studia zoologia a Basilea e consegue il dottorato nel 1921, nel 1931 diventa professore all'Università di Basilea. Conduce diversi studi interdisciplinari con il filosofo Pierre Teilhard de Chardin e si avvicina alla sociologia ed all'antropologia. Profondamente influenzato da Goethe, Portmann è convinto che dalla morfologia, dalla forma si possano dedurre le caratteristiche complessive interne ed esterne degli animali.

293. Am Rande, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 302. Testo originale: Eine große geistige Zucht ist als Aufgabe vor uns. Adolf Portmann. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960B.

294. Franz Füg, Jürgen Joedicke, *Zum Heft*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 301. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960A.

295. Franz Füg, architetto svizzero nato il 31 ottobre 1921 a Solothurn. Segue un apprendistato da disegnatore dal 1940, successivamente si trasferisce a Zurigo presso l'architetto Robert Winkle. Lavora poi a Rotterdam dal 1947 al 1949 con i fratelli Kraayvanger. Nel 1953 apre un proprio studio a Zurigo fino al 1975. Füg dal 1971 fino al pensionamento nel 1987 è professore a Losanna. E 'membro della Federazione degli Architetti Svizzeri e uno dei pochi membri onorari stranieri dell'Associazione degli architetti tedeschi. La sua opera più importante è senz'altro *St. Pius* a Meggen, realizzato tra il 1960 ed il 1966.



202. "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, copertina

203. Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 304-305

architetture”:

«I progetti e le costruzioni pubblicati in questo numero – le costruzioni di Nervi, l’urbanizzazione di Van den Broek e Bakema e la scuola cantonale di Schader a Zurigo – sono esempi possibili dell’architettura vitale della nostra epoca. Benché molto differenti nei dettagli, queste costruzioni sono tutte il risultato di uno stesso modo di lavoro: che, dall’essenza del problema, cerca un’organizzazione specifica.»²⁹⁶

L’eterogeneità con le immagini della pagina successiva è lampante e si ha subito una visione chiara delle propensioni stilistiche dei due autori.

Nell’articolo principale, Joedicke vuole mettere in guardia dai nuovi formalismi che sono emersi nella contemporaneità e per questo getta uno sguardo positivisticco sul Funzionalismo, inteso come sinonimo dell’Architettura Moderna, partendo proprio dai suoi apporti positivi:

«All’inizio dell’evoluzione c’era la protesta contro l’abitazione milionaria indegna dell’uomo, c’era l’accusa che l’architettura del XIX sec. avesse tralasciato completamente dei compiti sociali, che le si erano posti. (fig.1) L’Architettura Moderna mise al posto di modelli e di campionari, di forme stilistiche e di categorie formali, un metodo creativo che riportasse

296. Franz Füg, Jürgen Joedicke, *Zum Heft*, in “Bauen + Wohnen”, a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 301 Testo originale: Die in diesem Heft abgebildeten Entwürfe und Bauten – die Konstruktionen von Nervi, die städtebauliche Planung von van den Broek und Bakema und die Kantonsschule in Zürich von Schader – sind Beispiele für die Möglichkeiten einer lebendigen Baukunst in unserer Zeit. So unterschiedlich auch die Gestaltungen im einzelnen sein mögen: sie sind die Ergebnisse der gleichen Arbeitsweise, die aus dem Wesen der Aufgabe nach einer spezifischen Gestaltung sucht. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960A.



250

204. Jürgen Joedicke, Franz Füg, Zum Heft, in "Bauen + Wohnen", n. 9, 15 Jg., Settembre 1960, München, p. 301

indietro l'attività dell'architetto di nuovo ad un punto, dal quale si potessero risolvere solo i compiti stringenti del tempo; essa dichiarava che le esigenze sociali, che il materiale e la costruzione, che lo scopo e l'uso dovessero formare il punto di partenza di ogni progetto. Attraverso l'introduzione del Funzionalismo, il cerchio dell'imitazione stilistica poté essere interrotto.»²⁹⁷

Il Funzionalismo (ovvero il Modernismo) avrebbe quindi il merito di aver imposto un cambiamento netto rispetto ai continui revival stilistici dell'eclettismo. Viene quindi evidenziata la componente prettamente etica degli anni '20. I ragionamenti sugli spazi minimi dell'abitazione e sulla residenza collettiva, appartenuti al Movimento Moderno, vengono sbilanciati nel racconto di Jürgen Joedicke, esclusivamente come rispetto delle richieste funzionali e sociali del progetto.

Qui sta la fondamentale contraddizione del ragionamento funzionalista, che non si vede nella sua diversità dall'originale Modernismo, ma di cui si attribuisce i principi e le conquiste architettoniche.

L'argomentazione dell'autore continua nella difesa del Funzionalismo, sostenendone l'errata interpretazione da parte dei nuovi formalisti emergenti e proponendo una parità d'importanza tra forma e funzione:

«Il concetto di Funzionalismo è stato interpretato diversamente. L'interpretazione della formula di Sullivan, che la forma sia una conseguenza della funzione, è ingannevole e può favorire una concezione materialistica di architettura. [...] Il rapporto fra funzione e forma può essere perciò solo reciproco: il concetto di forma influenza la concezione della funzione tanto quanto la funzione la forma. Il Funzionalismo significa quindi solo che, nell'edificio terminato, forma e funzione devono stare in armonia. È spiegato quindi chiaramente che il Funzionalismo è un metodo creativo, ma non può essere assolutamente definito una determinata categoria formale. Perché sono pensabili diverse forme, che

297. Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 303. Testo originale: Am Anfang der Entwicklung stand der Protest gegen die menschenunwürdige Behausung von Millionen, stand die Anklage, daß die Architektur des 19. Jahrhunderts die sozialen Aufgaben, die sich ihr gestellt hatten, völlig übersehen habe (Abb.1). Die Moderne Architektur setzte an die Stelle von Schablonen und Musterbüchern, von Stilformen und Formkategorien eine Gestaltungsmethode, welche die Tätigkeit des Architekten wieder auf jenen Punkt zurückführte, von dem aus allein die drängenden Aufgaben der Zeit gelöst werden konnten: sie erklärte, daß die sozialen Erfordernisse, daß Material und Konstruktion, Zweck und Gebrauch den Ausgangspunkt jedes Entwurfs zu bilden hätten. Durch die Einführung des Funktionalismus konnte der Kreislauf der Stilmachung durchbrochen werden. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C.

possono presentare quell'armonia cercata.»²⁹⁸

Joedicke mette sullo stesso piano *forma* e *funzione* considerandole complementari al fine di un buon progetto di architettura. Egli allarga il significato stretto di *funzione* al concetto di “destinazione d'uso” o come “compito” dell'architettura, tendendo così a far prevalere questo valore rispetto all'altro, proprio perché libero da dettami formali prestabiliti.

Un ulteriore equivoco, secondo l'autore, sarebbe l'identificazione del Funzionalismo con l'applicazione dei fattori quantitativamente misurabili, così come tutte le considerazioni sugli spazi minimi dell'abitare.

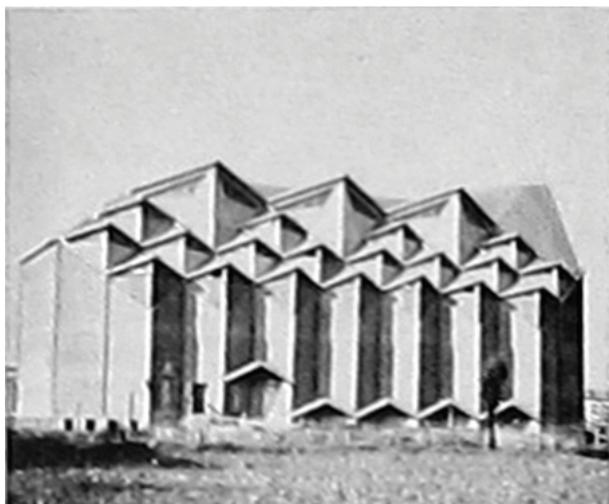
Egli prende in esame il fenomeno storico del Modernismo, nel suo ciclo vitale, a partire dalla fase oppositiva, che implica l'imporsi di una visione purista dei dettami fondamentali. È naturale quindi che il passo successivo sia la ricerca di un ampliamento del “vocabolario architettonico”, ciò che va assolutamente criticato è l'accettazione incondizionata di qualsiasi espressività formale.

251

«La ricerca, spesso distratta verso le novità, non considera però il sentimento naturale per qualità e purezza. Se la forma di un fabbricato è isolata dai suoi fattori costituenti, nasce, su puri problemi di proporzione formali, un ingorgo di tutti i problemi, pericoloso per la sopravvivenza dell'architettura. Al posto di un'architettura vitale, subentra un'architettura accademica irrigidita in regole: ciò sarebbe il primo di quei pericoli, a cui oggi l'architettura moderna è esposta. I fondamenti che sono identificati per certi tentativi, suonano in un primo momento assolutamente sensati, essi significano che la semplicità puristica dei tempi precedenti deve essere superata. Si chiede un'architettura che prenda in considerazione più fortemente di ora le emozioni degli uomini. Simili esigenze teoriche possono solo essere sostenute: l'errore comincia però subito dopo, quando questo ampliamento e differenziazione sono tentati dall'esterno, dalla forma – e non dall'interno (fig. 3).»²⁹⁹

298. idem. Testo originale: Der Begriff des Funktionalismus ist unterschiedlich gedeutet worden. Die wörtliche Auslegung von Sullivans Formel, daß die Form eine Folge der Funktion sei, ist irreführend und kann eine materialistische Architekturauffassung fördern. [...] Das Verhältnis zwischen Funktion und Form kann deshalb nur reziprok sein: die Formvorstellung beeinflusst die Funktionsauffassung ebenso sehr wie die Funktion die Gestalt. Funktionalismus besagt also nur, daß im vollendeten Bauwerk Form und Funktion in Übereinstimmung stehen müssen. Damit ist klargelegt, daß der Funktionalismus eine Gestaltungsmethode ist, keineswegs aber auf eine bestimmte Formenkatgorie festgelegt werden kann. Denn es sind unterschiedliche Formen denkbar, die jene gesuchte Übereinstimmung aufweisen können. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C.

299. idem., Testo originale: Die oft gedankenlose Jagd nach Neuheiten aber läßt das natürliche Gefühl für Qualität und Echtheit außer acht. Wird die Gestalt eines Bauwerks von ihren konstituierenden Faktoren isoliert, so



252

205. "Edificio in Italia", così nella didascalia di Am Rande, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 302

206. F. W. Krämer; Edificio amministrativo Unterharzer Berg- und Hüttenwerke a Goslar, 1957-'58

Questa è una delle frasi che scatenerà la risposta di Reinhard Gieselmann sulle pagine del *Bauwelt*, intitolata proprio *Contro l'accademismo in architettura*,³⁰⁰ divenendo così lampante, l'aver recepito la critica in maniera diretta nei loro confronti. È importante in questo punto soffermarsi sulla fondamentale distinzione sottesa dall'ultima frase del capoverso citato: "dalla forma e non dall'interno" implica la distinzione tra *Formalismo* e *Forma*, ovvero dove il primo termine riguarda quelle scelte di esclusiva ricaduta estetica, mentre il secondo concetto tende alla comprensione del senso progettuale architettonico.³⁰¹ Non a partire da un canone formale, bensì da una presa di posizione ideologica.

Ancora una volta l'impressione dei critici è il forte legame cercato da queste architetture con la storia. Joedicke evidenzia un mutato atteggiamento nei confronti del passato, dal Modernismo e dalle avanguardie futuriste, che rompono i legami con tutto ciò che sia passato, fino all'utilizzo contemporaneo

entsteht eine für den Bestand der Architektur gefährliche Verengung aller Probleme auf reine Proportions - und Formprobleme. An die Stelle einer lebendigen Baukunst tritt eine in Regeln erstarrte akademische Architektur: das wäre die erste jener Gefährdungen, denen heute die Moderne Architektur ausgesetzt ist. Die Begründung, die für gewisse Bestrebungen namhaft gemacht wurden, klingen zunächst durchaus sinnvoll. Sie besagen, daß die puristische Einfachheit der früheren Zeit überwunden werden müsse. Man fordert eine Architektur, die stärker als bisher auf die Emotionen der Menschen Rücksicht nimmt. Derartige theoretische Forderungen können nur unterstützt werden: der Irrtum beginnt aber bereits dann, wenn diese Erweiterung und Differenzierung vom Äußeren her versucht wird, von der Form - und nicht vom Inneren her (Abb. 3). Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C

300. Reinhard Gieselmann, *Gegen den Akademismus in der Architektur*, in "Bauwelt", a. 52, n. 2, 9 gennaio 1961, pp. 29, 32. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW2-1961A

301. Cfr. a questo proposito il libro di Adrian Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004

della storia, come giustificazione di una volontà personale dei progettisti.

Anche Joedicke cade nell'errore di attribuire questo pensiero storicista alla casa di Ungers, come già successo nelle prime critiche sul *Bauwelt*.

Egli ritiene che nelle architetture esposte sia riconoscibile un nuovo Eclettismo, dettato per prima cosa dalla riappropriazione del retaggio storico e contemporaneamente dalla spasmodica ricerca della novità a tutti i costi.

«La ricchezza dei mezzi e lo spirito fondamentale dell'eclettismo inerente al nostro tempo portano all'uso di ogni forma appena concepibile: i prestiti avvengono sia nella storia sia nelle fasi determinate della propria evoluzione (per esempio: Jugendstil, Espressionismo, Wendingen,³⁰² ecc.) La conseguenza inevitabile è una Sabba di forme, di eccessi soggettivi a cui manca ogni legame. Al posto della libertà subentra l'arbitrio: ciò sarebbe l'altro pericolo dell'Architettura Moderna nel nostro tempo, accanto all'irrigidimento in ciò che è accademico.»³⁰³

253

Ecco di nuovo il riferimento a "ciò che è accademico" associato all'immagine colorita di un "Sabba di forme" eccessive.

Dopo la parte oppositiva e critica, ora l'autore vuole focalizzarsi sui concetti di cui l'architettura si deve riappropriare:

«Appare necessario ricordarsi di nuovo che l'architettura è *Raumkunst*. L'organizzazione dello spazio per un determinato compito e per la sua demarcazione dovrebbe essere la prima questione di ogni architettura. Noi invece pensiamo per superfici piane: la pianta – il piano orizzontale – ordinata secondo funzioni; la facciata – il piano verticale – ordinata secondo proporzioni o secondo il modulo. Spazio poi è ciò che rimane fra queste superfici. Se il Funzionalismo dev'essere integrato con altri metodi, appare poi urgente soprattutto trattare la sostanza e gli elementi dello spazio.»³⁰⁴

302. Wendingen, inteso anche come la Scuola di Amsterdam. Da Enciclopedia Treccani, www.treccani.it/enciclopedia/michel-de-klerk/

303. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 303. Testo originale: Der Reichtum der Mittel und die unserer Zeit inhärente eklektische Grundeinstellung führt zur Verwendung jeder nur greifbaren Form: die Anleihen erfolgen sowohl bei der Historie als auch bei bestimmten Phasen der eigenen Entwicklung (zum Beispiel Jugendstil, Expressionismus, Wendingen, usw.). Die notwendige Folge ist ein Hexensabbat von Formen, subjektive Exzesse, denen jede Bindung fehlt. An die Stelle der Freiheit tritt die Willkür: das wäre neben der Erstarrung im Akademischen die andere Gefährdung der Modernen Architektur in unserer Zeit. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C.

304. idem., Testo originale: Es erscheint notwendig, sich wieder daran zu erinnern, daß die Architektur *Raumkunst* ist. Die Gestaltung des Raumes für eine bestimmte Aufgabe und die Ausbildung seiner Begrenzung sollte das erste Anliegen jeder Architektur sein. Statt dessen denken wir in ebenen

Questa riflessione è, in realtà, estremamente affine al pensiero di Ungers e Giesemann in questa fase, ma lo sarà ancora di più per Ungers quando la propria evoluzione compositiva definirà compiutamente la teoria sul *corpo* e sullo *spazio*, in occasione della conferenza di nomina presso la *Technische Universität* di Berlino, intitolata *Raumgestaltung*.³⁰⁵

Ci sono molti punti in comune tra il pensiero di Ungers e di Giesemann e ciò che scrive Joedicke. Innanzitutto lo sguardo critico sulla contemporaneità architettonica senza guida e sulle problematiche sollevate dalla constatata fine del Modernismo. Entrambi contestano l'irrigidimento accademico degli stili architettonici del passato ed auspicano in una ritrovata disciplina architettonica che si basi sulla conformazione dello spazio.

La base teorica di entrambe le parti è la stessa, la loro indole progettuale del tutto comune, con un prodotto finale compositivo completamente diverso. La ricaduta di questi principi sulle loro costruzioni è opposta.

L'affermazione conclusiva di Joedicke è ulteriormente determinante per il proseguimento del dibattito da parte di Giesemann e Ungers, poiché egli afferma categoricamente la propria visione del percorso futuro dell'architettura:

«La mediazione dei metodi progettuali, però, promuove lo sviluppo creativo del singolo. Cosa sia giusto per l'ambito limitato della scuola, pare essere valido in generale però anche completamente per la situazione odierna. L'Architettura Moderna sarà tanto a lungo creativa, tanto a lungo rimarrà architettura vitale, se essa cerca il suo fondamento nel metodico e non nell'esteriorità formale.»³⁰⁶

Da qui inizia il dibattito, oppure in altri termini, la serie di equivoci, sul concetto di *metodo* e *metodico*, approfondito in seguito, che oscilla tra l'accezione dei termini, come affermazione di un approccio serio alla materia e l'idea di una

Flächen: der Grundriß – die horizontale Ebene –, geordnet nach Funktionen; die Fassade – die vertikale Ebene –, geordnet nach Proportionen oder dem Modulor. Raum ist dann dasjenige, was zwischen diesen Flächen übrigbleibt. Wenn der Funktionalismus durch andere Methoden ergänzt werden muß, dann erscheint es vor allem dringlich zu sein, das Wesen und die Elemente des Raumes zu behandeln. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C

305. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

306. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 304. Testo originale: Die Vermittlung von Entwurfsmethoden aber fördert die schöpferische Entwicklung des einzelnen. Was für den beschränkten Bereich der Schule richtig ist, scheint aber auch ganz allgemein für die heutige Situation zu gelten. Die Moderne Architektur wird nur so lange schöpferisch sein, nur so lange lebendige Baukunst bleiben, als sie ihre Grundlage im Methodischen und nicht im Außerlich-Formalen sucht. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C

Questa frase criptica è riportata, secondo il consueto trilinguismo, anche come didascalia dell'immagine.

Una possibile spiegazione riguarderebbe l'assenza di logica riscontrata dai due funzionalisti nell'opera di Ungers, oppure, quello che sembra una completa "assenza di regole" nelle sue costruzioni. In ogni caso i due simili punti di vista degli autori non lasciano supporre che avvenga una rivalutazione di Ungers da parte di Füg.

Al contrario, tra i due articoli, sembra proprio che l'opera di Ungers venga presa di mira.

La copia appartenuta a Oswald Mathias Ungers è piena di annotazioni realizzate con il pennino anche con colori diversi in rosso ed in blu. La maggior parte dei commenti riguarda l'articolo di Joedicke ed i "punti programmatici".

Probabilmente, dati i cambi di colore dell'inchiostro, non tutte le annotazioni sono state realizzate in un'unica occasione, il che lascerebbe intuire una riflessione a più riprese su questo scritto.

Se si considerano le annotazioni sulla prima pagina, in alto, in rosso, riguardanti le parole: "methodisch: planmäßig, wohldurchdacht und zielsicher",³⁰⁹ sono probabilmente oggetto di una riflessione avvenuta in concomitanza con la redazione della lettera di risposta di Ungers sul n. 8 di *Bauwelt*,³¹⁰ poiché vengono riportate esattamente anche in quell'articolo.

Ed in riferimento alla frase di Jürgen Joedicke:

«La funzione racchiude la totalità complessa di tutti i fattori, che sono specifici per un compito. Solo se la forma è oggetto di ciò che stimola un simile approfondimento della funzione, si può parlare di una concezione dell'architettura funzionale.»³¹¹

Ungers non riesce a trattenersi, dallo scrivere, di nuovo in rosso: "Una totalità è sempre complessa",³¹² come a criticare

machen; ein logisches und determinierendes Vorgehen ist überflüssig (Abb. 1). Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960E

309. Traduzione: Metodica: regolare, ponderata e determinata.

310. Oswald Mathias Ungers, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauwelt", a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, p. 193. Di questa lettera si parlerà più approfonditamente in seguito. Testo originale: Kunst aber ist nicht methodisch, d. h. planmäßig, wohldurchdacht, zielsicher. Sie hat ihre eigene Gesetzmäßigkeit und ist irrational und ohne bestimmtes Ziel. Traduzione: L'arte non è metodica, cioè regolare, ben ponderata o determinata. Essa ha la propria regolarità ed è irrazionale e senza una meta certa. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1961.

208. Pagina successiva:

Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 303

la copia con le annotazioni di Oswald Mathias Ungers

311. Testo originale: Funktion umschließt die komplexe Ganzheit aller Faktoren, die für eine aufgabe spezifisch sind. In Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 303. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C

312. Nella copia appartenuta ad Ungers: Eine Ganzheit ist immer komplex

*Methodisch; planmäßig, Wortschwachs
und fischer*

Jürgen Joedicke

Für eine lebendige Baukunst ...

Pour une architecture vivante ...
For a living architecture ...

*Leinfreyheit M
Umschließen*

moder

Die Moderne Architektur* als eine lebendige Baukunst kann nicht durch einen irgendwie gearteten Formenkanon bestimmt werden; ihre Stetigkeit und ihre Einheitlichkeit beruht auf der inneren Haltung derjenigen, die sich ihr verpflichtet fühlen.

Am Anfang der Entwicklung stand der Protest gegen die menschenunwürdige Behausung von Millionen, stand die Anklage, daß die Architektur des 19. Jahrhunderts die sozialen Aufgaben, die sich ihr gestellt hatten, völlig übersehen habe (Abb. 1). Die Moderne Architektur setzte an die Stelle von Schablonen und Musterbüchern, von Stilformen und Formkategorien eine Gestaltungsmethode, welche



die Tätigkeit des Architekten wieder auf jenen Punkt zurückführte, von dem aus allein die drängenden Aufgaben der Zeit gelöst werden konnten; sie erklärte, daß die sozialen Erfordernisse, daß Material und Konstruktion, Zweck und Gebrauch den Ausgangspunkt jedes Entwurfs zu bilden hätten. Durch die Einführung des Funktionalismus konnte der Kreislauf der Stilnachahmung durchbrochen werden.

Der Begriff des Funktionalismus ist unterschiedlich gedeutet worden. Die wörtliche Auslegung von Sullivans Formel, daß die Form eine Folge der Funktion sei, ist irreführend und kann eine materialistische Architekturauffassung fördern. Denn die Funktion ist ebensowenig wie die Konstruktion ein festliegender Begriff mit einem genau zu definierenden Inhalt. Die Auffassung von der Funktion wandelt sich im Laufe der Zeit.

Das Verhältnis zwischen Funktion und Form kann deshalb nur reziprok sein: die Formvorstellung beeinflußt die Funktionsauffassung ebensowenig wie die Funktion die Gestalt. Funktionalismus besagt also nur, daß im vollendeten Bauwerk Form und Funktion in

Übereinstimmung stehen müssen. Damit ist klargelegt, daß der Funktionalismus eine Gestaltungsmethode ist, keineswegs aber auf eine bestimmte Formenkategorie festgelegt werden kann. Denn es sind unterschiedliche Formen denkbar, die jene gesuchte Übereinstimmung aufweisen können.

Der Funktionalismus ist aber noch in einer anderen Art mißverstanden worden. Man verstand vielfach unter Funktion lediglich die quantitativ meßbaren Faktoren — etwa dergestalt, daß die Anordnung der Möbel in einer Küche auf Grund des geringsten Arbeitsaufwandes der Hausfrau bestimmt wurde. Derartige Überlegungen sind notwendig und nützlich. Der Begriff des Funktionalismus ist aber damit nicht ausgeschöpft. Funktion umschließt die komplexe Ganzheit aller Faktoren, die für eine Aufgabe spezifisch sind. Nur wenn die Form dem Stimulus einer derartigen Funktionsdurchdenkung ausgesetzt wird, kann von einer funktionalen Architekturauffassung gesprochen werden.

Gewisse Erscheinungen in der gegenwärtigen Architektur können nicht in Parallele mit jenen Modelformen gesehen werden, die immer anzutreffen waren; vielmehr liegen ihnen Bestrebungen zugrunde, welche die Moderne Architektur als solche überhaupt in Frage stellen. Wir stehen heute vor einer tiefgehenden Krise der Modernen Architektur selbst. In den USA wird bereits das Ende der Modernen Architektur prophezeit. Daß derartige Äußerungen nicht von Außenstehenden oder konservativ eingestellten Architekten kommen, sondern vielmehr von solchen, die bisher als namhafte Vertreter der Modernen Architektur genannt wurden, zeigt die kritische Lage.

Zwei Fragen drängen sich auf: Welche Ursachen haben diese Entwicklung begünstigt? Welche Argumente werden zur Begründung dieser Behauptungen angeführt? — Man kann die erste dieser beiden Fragen nur beantworten, wenn die heutige Situation in Beziehung zur Vergangenheit gesehen wird. Das in jeder Entwicklung wirksame Gesetz der Differenzierung und Erweiterung hat über die puristische Anfangsphase der zwanziger Jahre hinaus zu einer Erweiterung der Methoden und Formen geführt. Der heutige Stand dieser Entwicklung kann vielleicht mit dem Begriff der »Totalen Formerweiterung« gekennzeichnet werden; die Moderne Architektur von heute bedient sich aller Möglichkeiten und Mittel, sie ist nicht mehr festgelegt — wie zum Beispiel in den zwanziger Jahren — auf das Primat bestimmter Leitbilder. Die Fülle der Möglichkeiten aber verwirrt; die notwendige und berechtigte Suche nach Erweiterung des Formvokabulariums führt zur Sucht nach Neuem um jeden Preis. Die oft gedankenlose Jagd nach Neuheiten aber läßt das natürliche Gefühl für Qualität und Echtheit außer acht. Wird die Gestalt eines Bauwerks von ihren konstituierenden Faktoren isoliert, so entsteht eine für den Bestand der Architektur gefährliche Verengung aller Probleme auf reine Proportions- und Formprobleme. An die Stelle einer lebendigen Baukunst tritt eine in Regeln erstarrte akademische Architektur; das wäre die erste jener Gefährdungen, denen heute die Moderne Architektur ausgesetzt ist.

Die Begründung, die für gewisse Bestrebungen namhaft gemacht wurden, klingen zunächst durchaus sinnvoll. Sie besagen, daß die puristische Einfachheit der früheren Zeit überwunden werden müsse. Man fordert eine Architektur, die stärker als bisher auf die Emotionen der Menschen Rücksicht nimmt. Derartige theoretische Forderungen können nur unter-

stützt werden: der Irrtum beginnt aber bereits dann, wenn diese Erweiterung und Differenzierung vom Äußerer her versucht wird, von der Form — und nicht vom Inneren her (Abb. 3).

Diese Bestrebungen werden gefördert durch eine veränderte Einstellung zur Historie. In der Anfangsphase der Modernen Architektur wurde jede Verbindung zur Vergangenheit abgelehnt. Der Futurismus forderte die Verbannung aller Kunstdenkmäler vergangener Zeiten. Diese Einstellung war als Protesthaltung zu verstehen. Zweifellos hat die Konsolidierung der Modernen Architektur den heute sichtbaren Wechsel der Anschauungen gefördert. Die Bauformen der Vergangenheit werden heute in ihrer Bedeutung anerkannt und ihre Beziehungen zur Gegenwart bejaht. Solange die Vergangenheit zur Bestätigung des eigenen Willens dient, solange die Ziele der eigenen Zeit erkannt werden, besteht keine Gefahr der Verknennung oder der eklektischen Nachahmung. Eine solche Haltung aber setzt Vertrauen in die eigene Kraft voraus. Da aber die Anknüpfung an die Historie vielfach als Folge des Zweifels an der Richtigkeit der bisherigen Methoden und Gestaltungsprinzipien erfolgt und sie sich mit der verhängnisvollen Sucht nach Neuem paart, muß die notwendige Folge ein direkter oder indirekter Eklektizismus sein (Abb. 2 und 3). Es gilt jetzt auch für die Architektur der Satz Einsteins von dem Reichtum der Mittel und der Unklarheit der Ziele.

Der Reichtum der Mittel und die unserer Zeit inhärente eklektische Grundeinstellung führt zur Verwendung jeder nur greifbaren Form: die Anleihen erfolgen sowohl bei der Historie als auch bei bestimmten Phasen der eigenen Entwicklung (zum Beispiel Jugendstil, Expressionismus, Wendungen usw.). Die notwendige Folge ist ein Hexensabbat von Formen, subjektive Exzesse, denen jede Bindung fehlt. An die Stelle der Freiheit tritt die Willkür; das wäre neben der Erstarrung im Akademischen die andere Gefährdung der Modernen Architektur in unserer Zeit.

Es erscheint notwendig, sich wieder daran zu erinnern, daß die Architektur Raumkunst ist. Die Gestaltung des Raumes für eine bestimmte Aufgabe und die Ausbildung seiner Begrenzung sollte das erste Anliegen jeder Architektur sein. Statt dessen denken wir in ebenen Flächen: der Grundriß — die horizontale Ebene —, geordnet nach Funktionen; die Fassade — die vertikale Ebene —, geordnet nach Proportionen oder dem Modulor. Raum ist dann dasjenige, was zwischen diesen Flächen übrigbleibt. Wenn der Funktionalismus durch andere Methoden ergänzt werden muß, dann erscheint es vor allem dringlich zu sein, das Wesen und die Elemente des Raumes zu behandeln.

Für den Architekturkritiker ist die Frage, was Moderne Architektur ist, an der Raumform zu beantworten. Hier liegt das entscheidende Kriterium zur Bestimmung der Modernen Architektur (siehe Franz Füg, Was ist modern in der Architektur? Bauen + Wohnen Nr. 1/1958, Seite 31. ff.).

Die heutige Situation verlangt persönliche Entscheidungen; es ist nicht mehr möglich, sich durch allgemein gehaltene Formulierungen der Stellungnahme zu entziehen! Am Anfang dieses Artikels wurde die Behauptung aufgestellt, daß sich die Moderne Architektur auf eine innere Einstellung begründe und nicht auf einen Formenkanon. Die Fundamente dieser Haltung müssen bestimmt werden: sie heißen Bescheidenheit, Vernunft und Menschlichkeit. Es gibt kein Rezept, mit dem die Probleme unserer Zeit gemeistert werden können;

* Der Ausdruck Moderne Architektur ist an sich widersinnig, da modern sich dem Wortsinn nach nur auf das Gegenwärtige, nicht aber auf das Geschehen vor zwanzig Jahren zum Beispiel beziehen kann. Dieser Begriff ist jedoch, seit ihn Otto Wagner 1896 als Buchtitel verwendet hatte, zum Kennzeichen der Bewegung geworden. Wir sind gezwungen, ihn so lange zu verwenden, bis ein besserer Begriff allgemein akzeptiert wird.

x die Dille was es ist, ist es.



258

209. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “*Bauen + Wohnen*”, a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 304
la copia con le annotazioni di Oswald Mathias Ungers

l’ennesima leggerezza lessicale dell’articolo. Ancora più importante, è la precisazione sul margine in alto, in blu: “Non si deve confondere Form con Gestalt.”, un concetto che permea tutta la cultura architettonica mitteleuropea e che divide nettamente, ciò che è concezione formale “Form” con la vera e propria forma tangibile “Gestalt”.³¹³ Il disaccordo sulla trattazione di Joedicke è davvero accanito, su tutte e tra le facciate dell’articolo, sono presenti annotazioni, o addirittura esclamazioni come: “E quindi? Non il resto delle invenzioni?”³¹⁴ in riferimento ad una sottolineatura della frase di Joedicke:

«[...] ma un cammino pare avviarsi là dove la massima ricchezza spaziale possibile è perseguita nella semplicità della singola forma, dove la forma rimane riferita all’uso ed alla funzione, al materiale ed alla costruzione.»³¹⁵

In questo caso Ungers contesta, in maniera veemente, il fatto che l’attenzione sia posta solo ed esclusivamente, sulla ricerca di una forma il più semplice possibile, il cui unico requisito debba essere il rispetto della funzione prevista e l’impiego di un materiale consono alla realizzazione. E si dimostra nuovamente irrequieto sul tema del “metodo”, soprattutto in riferimento alla conclusione dell’articolo quando Joedicke, pone l’accento proprio su questo termine:

«La necessità di una rielaborazione progettuale, metodica si mostra ad ognuno che si sforza per la formazione di giovani architetti. [...] La mediazione dei metodi progettuali però promuove lo sviluppo creativo del singolo. [...] L’Architettura Moderna sarà tanto a lungo creativa, tanto a lungo rimarrà architettura vitale, se essa cerca il suo fondamento nel metodico e non nell’esteriorità formale.»³¹⁶

313. Cfr. a questo proposito, in questa tesi il sottocapitolo *Il problema della traduzione. Analisi del testo*, nel capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*.

314. Si riesce ad interpretare, nella copia di Ungers, dalla sua scrittura le parole: Also doch? Nicht die Rest Empfindungen?

315. Testo originale: [...] wo größtmöglicher Reichtum im Räumlichen bei äußerster Einfachheit der Einzelform angestrebt wird [...]. In Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “*Bauen + Wohnen*”, a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 304. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C

210. Pagina successiva:
Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “*Bauen + Wohnen*”, a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 305
la copia con le annotazioni di Oswald Mathias Ungers

316. idem. Testo originale: Die Notwendigkeit einer methodischen Entwurfsbearbeitung zeigt sich jedem, der sich um die Ausbildung junger Architekten bemüht. [...] Die Vermittlung von Entwurfsmethoden aber fordert die schöpferische Entwicklung des einzelnen. [...] Die Moderne Architektur wird nur so lange schöpferisch sein, nur so lange lebendige Baukunst bleiben als sie ihre Grundlage im Methodischen und nicht im Außerlich-Formalen sucht. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C

Zur Architektur

Die folgenden Sätze wollen in knapper Form begrifflich festlegen, welche die Voraussetzungen der Modernen Architektur sind und was zu ihrem Wesen gehört. Sie sind keine Rezepte, sondern der Ausdruck einer Haltung.

Voraussetzungen der Architektur

Architektur setzt Gebautes voraus, das dem Menschen dient. Diese Voraussetzung ist die Grundlage der Architektur; ohne sie entsteht keine Architektur, aber sie allein genügt nicht, um ein architektonisches Werk zu schaffen.

Zum Begriff »Architektur«

Unter den Begriff »Architektur« fällt nicht nur das Bauwerk allein; er umfaßt auch die Gestalt ganzer Baulandschaften, die Beziehungen der Bauteile und Bauwerke zueinander und die Beziehungen der Bauwerke zu den Straßenzügen, Quartieren und Siedlungen.

Einheit von Funktion, Konstruktion und Form

Die Gestalt eines Bauwerks muß mit der Funktion und der Konstruktion übereinstimmen. Die übliche Definition des Funktionalismus ist aber unzureichend: die Form folgt nicht nur der Funktion, sondern die Form kann ebenso zu neuen Gebrauchsweisen und Konstruktionen führen. Die Einheit von Gestalt, Funktion und Konstruktion muß jede Zeit auf Grund veränderter Gegebenheiten neu finden.

Konstruktion

Die Konstruktion ist ein wesentlicher Faktor der Architektur und kann nicht als etwas vorgängig zu Leistendes abgewertet werden. Die Konstruktion ist — wie die Technik überhaupt — nicht in jedem Fall verstandesmäßig faßbar; wenn sie angewendet wird, ist nicht nur der Verstand, sondern gleichzeitig auch das Gefühl beteiligt. Der konstruktive Aufbau ist aber bis zu den Grenzen des menschlichen Bewußtseins unter Kontrolle zu halten.

Vielheit und Einfachheit

Wir besitzen mehr technische Möglichkeiten als alle früheren Baumeister zusammen. Die Vielheit der Mittel erhöht die Zahl der Möglichkeiten, gefährdet aber die Einheit des Bauwerks. Daher ist es notwendig, sich auf das Einfache zu beschränken, aber mit diesem Einfachen einen Reichtum zu schaffen, der dem Menschen in vielgestaltiger Weise dient.

Abgrenzung zur Plastik

Die Architektur ist von der Plastik zu unterscheiden, auch von einer begehbaren und nutzbaren Plastik. Während die Architektur unter anderem auf einer folgerichtigen Konstruktion beruht, wird die Plastik von dieser Voraussetzung nicht bestimmt.

Abgrenzung zur Vergangenheit I

Die Moderne Architektur unterscheidet sich von früheren Werken der Baukunst vor allem durch eine andere Auffassung vom Raum. Dieser Raum, durch den Begriff »Raumfeld« charakterisiert, ist nicht geschlossen, sondern fließt nach außen und innen, oben und unten. Er ist von anderen Räumen begrenzt. Die neue Raumauffassung schließt aber den nach innen konzentrierten Raum nicht aus.

Abgrenzung zur Vergangenheit II

Es widerspricht dem Wesen der Architektur, wenn Formen früherer Epochen in die Gegenwart übernommen werden, weil die Gestaltprinzipien in jeder Zeit auf einen bestimmten Stand der Bautechnik und auf eine besondere Art der Auseinandersetzung mit der Umwelt bezogen sind.

Architektur als Dienst am Menschen

Architektur bedeutet einen Dienst am Menschen. Die Gestalt eines Bauwerks spiegelt immer den Menschen, seine Lebensweise und seine Beziehung zur Umwelt wider.

Lebendige Architektur

Die Architektur — aufgefaßt als Dienst am Menschen — bleibt nur dann lebendig, wenn sie sich mit dem Wesen der Aufgabe immer neu auseinandersetzt und wenn sie die Gestalt der Bauwerke aus den Bedingungen der Mittel immer wieder neu hervorgehen läßt. Jede Bereicherung und formale Differenzierung ist nur dann echt, wenn sie auf das Wesen der Aufgabe bezogen bleibt. Die einseitige Auseinandersetzung mit Form- und Proportionsproblemen führt zur Erstarrung und zum Formalismus.

Aufgabe

Die vornehmste Aufgabe der Modernen Architektur besteht darin, Räume zu schaffen, die jedem Menschen bei der sinnvollen Gestaltung seines Lebens helfen: »aktive« Räume, wo sie anregen sollen, »passive« Räume, wo sie die freie Entfaltung des Menschen hemmen könnten.

Verpflichtung

Die Moderne Architektur beruht nicht auf einer verbindlichen Konvention über Formprobleme, sondern auf der inneren Verpflichtung, zur vernünftigen Gestaltung eines menschenwürdigen Daseins beizutragen.



260

211. "Bauwelt", a. 15, n. 2, 9 gennaio 1961, copertina
© Ullsteinhaus Tempelhof

212. Reinhard Gieselmann, *Gegen den Akademismus in der Architektur*, in "Bauwelt", a. 15, n. 2, 9 gennaio 1961, pp. 29, 32
© Ullsteinhaus Tempelhof

Ungers si dimostra esterrefatto da questa prosopopea dogmatica ed esclama: "Quale metodo?", ponendo l'attenzione sul fatto che ci si rivolga all'esigenza di un metodo, senza dichiarare quale e perché.

La sua polemica incalza soprattutto nella riflessione sulla pagina azzurra, che reca una sorta di decalogo di definizioni di architettura proposte da Joedicke e Füeg.

La contestazione di Ungers esordisce con una scritta a caratteri cubitali in alto, dichiarando: "L'architettura si compone solo di sé stessa."³¹⁷ In questo caso egli vuole riaffermare il ruolo di questa disciplina, come attività primaria, non conseguenza di altre applicazioni pratiche, come il calcolo degli indici, l'analisi sociologica o la ricerca tecnologica. L'architettura è prima di tutto architettura.

Ungers sta preparando la sua arringa, in maniera precisa, riferendosi a concetti chiave e fondamentali dell'architettura: l'origine dell'idea formale, la spiritualità di questa disciplina, cosa significhi metodo, ecc. Egli non cerca di contestare quella che può essere solo un'"immagine" di architettura, ma vuole spostare il dibattito sui suoi fondamenti.

La sua controbattuta, si lascia ancora attendere, come sempre è Reinhard Gieselmann ad intervenire.

La risposta di Gieselmann tarda circa tre mesi e non compare sulla stessa rivista, ma sul *Bauwelt*. Qui, molto probabilmente Ungers e Gieselmann possono sperare di ottenere uno spazio di risposta, per i rapporti precedentemente intercorsi con la redazione.

Il titolo della replica di Gieselmann, nella sezione per le lettere dei lettori di *Bauwelt*, è come sempre lapidario "Contro

317. È possibile distinguere nella prima riga scritta a mano in alto, sulla pagina azzurra, la seguente frase: Architektur besteht nur aus sich selbst heraus.

l'accademismo in architettura",³¹⁸ non lo sono meno i toni dell'articolo.

«Il lettore che non appartiene al comitato finanziatore di "Bauen + Wohnen", prova una gioia maligna, se vede insinuarsi, praticamente di straforo, esempi di architettura organica, originale e non reticolare, in una rivista che da molto tempo è votata all'"International Style".

Certamente essi appaiono solo come controesempi, di cui è priva la "disciplina spirituale". La disciplina spirituale sembra però aver agito così poco nella selezione della redazione, altrimenti non si sarebbero messe, l'una accanto all'altra, costruzioni di qualità così diversa. Tutta la pagina 302, del fascicolo di settembre del "Bauen + Wohnen", ricorda piuttosto in modo molto imbarazzante i tempi in cui gli artisti erano bollati e liquidati come "degenerati", e si ricorda ancora qualcosa di completamente diverso:

In ogni cambiamento di stile le nuove opere d'arte hanno spaventato, sbigottito, confuso, scosso. E gli artisti – come Rembrandt, Beethoven o Le Corbusier – erano sospetti ed erano designati ogni volta come ciarlatani, finché poi un giorno anche i critici più inamovibili si abituarono alle loro opere.»³¹⁹

261

È una prerogativa proprio di Gieselmann cimentarsi nella polemica e nella dissertazione retorica, anche enfatizzando concetti ed esagerando, per rileggere la realtà secondo il proprio schieramento.

Egli critica il fatto che le architetture "dissidenti", che altrimenti non sarebbero mai state pubblicate su *Bauen + Wohnen*, vengano esposte come "alla gogna", su una pagina "dei brutti esempi", assemblando una varietà così disparata di architetture.

Per estremizzare questo punto di vista, richiama l'immagine evocativa di un periodo storico oscuro, che nel ricordo dei

318. Reinhard Gieselmann, *Gegen den Akademismus in der Architektur*, in "Bauwelt", a. 52, n. 2, 9 gennaio 1961, pp. 29, 32. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW2-1961A.

319. idem., p. 29. Testo originale: Der Leser, der nicht zum Patronatskomitee von „Bauen und Wohnen“ gehört, empfindet gewisse Schadenfreude, wenn er sieht, wie sich Beispiele einer organischen, ungerasterten, originalen Architektur quasi hintenherum in eine Zeitschrift einschleichen, die seit langem auf den "international style" eingeschworen ist. Allerdings erscheinen sie nur als Gegenbeispiele, deren „geistige Zucht“ vermisst wird. Bei der Auswahl durch die Redaktion scheint jedoch ebensowenig geistige Zucht gewaltet zu haben, sonst hätte man nicht Bauten von so verschiedener Qualität nebeneinandergestellt. Die ganze Seite 302 des Septemberheftes von „Bauen und Wohnen“ erinnert vielmehr sehr fatal an die Zeilen, in denen Künstler als „entartet“ angeprangert und abgetan wurden, und erinnert an noch etwas ganz anderes: Bei jedem Stilwandel hoben die neuen Kunstwerke erschreckt, bestürzt, verwirrt, erschüttert. Und die Künstler – ob Rembrandt, Beethoven oder Le Corbusier waren suspekt und wurden jedesmal als Scharlatane bezeichnet, bis sich dann eines Tages auch die unbeweglichsten Kritiker an ihre Werke gewöhnt hatten. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW2-1961A.



213. Ulrich Conrads, *Vorsicht! Selbstschüsse!*, in "Bauwelt", a. 52, n. 2, 9 gennaio 1961, p. 34
© Ullsteinhaus Tempelhof

tedeschi è estremamente vivo, ovvero le persecuzioni naziste agli artisti "degenerati". Quegli stessi artisti che dapprima non vengono capiti, poi con il tempo diventeranno conclamati maestri ed anche i critici più restii saranno poi costretti a ravvedersi.

A questo punto Gieselmann, dopo aver insinuato una sorta d'invidia stupefatta da parte di Joedicke nei confronti della casa in Belvederestraße di Ungers, si scaglia contro il decalogo di principi architettonici della pagina azzurra di *Bauen + Wohnen*:

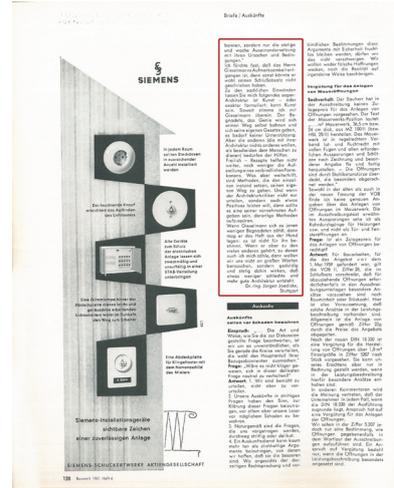
«[...] poi il critico astuto si attacca all'ultimo filo di speranza della sua ragione ed appare stampata in nero su carta blu l'interpretazione di una metodica dell'Architettura Moderna. Là si leggono vere banalità, pressappoco sotto "premesse". "L'architettura presuppone qualcosa di costruito, che serva all'uomo". Il lettore, che in qualità di architetto aspira a traguardi elevati, li vede con ciò appiattiti e ridotti al livello del primo semestre HTL.»³²⁰

Gieselmann definisce riduttive ed avvilenti le definizioni dell'architettura proposte sulla rivista e le paragona al livello delle lezioni del primo semestre della *Technische Hochschule*. Egli rivendica per l'architettura di essere arte e di necessitare di una scintilla di genio generatore. La *costruzione* può essere solo secondaria alla *concezione* nel progetto di architettura. Infine la lettera termina con uguale enfasi e categoricità proprie degli scritti di questo teorico:

«Lei sa così precisamente, cosa porta all'irrigidimento ed al formalismo? Fin'ora era sempre in ogni tempo il metodo, la regola, l'accademismo. Io credo inoltre che con sicurezza la "discussione sulle condizioni dei mezzi" abbia come conseguenza la sterilità (ed eventualmente un libro di testo sui dettagli costruttivi). No, signor critico, si tratta più di "creazione intellettuale" – si tratta del segreto e del rischio dell'arte, che si rinnova sempre. Essa non si fa schiacciare dalle regole della TH o HTL.»³²¹

320. idem., p. 29. Testo originale: dann ergreift der kluge Kritiker den rettenden Strohholm seines Vorstandes, und fettgedruckt erscheint auf blauem Papier die verstandesmäßige Deutung einer Methodik der Modernen Architektur. Da liest man wahre Plattheiten, etwa unter Voraussetzungen. "Architektur setzt Gebautes voraus, das dem Menschen dient." Der Leser, der als Architekt selbst hohen Zielen nachstrebt, sieht dieselben hiermit eingestampft und aufs Niveau des ersten Semesters HTL reduziert. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW2-1961A.

321. idem., p. 32. Testo originale: Wissen Sie so genau, was zur Erstarrung und zum Formalismus führt? Bisher war es immer noch zu jeder Zeit die Methode, die Regel, der Akademismus. Ich glaube außerdem, daß mit Sicherheit die "Auseinandersetzung mit den Bedingungen der Mittel" Sterilität zur Folge hat (und allenfalls ein Lehrbuch über konstruktive



- 214. "Bauwelt", a. 52, n. 6, 6 febbraio 1961, copertina
© Ullsteinhaus Tempelhof
- 215. Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauwelt", a. 52, n. 6, 6 febbraio 1961, pp. 128, 125
© Ullsteinhaus Tempelhof

Il tono è quello degli slogan, soprattutto è un tono senza mezzi termini, in un certo modo avanguardista. Il clima di insoddisfazione per il percorso formativo impostato dalle scuole superiori tecniche, come quella di Karlsruhe, dove si sono formati entrambi, è categorico. Anche Ulrich Conrads si pronuncia sull'articolo di Joedicke, in una concisa colonna dello stesso fascicolo del *Bauwelt*, dal titolo *Attenzione! Autogoal!*:

«La nostra insoddisfazione sullo status quo del progettare e del costruire assume lentamente forme discutibili. Il fronte unitario, faticosamente tenuto unito dal Werkbund ed istituzioni simili, si diversifica. Il consenso dalla parte sbagliata non scoraggia più ad intraprendere andamenti critici ed autocritici. Non c'è da meravigliarsi che quindi anche noi riceviamo un rabbuffo. Noi non avevamo appena lodato alcune costruzioni, perché esse portavano una ventata di allegria nella conformità, allora qualcuno scrisse come segue: «Una grande disciplina intellettuale si presenta a noi come un problema». Si legge così nel fascicolo 9/1960 di "Bauen + Wohnen", p. 302; degli architetti tedeschi che causano l'indisciplina sono i coloniesi e si chiamano Gottfried Böhm ed Oswald Mathias Ungers.»³²²

Details). Nein, Herr Kritiker, es geht um mehr als "vernünftige Gestaltung" – es geht um das Geheimnis und um dos Wagnis der Kunst, die immer wieder neu sein wird. Sie läßt sich nicht in TH-oder HTL-Regeln pressen. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW2-1961A.

322. Ulrich Conrads, *Vorsicht! Selbstschüsse!*, in "Bauwelt", a. 52, n. 2, 9 gennaio 1961, p. 34. Testo originale: Aber wir entdecken auch einen lichten Fleck. Unsere Unzufriedenheit mit dem status quo des Planens und Bauens nimmt langsam diskutabile Formen an. Die mühsam durch Werkbund und ähnliche Institutionen zusammengehaltene Einheitsfront differenziert sich. Beifall von falscher Seite schreckt nicht mehr ab, kritische und selbstkritische Ginge zu unternehmen. Was Wunder, daß dabei auch wir einen Nasenstüber abbekamen. Wir hatten kaum einige Bauten hoch gelobt, weil sie Leben

Il caporedattore parla di una situazione spiacevole che si è andata creando e fa riferimento ad un edificio di cui sta per uscire un fascicolo della rivista, che nonostante le proporzioni esemplari probabilmente sarà presto dimenticato.

A quattro settimane di distanza giunge la risposta di Jürgen Joedicke scatenata anche dal pesante tono polemico ed accusatorio tenuto da Gieselmann:

«La mia riserva critica alle singole correnti dell'architettura odierna dà l'occasione a Reinhard Gieselmann di dichiarare che ciò "ricorda molto incresciosamente i tempi, in cui gli artisti erano bollati come degenerati". Con rispetto parlando: questa esternazione è estremamente o sconsiderata o una cattiva insinuazione.»³²³

264

È comprensibile il tono offeso con il quale Joedicke apre la lettera. La storia appena passata della Germania ed il suo retaggio culturale sono, in questo momento, un argomento più che serio per ogni tedesco e sul quale bisogna misurare i termini, soprattutto in un contesto pubblico come una rivista di architettura.

Egli poi ribadisce alcuni concetti espressi nella premessa all'articolo di *Bauen + Wohnen* sul motivo di avere un punto di vista critico sull'architettura contemporanea, che è di fatto il motivo per il quale è stato scritto l'articolo.

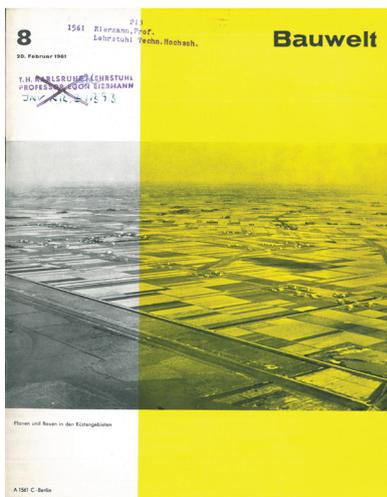
Con particolare chiarezza e con un proprietà di sintesi più proprio a Joedicke, che al suo interlocutore egli interviene concludendo sulle questioni riguardanti gli aspetti di trattazione dell'architettura:

«Alle obiezioni oggettive, Lei mi lasci dire ciò che segue: l'architettura è arte – o formulando più esattamente: può essere arte. Fin qui sono d'accordo con Gieselmann. Il grande talento, il genio si aprirà da sé la strada e si darà le proprie leggi, non c'è bisogno di nessun sostegno. Ma gli altri (che con la loro architettura non vogliono nient'altro che servire modestamente l'uomo) hanno bisogno di aiuti.

Certamente – le ricette non aiutano ulteriormente, ancora i meno la formulazione di un canone formale vincolante.

in die Konform brachten, da schrieb Jemand drunter: „Eine große geistige Zucht ist als Aufgabe vor uns.“ So zu lesen In Heft 9/1960 von „Bauen + Wohnen“, Seite 302; die Unzucht treibenden deutschen Architekten sind Kölner und heißen Gottfried Böhm und Oswald M. Ungers. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW2-1961B.

323. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauwelt", a. 52, n. 6, 6 febbraio 1961, p. 125. Testo originale: Meine kritische Reserve zu einzelnen Strömungen in der heutigen Architektur nimmt Reinhard Gieselmann zum Anlaß festzustellen, daß dies „sehr fatal an Zeiten erinnere, in denen Künstler als entartet angeprangert wurden“. Mit Verlaub: diese Äußerung ist entweder in höchstem Maße unbedacht oder eine bössartige Unterstellung. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW6-1961.



216. "Bauwelt", a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, copertina
 © Ullsteinhaus Tempelhof

217. Oswald Mathias Ungers, "Für eine lebendige Baukunst...", in "Bauwelt", a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, pp. 193, 196
 © Ullsteinhaus Tempelhof

Ma ciò che aiuta ulteriormente sono i metodi, che danno la possibilità ai singoli di andare per la loro strada. E quando il critico di architettura non vuole solo giudicare, ma vuole anche produrre qualcosa di positivo, dovrebbe poi essere uno dei suoi compiti più nobili rintracciare metodi simili.

Se Gieselmann si annovera tra quei pochi di grande talento può metter da parte il fascicolo: non è certo per lui. Se però egli appartiene ai molti altri, fra i quali mi annovero anche io, che non vogliono entusiasmare con parolone, ma agire pazientemente e costantemente su questo: che nasca un'architettura un po' meno brutta e più buona.»³²⁴

Fondamentalmente il discorso di Joedicke è molto chiaro e semplice: per chi non incarna il genio di Le Corbusier, Mies van der Rohe o Scharoun è importante l'individuazione di un metodo che guidi in maniera etica il ragionamento progettuale. E' importante l'individuazione di una scala di valori e per una parte della redazione della rivista *Bauen + Wohnen* il primo punto è certamente il rispetto del programma funzionale.

324. idem., Testo originale: Zu den sachlichen Einwänden lassen Sie mich folgendes sagen: Architektur ist Kunst – oder exakter formuliert: kann Kunst sein. Soweit stimme ich mit Gieselmann überein. Der Begnadete, das Genie wird sich seinen Weg selbst bahnen und sich seine eigenen Gesetze geben, es bedarf keiner Unterstützung. Aber die anderen (die mit ihrer Architektur nichts anderes wollen, als bescheiden dem Menschen zu dienen) bedürfen der Hilfen. Freilich – Rezepte helfen nicht weiter, noch weniger die Aufstellung eines verbindlichen Formkanons. Was aber weiterhilft, sind Methoden, die den einzelnen instand setzen, seinen eigenen Weg zu gehen. Und wenn der Architekturkritiker nicht nur urteilen, sondern auch etwas Positives leisten will, dann sollte es eine seiner vornehmsten Aufgaben sein, derartige Methoden aufzuspüren. Wenn Gieselmann sich zu jenen wenigen Begnadeten zählt, dann mag er das Heft aus der Hand legen: es ist nicht für ihn bestimmt. Wenn er aber zu den vielen anderen gehört, zu denen auch ich mich zähle, dann wollen wir uns nicht an großen Worten berauschen, sondern geduldig und stetig dahin wirken, daß etwas weniger schlechte und mehr gute Architektur entsteht.

Sul successivo numero di *Bauwelt* compare finalmente una risposta di Oswald Mathias Ungers. Questa è l'unica volta che scrive in prima persona, mentre ha sempre lasciato la parola a Gieselmann.

«Eppure il signor Joedicke conosce un rimedio: il metodo; in greco 'methodos', cioè "cammino verso qualcosa". Per questo sta nel Brockhaus: "Il procedimento regolare per il raggiungimento di una determinata meta – lezione di scienze". Ora, nell'architettura non si tratta di scienza. Si tratta sempre di arte, detto più precisamente di Baukunst. L'arte non è metodica, cioè regolare, ben ponderata o decisa. Essa ha la propria regolarità ed è irrazionale e senza una meta certa. L'architettura è come ogni altra arte rischio ed avventura.»³²⁵

266

Si nota immediatamente come l'atteggiamento di Oswald Mathias Ungers nei confronti dell'approccio verbale all'architettura sia sostanzialmente cambiato dall'articolo di sette anni prima.³²⁶ C'è una grande attenzione posta sull'uso della terminologia, anche se il riferimento all'enciclopedia *Brockhaus*,³²⁷ invece che ad uno specifico autore illustre si dimostra ancora piuttosto ingenuo, oppure lanciando l'ennesima provocazione. Farà seguire a questa, citazioni di Willi Baumeister³²⁸ e Friedrich Schinkel.³²⁹

Il pensiero di Ungers è però inequivocabile e si rifà proprio alle

325. Oswald Mathias Ungers, "Für eine lebendige Baukunst...", in "Bauwelt", a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, p. 193. Testo originale: Doch Herr Joedicke weiß ein Heilmittel: Die Methode; griechisch 'methodos', d. h. „Weg zu Etwas". Hierzu steht im Brockhaus: „Das planmäßige Verfahren zur Erreichung eines bestimmten Zieles – Wissenschaftslehre." Nun, bei der Architektur handelt es sich nicht um eine Wissenschaft. Es handelt sich immer noch um Kunst, genauer gesagt um Baukunst. Kunst aber ist nicht methodisch, d. h. planmäßig, wohldurchdacht, zielsicher. Sie hat ihre eigene Gesetzmäßigkeit und ist irrational und ohne bestimmtes Ziel. Baukunst ist wie jede andere Kunst Wagnis und Abenteuer. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1961.

326. *Zweispännerwohnhaus in Köln-Braunsfeld: Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, in "Baukunst und Werkform", n. 8, agosto 1953, pp. 386, 409-414. Cfr. l'*Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1953D.

327. *Brockhaus Enzyklopädie* è un'enciclopedia in lingua tedesca d'importanza internazionale. Pubblicata a Mannheim dall'editore *Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus AG*, apparve in forma embrionale nel XVIII secolo, divenuta poi una vera e propria enciclopedia nel XIX secolo.

328. Willi Baumeister, è stato un pittore e tipografo tedesco, nato a Stuttgart il 22 gennaio 1889 e deceduto il 31 agosto 1955. tra il 1905 ed il 1907 completa il suo apprendistato di decoratore. Frequenta la Könlich Württembergische Akademie. È membro del gruppo di artisti Zen 49.

329. Karl Friedrich Schinkel, pittore ed architetto prussiano, nato a Neurippen il 13 marzo 1781 e morto a Berlino il 9 ottobre 1841. Dal 1799 frequenta l'Accademia di architettura di Berlino. Schinkel è la figura di riferimento per il Neoclassicismo tedesco, anche se per alcuni suoi contributi pittorici viene associato al revival neogotico.

radici della lingua tedesca, attraverso la parola “Baukunst”³³⁰ che per la duplice componente di “architettura” e “arte della costruzione”,³³¹ consente un’interpretazione inequivocabile del suo significato.

A questa prima parte di definizione, segue la contestazione del punto di vista di Joedicke:

«Il mondo che il signor Joedicke vuole organizzare e nel quale egli, per i suoi contemporanei, vuole pretendere di vivere, è un mondo in cui valori sentimentali e sensazioni, in cui la casualità deve essere eliminata o almeno governata in modo logico-combinatorio. È un mondo in cui, tutto ciò che non può essere compreso metodicamente e spiegato, tutto quello che non può essere ricondotto alla qualità è considerato come irreali, se non addirittura pericoloso. Dunque, secondo l’opinione dell’autore, questa è la “grande disciplina intellettuale che è come compito davanti a noi”. Noi sappiamo quanto minacciosa possa essere questa “disciplina” per l’esistenza dell’arte e quindi per l’esistenza di tutti noi. È cosa di una dittatura opprimere ed eliminare i diversi, perché essi sono incontrollabili e quindi incompresi.»³³²

267

In questo caso Ungers adotta l’espedito dell’estremizzazione, ben noto al suo amico Reinhard Gieselmann, e lancia un’immagine evocativa di un mondo in cui tutto ciò che non è prefissato metodicamente non è pensabile e potrebbe addirittura diventare “pericoloso”. E di nuovo ritorna l’immagine della dittatura artistica, celata dall’imposizione del metodo.

Il concetto di dittatura è un concetto che nel mondo postbellico

330. Baukunst: architettura (arte del costruire). Da *Bau*: <m. l; unz.> 1. das Bauen; Bauarbeit; Errichtung; Anbau. Traduzione: <m. non contabile> 1. il costruire; costruzione, edificazione; fabbricato. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 572 e -*kunst*: <f. > schöpfer, gestaltende Tätigkeit des Menschen (Bau-, Dicht-, ecc.). Traduzione: <f.> creatrice, attività dell’uomo, che dà forma (a. del costruire, a. poetica). Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 2282

331. Per una particolarità della lingua, nella formazione di termini composti è l’ultimo concetto, con il quale la parola termina, il più importante, che determina anche il genere della nuova parola. In questo caso quindi “Kunst” che vuol dire “arte”.

332. Oswald Mathias Ungers, “Für eine lebendige Baukunst...”, in “Bauwelt”, a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, p. 193. Testo originale: Die Welt, die Herr Joedicke gestalten will und in der er seinen Zeitgenossen zumuten will zu leben, ist eine Welt, in der Gefühlswerte und Empfindungen, in der der Zufall ausgeschaltet oder zumindest logisch-kombinatorisch gesteuert werden soll. Es ist eine Welt, in der alles, was nicht methodisch faßbar und erklärbar gemacht werden kann, alles, was nicht auf Qualität zurückgeführt werden kann, als unwirklich, wenn nicht sogar als gefährlich betrachtet wird. Das also ist nach Ansicht des Autors „die große geistige Zucht, die als Aufgabe vor uns liegt“. Wir wissen, wie bedrohlich diese „Zucht“ für die Existenz der Kunst und damit für unser aller Existenz werden kann. Es ist Sache einer Diktatur, andere zu belasten und auszuschalten, weil sie unkontrollierbar und damit unfassbar sind. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1961.



- 218. "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, copertina
© Ullsteinhaus Tempelhof
- 219. Josef Lehmbruck, Nicht doch "Methode"?, in "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, p. 298
© Ullsteinhaus Tempelhof
- 220. Wolfgang Herbst, Nicht doch "Methode"?, in "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, p. 298
© Ullsteinhaus Tempelhof

tedesco è davvero incisivo, sugli animi della popolazione, in tutti i campi, proprio per una progressiva revisione del passato condotta dalla Germania. Nell'utilizzo di questa immagine evocativa si vuole anche in qualche modo fare leva sull'immaginario attraverso un concetto che per altri motivi, in altri ambiti, ha un'estrema carica negativa. Questa spiegazione discorsiva è la premessa per una dichiarazione perentoria:

«Per dirla chiaramente: io rifiuto ogni metodo come principio creativo di un'opera artistica. *Il metodo come principio progettuale è un passo indietro.*»³³³

Questa frase è lo slogan che Ungers definisce per sé stesso, in questo momento, e che susciterà la maggiore attenzione dei lettori.

Ma il confronto tra Joedicke e Ungers è ed è sempre stato, al di là delle accezioni terminologiche e delle definizioni teoriche, una differenza di approccio formale. Tutta la polemica nasce dalla concezione formale opposta tra i due, dove Joedicke è un funzionalista-razionalista e Ungers è nient'altro che se stesso. Infine si giunge a questo problema:

«Joedicke vede il cammino della nuova architettura in concetti così vaghi e non impegnativi, come "la massima ricchezza spaziale possibile nell'estrema semplicità della singola forma". [...] L'autore riserva certamente una raccomandazione: tutto deve essere semplice, l'idea, la costruzione, la forma. Egli aspetta ancora che non si confonda semplicità con

333. idem. Testo originale: Um es klar zu sagen: Ich lehne jede Methode als ein Prinzip der Gestaltung eines Kunstwerkes ab. *Die Methode als Gestaltungsprinzip ist ein Weg zurück.* Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1961.

primitivismo. Con il primitivismo non è possibile nessuno scambio completamente efficace, perché ciò significherebbe singolarità (dunque originalità). Si potrebbe intendere meglio questa semplicità con uniformità, con vuoto e mancanza di forza concettuale.»³³⁴

Certamente, a questo punto, visti i molteplici contributi, anche alcune personalità esterne alla vicenda si interessano al dibattito e nel numero 11 del *Bauwelt* compaiono due lettere di lettori sotto il titolo *Nicht doch "Methode"?*,³³⁵ che prendono posizione all'interno del dibattito.

Il primo contributo è del critico emergente Josef Lehmbruck,³³⁶ che valuta positivamente l'articolo di Joedicke, a livello di completezza dello sguardo sulla contemporaneità, mentre considera contraddittoria la trattazione di Ungers. L'autore della lettera si schiera contro il "Formalismo", come irrigidimento dell'architettura, secondo un pensiero riferito al Modernismo storico, cioè nella contrapposizione tra il modernismo degli anni '20 e gli eclettismi "formalisti" precedenti. Egli interpreta in questi termini l'opposizione di Joedicke al formalismo e vi aderisce prontamente.

In chiusura della breve lettera, ritorna il problema dell'interpretazione dell'accezione di "metodo". Lehmbruck scrive:

«O. M. Ungers vuole cercare tante cose, scavare e percorrere nuove strade – come ciò possa funzionare senza ogni metodo, non riesco ad immaginarlo.»³³⁷

Il secondo contributo esterno è quello di Wolfgang Herbst, che ritiene il testo di Ungers "in alcuni punti equivoco" e contesta la scelta degli autori da citare, portando come possibile confronto

334. idem. Testo originale: Joedicke sieht den Weg der neuen Architektur in so vagen und unverbindlichen Begriffen, wie „größtmöglicher Reichtum im Räumlichen bei äußerster Einfachheit der Einzelform“.[...] Der Autor hält allerdings eine Empfehlung bereit: Alles muß einfach sein, die Vorstellung, der Bau, die Form. Er erwartet dabei noch, daß man Einfachheit nicht mit Primitivität verwechsle. Mit Primitivität ist ganz sicher keine Verwechslung möglich, denn das würde ja Ursprünglichkeit, also Originalität bedeuten. Eher könnte man diese Einfachheit mit Uniformität, mit Leere und Mangel an Vorstellungskraft verwechseln. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1961.

335. *Nicht doch "Methode"?*, in "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, p. 298. Traduzione: *Ma niente metodo?*

336. Josef Lehmbruck, architetto, urbanista e critico tedesco nato a Düsseldorf nel 1918 ed ivi deceduto nel 1999. È noto per aver costruito numerose chiese fortemente influenzate dall'opera di Schwarz. Si è occupato del tema dell'abitazione e dell'insediamento residenziale.

337. Josef Lehmbruck, *Nicht doch "Methode"?*, in "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, p. 298. Testo originale: O. M. Ungers will ja allerei suchen, ausgraben und neue Wege gehen – wie das ohne jede Methode gehen soll, kann ich mir nicht vorstellen. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW11-1961A.



221. Wolf Irion, *Resignierender Wunsch*, in "Bauwelt", a. 52, n. 17/18, 1 maggio 1961, pp. 493, 498 © Ullsteinhaus Tempelhof

il pensiero di Wassily Kandinsky³³⁸ su *punto, linea e superficie* e quello di Paul Klee.³³⁹

Chiude con un augurio retorico di poter vedere che Ungers faccia valere il suo "metodo artistico".

Un successivo contributo esterno è rappresentato dalla lettera *Resignierender Wunsch*³⁴⁰ di Wolf Irion.

Egli contesta dapprima i toni accesi ed a suo avviso rancorosi di Gieselmann e Ungers, poi spiega:

«Entrambe le lettere partono da un simile atteggiamento fondamentale verso l'architettura, che è caratterizzato in modo molto calzante dalle seguenti frasi:

"Architettura è arte, architettura presuppone quella scintilla divina, che è mistero e grazia e che non può essere proprio compresa metodicamente", oppure:
 "L'arte però non è metodica regolare, ben ponderata, decisa", oppure:

338. Vasilij Vasil'evič Kandinskij, noto anche come Vassily o Wassily Kandinsky, pittore astrattista russo nato a Mosca il 4 dicembre 1866. Studia legge a Mosca dal 1886 al 1889 laureandosi nel 1892. Nel 1896 rifiuta la docenza all'università di Dorpat in Estonia per studiare invece Arte presso l'Accademia der Bildenden Künste di Monaco di Baviera. Nel 1902 espone per la prima volta con la Secessione di Berlino. Dopo un'intensa attività pittorica espositiva e numerosi viaggi in Europa, Kandinskij e Marc fondano nel 1911 il Blaue Reiter. Dal 1922 al 1933 è insegnante presso il Bauhaus sia a Weimar, sia a Dessau. Muore il 13 dicembre 1944 nella sua casa di Neuilly-sur-Seine.

339. Ernst Paul Klee, pittore ed artista tedesco nato a Munchenbuchsee il 18 dicembre 1879 e deceduto a Muralto il 29 giugno 1940. Esponente dell'astrattismo frequenta l'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera, dove entra in contatto con lo Jugendstil. Nel 1920 è chiamato al Bauhaus per insegnare pittura fino al 1931. Assume per due anni la docenza all'Accademia di Düsseldorf fino alle dimissioni forzate nel 1933.

340. Wolf Irion, *Resignierender Wunsch*, in "Bauwelt", n. 17/18, 52 Jg., 1 Maggio 1961, pp. 493, 498. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW17/18-1961.

“L’artista non può né prevedere né avere un’idea della forma finale dell’opera”, oppure:
“creare estrapolando dall’esperienza, e assumersi il rischio della creazione libera”.»³⁴¹

Egli intuisce quindi che il pensiero di Gieselmann e Ungers sia lo stesso e dimostra così di aver seguito anche attentamente tutti i passaggi del dibattito. Irion appartiene anch’egli a quegli architetti che si sono formati nel retaggio del Modernismo e quindi non capiscono l’esigenza, da parte di alcuni, di andare oltre con il ragionamento architettonico, verso la riappropriazione della forma:

«Per l’amor del cielo, come costruisce un architetto con massime così altamente chiare, le cassette per il signor Nessuno, o le file per l’edilizia residenziale e sociale, o i capannoni delle officine nella zona industriale, o un normale ufficio, o persino un ospedale, dunque il 99% del nostro odierno progetto edilizio?

Questi sono dunque tutti compiti, il cui adempimento esige un calcolo concreto e considerazioni di tipo economico, tecnico e funzionale, dunque cose, che si possono lontanamente insegnare ed imparare. Io penso che poi anche all’architetto importi rimanere in una certa modestia e disciplina nel suo creare e che le sue opere non siano futili monumenti della sua smania di originalità. Se egli è capace, le sue costruzioni non sono di per sé completamente prive di mordente.»³⁴²

271

Dal punto di vista di alcuni architetti, infatti, soprattutto derivanti da una formazione funzionalista, esistono progetti di “serie A”

341. idem., p. 493. Testo originale: Die beiden Herren Gieselmann und Ungers scheinen beim Schreiben ihrer Briefe unter dem Zwang gestanden zu sein, lang gehegten Groll loszuwerden und tiefe Ressentiments abzureagieren. Beide Briefe gehen von einer ähnlichen Grundeinstellung zur Architektur aus, die von den folgenden Sätzen recht treffend charakterisiert wird: „Architektur ist Kunst, Architektur setzt jenen göttlichen Funken voraus, der Geheimnis und Gnade ist und der methodisch eben nicht erfaßt werden kann“, oder: „Kunst aber ist nicht methodisch, planmäßig, wohldurchdacht, zielsicher“, oder: „der Künstler kann die Endform eines Werkes weder voraussehen noch überschauen“, oder: „die aus dem Erlebnis heraus schaffen und das Wagnis der freien Gestaltung auf sich nehmen“. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW17/18-1961.

342. idem., pp. 493, 498. Testo originale: Wie um Himmels willen baut ein Architekt mit solch hoch gestochenen Maximen die Häuschen für Herrn Jedermann oder die Zeilen für den Sozialen Wohnungsbau oder die Werkstatthallen im Industriegebiet oder ein normales Bürohaus oder selbst ein Krankenhaus, also 99% unserer heutigen Bauvorhaben? Das sind doch alles Aufgaben, deren Bewältigung viel nüchterne Berechnung und Erwägung wirtschaftlicher, technischer und funktioneller Art erfordert, also Dinge, die man weithin lehren und lernen kann. Ich meine, es käme dann auch beim Architekten darauf an, daß er bei einer gewissen Bescheidenheit und Zucht in seinem Schaffen bleibt und daß seine Werke nicht eitle Denkmäler seiner Originalitätssucht sind. Wenn er was kann, werden seine Bauten ganz von selbst nicht der Würze entbehren. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW17/18-1961.



222. "Bauwelt", a. 52, n. 22, 29 maggio 1961, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof

223. Reinhard Gieselmann, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauwelt", a. 52, n. 22, 29 maggio 1961, p. 621, 624 © Ullsteinhaus Tempelhof

e progetti di "serie B", ossia i progetti di "Architettura", in cui il tema richiede un ragionamento formale, per via del soggetto particolarmente rilevante, e la comune edilizia, dove prevale il rispetto delle richieste economiche e prestazionali.

Dal punto di vista di Irion, le tematiche di Ungers non sono applicabili alla comune attività dell'architetto, come la costruzione di edilizia popolare, nella stragrande maggioranza dei casi, dove invece sono strettamente necessari e quasi esclusivamente il calcolo e le scelte tecnologiche.

Concludendo il proprio contributo, Irion giudica il tono di Gieselmann e Ungers intenzionalmente offensivo nei confronti di Joedicke, probabilmente un segno che rivela una debolezza ideologica piuttosto che la convinzione, ritenendo che al lettore non rimanga niente di più che l'immagine dell'ostilità emersa ed il desiderio di non dover mai vedere le opere dei due architetti.³⁴³

Come sempre è Reinhard Gieselmann ad avere l'ultima parola, rispondendo infine sul numero 22 della rivista.³⁴⁴ Questa volta il modo di formulare i concetti utilizzato da Gieselmann è decisamente più morigerato, ha abbandonato gli slogan e sceglie un tono più conciliante, probabilmente nell'intento di essere maggiormente compreso ed ascoltato.

Egli si rammarica che la discussione architettonica non possa proseguire e che solo in pochi abbiano partecipato:

343. idem. p. 498 Testo originale: Diskussion sollte eine Art honoriges Turnier sein, mit Toleranz ausgetragen. Was bleibt dem Leser und Zeitgenossen angesichts der hier zutage getretenen Feindseligkeit und des anspruchsvollen Pathos übrig als der resignierende Wunsch, die gebauten Werke der Verfasser nie sehen und ihnen selbst nie begegnen zu müssen. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW17/18-1961.

344. Reinhard Gieselmann, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauwelt", a. 52, n. 22, 29 maggio 1961, pp. 621, 624. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW22-1961.

Le immagini che accompagnano l'articolo Reinhard Gieselmann, *Für eine lebendige Baukunst...*, in *"Bauwelt"*, a. 52, n. 22, 29 maggio 1961, p. 621

224. Reinhard Gieselmann, residenza a Karlsruhe-Durlach, foto storica prospetto ovest

225. Alfred Fischer, Reinhard Gieselmann, gruppo di residenze a Karlsruhe, foto a nord



273

«Dopo la lettera del signor Irion la discussione è ora così ampia che i partecipanti si ritirano più o meno offesi. Che risultato triste! – Se si formula un programma di architettura, dopo si deve fare i conti con l'opposizione (sempre che si creda alle regole della democrazia). Che ci siano solo due avversari, testimonia, a mio avviso, la pigrizia spirituale degli architetti occupati a tempo pieno. Io cerco i colleghi, con cui durante i miei studi universitari ho discusso per notti. Io li vedo nella mente, dopo che di giorno sbrigano decentemente il "99% dei progetti edilizi", di sera stanno sul sofà a studiare le immagini del *Bauwelt*. Nella generazione dei nostri padri c'erano continuamente discussioni sulle riviste – ma questo dovrebbe tuttavia ancor oggi essere possibile?»³⁴⁵

Gieselmann è il vero spirito critico della vicenda, è davvero interessato a discutere di architettura e vede la discussione come una possibilità di arricchimento. Si è però formato su testi critici di alcuni decenni precedenti, quando le arringhe erano molto più veementi sui temi architettonici.

Ciò che gli interessa davvero è che si vada oltre i risultati del "classicismo", che dopo aver costituito il progresso della ricerca, sono stati di fatto appiattiti nei tentativi di imitazione dei maestri:

345. idem., p. 621 Testo originale: Nach dem Brief von Herrn Irion ist die Diskussion nun so weit, daß sich die Beteiligten mehr oder weniger beleidigt zurückziehen. Welch ein trauriges Ergebnis! – Wenn einer ein Architekturprogramm formuliert, dann muß er mit Opposition rechnen (sofern er an die Regeln der Demokratie glaubt). Daß es nur zwei Opponenten gab, zeugt meines Erachtens von der geistigen Trägheit der vollbeschäftigten Architekten. Ich suche nach den Kommilitonen, mit denen ich mich während des Studiums nächtelang gestritten habe. Im Geist sehe ich sie, nachdem sie tags die „99% der Bauvorhaben anständig bewältigen“, abends auf dem Sofa liegen und die Bilder in der *Bauwelt* studieren. In der Generation unserer Väter gab es dauernd Diskussionen in Zeitschriften – das müßte doch auch heute möglich sein? Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW22-1961.

226. Annibale Vitellozzi, Pier Luigi Nervi, Palazzetto dello sport del CONI, Roma, 1956-1957



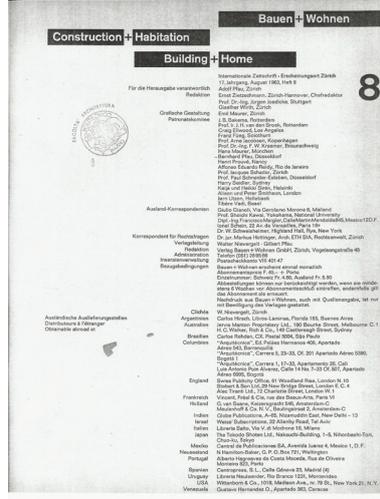
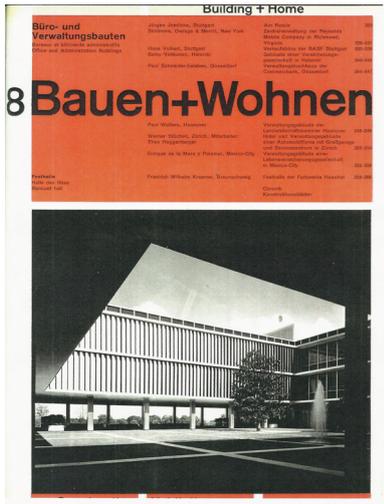
«[...] non mi bastano più i risultati del Post-classicismo della scuola di Braunschweig e del Costruttivismo della scuola di Karlsruhe, anzi, essi mi sembrano antiquati. Non mi soddisfano più la semplicità dello spazio, con cui sono trattati i desideri delle persone, la sopravvalutazione dell'invenzione di nuovi nodi e neanche l'imitazione di una facciata di Mies, che è appiattita, riquadrata (e le lastre dei frontoni saldamente accostate!) I paraocchi del modo di costruire a paratie (ogni 4 metri una parete senza aperture) mi sembrano anche in senso figurato, che raddrizzino lo sguardo degli abitanti.»³⁴⁶

Quest'ultima frase di Gieselmann fa notare come egli sappia giocare con le immagini dell'architettura, attraverso associazioni significanti con il mondo quotidiano.

Nella lunghissima lettera egli continua a spiegare il proprio punto di vista, secondo le proprie aspirazioni di ricerca, si nota inoltre per come contrapponga immagini di architetture funzionaliste all'ideale della "libertà" di vita dell'uomo, come sia stato realmente influenzato dalla visione domestica di Alvar Aalto.

«Io cerco lo spazio corrispondente, in cui la nostra esistenza non sia raddrizzata, ma sia consapevole di sé, in cui l'uomo non sia un numero nella massa, ma un membro umano di una collettività strutturata di uomini. Da ciò emergono forme,

346. idem., p. 621. Testo originale: mir die Ergebnisse des Nachklassizismus der Braunschweiger und des Konstruktivismus der Karlsruher Schule nicht mehr genügen, ja, daß sie mir antiquiert dünken. Sie befriedigen mich nicht mehr in der räumlichen Primitivität, mit der menschliche Anliegen behandelt werden, in der Überbewertung der Erfindung neuer Knotenpunkte und auch nicht in der Nachäffung einer Mies-Fassade, die zur Karo-Grafik plattgewalzt wird (und die Giebelscheiben fest geschlossen!). Die Scheuklappen der Schottenbauweise (alle vier Meter eine Wand ohne Loch) scheinen mir auch im übertragenen Sinn den Blick der Bewohner gleichurichten. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW22-1961.



227. *Bauen + Wohnen*”, a. 18, n. 8, agosto 1963, München, copertina

228. *Bauen + Wohnen*”, a. 18, n. 9, agosto 1963, München, indice

229. Jürgen Joedicke, *Am Rande, Provinzielle deutsche Architektur?*, in *Bauen + Wohnen*”, a. 18, n. 8, agosto 1963 München, p. 325

che non vanno d'accordo con i concetti e le proporzioni del classicismo. Al contrario del Sig. Prof. Nervi e di molti professori tedeschi, credo inoltre ben fermamente che l'architettura non sia tecnica, ma sia arte.»³⁴⁷

Da quest'ultima frase emerge già un primo riferimento ai successivi contenuti del manifesto *Zu einer neuen Architektur*, nella contrapposizione tra tecnica ed arte e nella contrapposizione intellegibile tra staticità e dinamicità. Un altro legame sintattico con il Manifesto è l'utilizzo di Gieselmann, anche in questo caso, della formulazione di una perorazione conclusiva, rivolta agli altri architetti contemporanei:

«Noi dobbiamo tuttavia alla fine convincere i contemporanei che l'architetto non è solo colui che deve occuparsi dell'impermeabilizzazione del tetto. Ho temuto che il discredito, in cui gli architetti in questo paese sono caduti, derivi da questo atteggiamento completamente non intellettuale verso il loro lavoro, dalla preferenza della costruzione e della determinazione a monte dell'idea. Io vorrei però supporre che per loro, come per me, si tratti di occuparsi di nuovo costantemente di ciò che è intellettuale nell'architettura, di stabilire i risultati, di formulare, di organizzare, di ampliare e di mantenersi aperti verso il nuovo.

347. *idem.*, p. 621. Testo originale: Ich suche den entsprechenden Raum, in dem unser Dasein nicht gleichgerichtet, sondern selbstbewußt wird, in dem nicht der Mensch eine Nummer in der Masse ist, sondern ein personhaftes Glied einer strukturierten menschlichen Gemeinschaft. Daraus ergeben sich Formen, die nicht mit den Vorstellungen und Proportionen des Klassizismus übereinstimmen. Im Gegensatz zu Herrn Professor Nervi und zu vielen deutschen Professoren glaube ich außerdem ganz fest, daß Architektur nicht Technik, sondern Kunst ist. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW22-1961.

Solo dopo viene la fognatura.»³⁴⁸

Dalla conclusione, emergono ancora altri argomenti paralleli tra questo testo ed il Manifesto, come ad esempio la riflessione sul ruolo dell'architetto nella contemporaneità, che Gieselmann vede compromesso per aver abbandonato l'attenzione per il ragionamento formale ed essersi dedicato esclusivamente alla tecnica.

Un altro punto emerso è l'importanza dell'intellettualità, ossia della "spiritualità" dell'architettura, come verrà tradotto nel Manifesto, contrapposto al mero dettaglio tecnologico che qui, appunto, Gieselmann associa lapidariamente al progetto delle "fognature". Gieselmann è decisamente il pensatore più raffinato ed intellettuale, come afferma anche Jasper Cepl³⁴⁹ e molto probabilmente le architetture di Ungers sono molto influenzate anche da Gieselmann, anche se nella ricaduta formale delle proprie costruzioni non riesce poi a tradurre con la forza di Ungers i principi espressi teoricamente.

Uno sguardo più generale su questa polemica nel suo insieme porta ad alcune ulteriori considerazioni.

Seppur i due giovani architetti non abbiano volutamente suscitato la polemica, perché, come si è potuto osservare, le architetture di Ungers vengono per prime attaccate in due momenti diversi, essi l'hanno accolta combattivamente come un'opportunità di discussione. Entrambi la ritengono, come dimostrato dall'articolo di Gieselmann che chiude la polemica, un'occasione per sostenere ed esporre le proprie idee e magari emergere sul piano intellettuale nazionale.

Inoltre, probabilmente è proprio l'articolo di Jürgen Joedicke, con la doppia pagina blu che suscita l'idea di scrivere un manifesto, se si considera veritiera la data riportata in fondo al brano citato su *Der Monat*³⁵⁰ "29 novembre del 1960". Resta da spiegare, però, perché avendo loro in mano un testo programmatico già impostato e la possibilità di pubblicare sul *Bauwelt* all'interno della polemica, non lo abbiano esposto in

348. idem., p. 621. Testo originale: Wir müssen doch endlich die Mitwelt davon überzeugen, daß der Architekt nicht nur derjenige ist, der für die Dichtigkeit des Daches zu sorgen hat. Ich fürchte, daß der Mißkredit, in den die Architekten hierzulande geraten sind, von dieser völlig ungeistigen Einstellung zu ihrer Arbeit kommt, von der Bevorzugung der Konstruktion und der Hintansetzung der Idee. Ich möchte aber annehmen, daß es Ihnen wie mir darum geht, sich mit dem Geistigen in der Architektur ständig neu auseinanderzusetzen, die Ergebnisse festzuhalten, zu formulieren, zu gestalten, auszuweiten, und sich selbst geöffnet zu halten für das Neue. Erst dann kommt die Kanalisation. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW22-1961.

349. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 51

350. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XV, n. 171, dicembre 1962, p. 70. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

questo contesto.

Bisogna poi precisare che Jürgen Joedicke non nutre una particolare avversione per Oswald Mathias Ungers o per le sue architetture, semplicemente è schierato tra gli irriducibili nostalgici del Movimento Moderno ed il suo metodo progettuale, così come le sue forme, si conformano ad esso.

Infatti neanche due anni dopo Joedicke, pubblicherà un altro articolo su *Bauen + Wohnen*³⁵¹ dove sembra quasi invocare la presenza di Ungers all'Esposizione per i sessant'anni del *Bund Deutscher Architekten (BDA)*.³⁵²

«[Bisogna domandarsi se. ndt] questa esposizione rappresenta [veramente. ndt] l'architettura tedesca degli ultimi 17 anni? [...] perché non si espongono i giovani architetti come Ungers, Götz, Kammerer e Otto, fra cui quest'ultimo è conosciuto in tutto il mondo, mentre in Germania purtroppo è conosciuto solo dagli architetti paesaggisti?»³⁵³

277

Inoltre l'autore si riconcilerà particolarmente con la successiva opera di Ungers, a partire dal *Wallraf-Richartz-Museum* del 1975 e con il Padiglione espositivo della Fiera di Francoforte sul Meno, realizzato tra il 1980 ed il 1983 e lo inserirà nella sua *Storia dell'architettura dal 1950 ad oggi*.³⁵⁴

Infine i punti di vista cambiano ed anche i più stoici fautori di un ritorno in auge del Modernismo fanno un passo indietro.

Il dato fondamentale è che l'articolo di Joedicke è determinante per una riflessione ulteriore da parte di Ungers e Gieselmann, per aver mosso la loro intenzionalità a soffermarsi sui principi cardine della loro ideologia e per aver creato un'importante occasione di dibattito.

351. Jürgen Joedicke, *Am Rande, Provinzielle deutsche Architektur?*, in *Bauen + Wohnen*, a. 18, n. 8, agosto 1963, München, p. 325. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W8-1963.

352. *Bund Deutscher Architekten* è un'associazione di architetti, liberi professionisti in Germania, fondato a Frankfurt am Main il 21 giugno 1903. (BDA).

353. Jürgen Joedicke, *Am Rande, Provinzielle deutsche Architektur?*, in *Bauen + Wohnen*, a. 18, n. 8, agosto 1963, München, p. 325. Testo originale: Ist diese Ausstellung repräsentativ für 17 Jahre deutsche Architektur; – fehlen nicht entscheidende Bauten und Entwürfe? Wo blieben von den jüngeren Architekten z. B. Ungers, Götz, Kammerer und Otto, von denen der letztere in aller Welt bekannt ist, bei uns aber leider nur bei den Gartenarchitekten? Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W8-1963.

354. Jürgen Joedicke, *Storia dell'architettura dal 1950 ad oggi*, Ulrico Hoepli Editore, Milano 1994. Titolo originale: Jürgen Joedicke, *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Zurich 1990

Punti di vista:

A. Rossi, N. Pevsner, R. Banham, G. K. Koenig, B. Zevi

Contemporaneamente al dibattito con i Funzionalisti, continua l'interesse di alcune riviste specialistiche anche internazionali nei confronti della casa e dell'opera di Oswald Mathias Ungers in generale.

Ciò probabilmente avveniva proprio grazie alla tanto discussa prima pubblicazione sul *Bauwelt* nel febbraio del 1960, appena dopo il completamento della casa. Questo anche a causa del rilievo sovranazionale delle riviste tedesche specialistiche di architettura, come *Bauwelt*, *Bauen + Wohnen* e *Baukunst und Werkform*, che in quegli anni continuano a pubblicare i progetti di Ungers.

Tra i primissimi contributi internazionali c'è senza dubbio l'articolo di Aldo Rossi su *Casabella-continuità* che viene pubblicato nell'agosto del 1960,³⁵⁵ a solo sei mesi di distanza dalla citata *Werkstattbericht*.³⁵⁶

Aldo Rossi, con Giorgio Grassi e Vittorio Gregotti, allora vicedirettore della rivista, parte da Milano alla volta di Colonia per redigere un *reportage* sul giovane ed emergente architetto tedesco. Questo brano rappresenta anche una delle prime

355. Aldo Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, in "Casabella-Continuità", n. 244, ottobre 1960, pp. 22-35

356. *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von Oswald Mathias Ungers*, in "Bauwelt", n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 204-217. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960C.



230. “Casabella-Continuità”, n. 244, ottobre 1960, copertina

231. Aldo Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers, in “Casabella-continuità”, n. 244, ottobre 1960, p. 22*

divulgazioni del pensiero di Ungers, in quanto prima della polemica, le riviste si erano limitate alla pubblicazione dei progetti con una breve spiegazione. Proprio di questo interesse teorico riferirà successivamente, a distanza di molti anni, Vittorio Gregotti, ricordando il primo incontro con l’architetto tedesco:

«Una delle cose che m’impressionarono maggiormente, quando lo conobbi nel 1960, fu che egli apparteneva ai pochissimi architetti tedeschi attivi in Germania, consci dell’importante e complicata tradizione del Modernismo, e che riconosceva lo stretto legame di ideologia, storia ed architettura, contemporaneamente egli vi scopriva una qualità, un’importanza ed un’ambiguità.»³⁵⁷

Sempre Gregotti nell’occasione di un numero monografico su Ungers in *Lotus International*, approfondisce la vicenda ed i suoi presupposti. Egli riferisce inoltre di come il dialogo avvenga con una certa difficoltà nella lingua conosciuta da tutti gli interlocutori, ovvero il francese:

«Quando ho conosciuto O.M.Ungers era il primo giovane architetto tedesco che nel dopoguerra non avesse operato una cancellazione della storia recente, come cancellazione della colpa, uno dei primi ad accettare la tradizione dell’architettura

357. Vittorio Gregotti, *Oswald Mathias Ungers*, in Anja Sieber-Albers, Martin Kieren (a cura di), *Sichtweisen: Betrachtungen zum Werk vom O. M. Ungers*, Veitweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1999, p. 64. Testo originale: Eines der Dinge, die mich am meisten beeindruckten, als ich ihn 1960 kennenlernte, war, daß er zu den ganz wenigen praktizierenden Architekten in Deutschland gehörte, die sich der bedeutenden und schwierigen Tradition der Moderne in Deutschland bewußt waren und die enge Verbindung von Ideologie, Geschichte und Architektur erkannte, indem er darin eine Qualität, eine Bedeutung und eine Ambiguität wiederentdeckte.

moderna nella sua contraddizione come un materiale vivente per la progettazione.

Ero andato, insieme con Aldo Rossi, in Germania, nel 1959 per “Casabella”, a cercare proprio lui a Colonia, sulla debole traccia di un paio di piccole fotografie e di notizie vaghe. Collezionava disegni di *Frühlicht* e parlava un francese incerto con piglio determinato, come la sua passione per l’architettura, nello stesso modo in cui in quel momento intendevamo (o credevamo d’intendere) anche noi». ³⁵⁸

La testimonianza di Gregotti lascia intendere, che alla base dell’interesse dei tre architetti, stesse una percezione di vicinanza ideologica che li ha spinti a quell’impresa.

Secondo Rossi, che scrive personalmente la prefazione in quattro colonne all’articolo, ³⁵⁹ Ungers rappresenta la ripresa della giovane architettura europea e tedesca in maniera decisa ed impegnata.

Dopo questa breve premessa che giustifica l’articolo, Rossi spiega in maniera sintetica e decisa la situazione del secondo dopoguerra, dominata inizialmente da un fabbisogno abitativo ed edilizio imperante, che ha ceduto il passo ad una ricostruzione governata esclusivamente da leggi di mercato.

L’autore scrive a proposito della formazione del giovane architetto tedesco che approfondisce l’architettura finlandese, inglese ed italiana. Dà poi importanti informazioni sul pensiero di Ungers nei confronti del panorama europeo:

«[...] ma al di là di questo interesse, di tecnica e di stile, egli non crede che oggi sia possibile ricondurre ad unità queste diverse forme di espressione poiché nella cultura europea esistono problemi molto diversi, tra loro contrapposti e irriducibili ad un’idea universale.

«L’Europa – egli scrive – non vive di una sola idea universale, è multiforme. E’ un terreno in cui esistono una vicina all’altra molte immagini e molte opinioni, è un paese in cui sono egualmente cresciuti illuminismo e misticismo. Nella tensione tra questi due estremi si sviluppa oggi una nuova vitalità.» ³⁶⁰

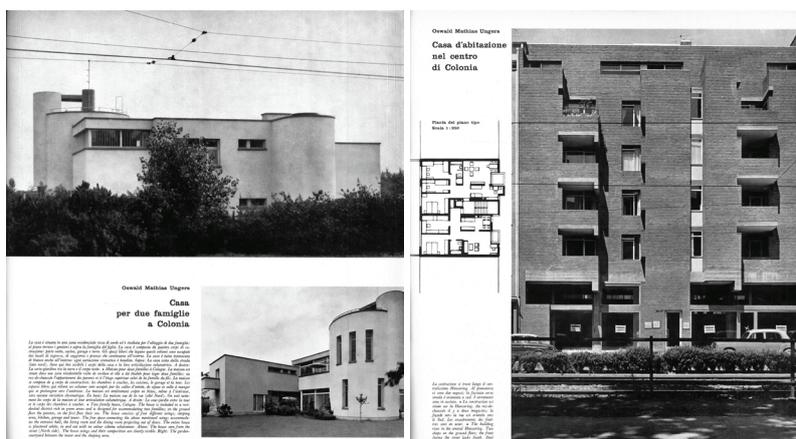
Questa considerazione, di fatto è la base di tutti i post-modernismi ed i regionalismi che si sviluppano in questo periodo. Essi contestano l’apposizione di un International Style ad ogni tempo ed in ogni luogo, come un corpo esterno calato in un sito, senza la considerazione del carattere del luogo stesso e della sua tradizione costruttiva, in altre parole:

358. Vittorio Gregotti, *Oswald Mathias Ungers*, in “Lotus International”, n. 11, 1976, p. 12

359. Aldo Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, in “Casabella-continuità”, n. 244, ottobre 1960, p. 22

360. idem.

232. Aldo Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, in "Casabella-continuità", n. 244, ottobre 1960, pp. 23, 28



281

il *genius loci*. L'aspetto di "fertilizzazione incrociata" di cui parla anche William Curtis,³⁶¹ che l'Architettura Moderna aveva negli anni '30, in cui gli interessi regionali venivano in certo qual modo internazionalizzati e gli elementi primari del linguaggio moderno declinati secondo gli spunti locali,³⁶² non avveniva più.

Naturalmente questo punto di vista, cattura certamente l'interesse di Rossi, che di seguito commenta:

«Personalmente credo che questi problemi, oltre a un più diretto aggancio alla cultura tedesca contemporanea, interessano per la loro serietà e per quanto hanno con noi in comune. Più volte abbiamo dichiarato che non crediamo ad una architettura moderna, o peggio a un gusto moderno come tale, ma a programmi e tendenze che trovano la loro validità solo a contatto con la realtà di oggi; inoltre ritengo che una seria posizione di ricerca come quella di Ungers, che è preoccupato di tutti gli aspetti del problema professionale, valga molto di più degli appelli demagogici a sfondo sociale o degli sdegni intimistici.»³⁶³

Il reportage si sviluppa nelle pagine successive in maniera molto simile al *Werkstattbericht* del *Bauwelt*, come un semplice excursus sulle sue opere accompagnate da una

361. William J. R. Curtis, storico e critico dell'architettura inglese, nato a Bircchington il 21 marzo del 1948. Formatosi al Courtauld Institute of Art di Londra, consegue il dottorato all'università di Harvard nel 1975. *L'architettura moderna dal 1900*, viene pubblicato per la prima volta nel 1982. Insegna attualmente all'Università di Cambridge come Slade Professor.

362. William J. R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Milano 2006, p. 372

363. Aldo Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, in "Casabella-Continuità", n. 244, ottobre 1960, p. 22

breve spiegazione. Tra tutte, Aldo Rossi dichiara di ritenere particolarmente interessanti “la casa per due famiglie a Colonia” (*Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958*) e l’edificio sull’Hansaring (*Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln, 1959*).

«Nella prima vedo una ricerca verso un’architettura di volumi nitidi e puri che ricorda, anche nella superficie bianca, le ricerche del primo razionalismo europeo, nella seconda un’architettura urbana risolta con vigore e con uno stile sobrio. Sono due tipi di ricerca, dal punto di vista stilistico, che si perseguono da molte parti, e anche in Italia, e che qui hanno trovato una valida espressione.

D’altra parte tutte le opere di Ungers qui pubblicate mostrano una eccezionale coerenza e lo sviluppo continuo, dall’una all’altra, di un’idea e di una concezione originale dell’architettura. Interessava qui accennare a questa concezione e a questa ricerca, di cui attendiamo con interesse lo sviluppo futuro.»³⁶⁴

282

Come afferma anche Jasper Cepl, Ungers si vieta le forme precostituite, che sono spiegate e sono liquidate con slogan frettolosi, egli vuole sviluppare il linguaggio formale della sua architettura in una maniera sempre nuova che tragga origine dal luogo.

Di particolare interesse è come anche Rossi si dimostri particolarmente cauto nell’uso degli slogan, ma soprattutto eviti qualunque tentativo di collocazione dell’architettura di Ungers in una qualsiasi corrente o eredità. Rossi lascia spazio allo stesso architetto di definire le proprie opere in relazione agli effettivi interessi che lo animano in questo momento:

«In questa ricerca Ungers dichiara che le sue costruzioni non sono né romantiche né razionaliste, né tradizionali né moderne, ma cercano di legarsi saldamente alla realtà di un luogo, alla realtà di chi vive in quel luogo e alla sua storia.»³⁶⁵

L’attenzione di Aldo Rossi, per Ungers rimane costante, anche negli anni a venire, quando realizza nel 1973 il libro per la XV Triennale di Milano, egli inserisce l’architetto coloniese tra i contributi dell’*Architettura Razionale*,³⁶⁶ dove compare anche la villa Müller in Werthmannstraße 19 ed il *Mehrfamilienwohnhaus R*, in Graditzerstraße 44-52, a Köln-

364. idem.

365. idem.

366. Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari, Daniele Vitale, *Architettura Razionale*, Franco Angeli Editore, Milano 1975, pp. 90-91



233. Deutsche Bauzeitung, a. 66, n. 10, ottobre 1961

234. Nikolaus Pevsner, *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in *Deutsche Bauzeitung*, a. 66, n. 10, ottobre 1961, pp. 757, 761



Niehl, del 1957-1958.

Nell'errore di cercare d'incasellare Ungers in una tendenza architettonica, oppure nella discendenza di qualche movimento, cade invece Nikolaus Pevsner.

Nikolaus Pevsner tiene una conferenza a Londra, il 10 gennaio del 1961, presso la sede del *Royal Institute of British Architects* dal titolo *Architettura Moderna e lo storico, ovvero il ritorno dello Storicismo*³⁶⁷ ed alcuni mesi più tardi compare anche in Germania sulle pagine del *Deutsche Bauzeitung*.³⁶⁸

In apertura, Pevsner spiega di voler porre attenzione ad un nuovo fenomeno, ai suoi occhi "allarmante":

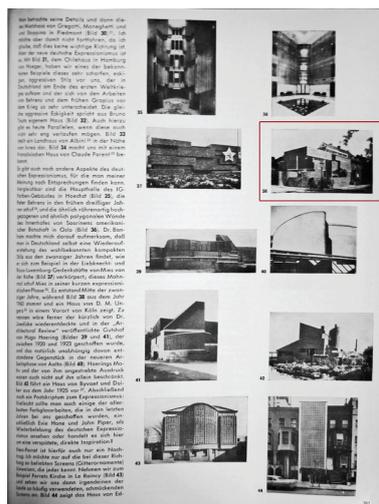
«Vorrei chiamare questo fenomeno "il ritorno dello Storicismo". Secondo la mia opinione qui si tratta dell'aspetto di un cambiamento che sta più in profondità, un cambiamento che per me rappresenta uno degli sviluppi meno graditi della moderna architettura, sebbene sia senza dubbio straordinariamente attrattivo per altri.»³⁶⁹

A Pevsner non interessa indagare quali siano i problemi e le contraddizioni del funzionalismo, tali per cui emergono queste "nuove tendenze", anzi riafferma le caratteristiche

367. Nikolaus Pevsner, *Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism*, in "Journal of the Royal Institute of British Architects", n. 6, aprile 1961, pp. 230-240,

368. Nikolaus Pevsner: *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in *Deutsche Bauzeitung*, a. 66, n. 10, ottobre 1961, pp. 757-764. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.

369. idem. p. 757. Testo originale: Ich möchte diese Erscheinung "Die Wiederkehr des Historizismus" nennen. Meiner Meinung nach handelt es sich hier um den Aspekt einer tieferliegenden Wandlung, eine Wandlung, die für mich eine der am wenigsten erfreulichen Entwicklungen moderner Architektur darstellt, obwohl sie zweifellos für andere außerordentlich attraktiv ist. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.



dell'architettura funzionale, nella contrapposizione con il nuovo storicismo:

«Fino a questo cambiamento il principio dell'architettura del 20° secolo era stato che la forma segua la funzione e precisamente nel senso che un edificio in primo luogo debba servire bene al suo scopo e nel suo esterno non deve mostrare nulla di ciò che pregiudichi questo “buon funzionamento”. [...] Al contrario, la nuova tendenza mira, ammesso che io abbia ragione, alla creazione delle pareti esterne, che sono certamente realizzate non necessariamente a scapito della funzione, sebbene sia anche molto frequente il caso che però possa apparire, per lo meno, come se non si potesse avere nessuna fiducia nella sua efficacia funzionale.»³⁷⁰

284

Egli insiste sull'importanza che la forma debba seguire la funzione e mette in guardia dalle tendenze formalista, cioè quelle tendenze che invertono tale rapporto interdipendente. Lo storico tedesco è categoricamente un oppositore di tutto ciò che esuli dal Movimento Moderno e dalla sua derivazione funzionalista, con una particolare avversione per l'Espressionismo.³⁷¹

Egli già dal suo celeberrimo libro *Pioneers of the Modern Movement* del 1936 aveva posto l'accento sul rifiuto di qualsiasi revival e sull'impegno morale alla qualità progettuale ed al “nuovo”.³⁷²

In questo caso il Formalismo per Pevsner è la tendenza generatrice dello Storicismo, poiché questa composizione formale liberata dal rispetto dovuto alla funzione, cerca poi un modello formale e ricade nell'errore di prendere riferimento dal passato, rendendo quindi impossibile di conseguenza inventare qualcosa di “originale”.

Pevsner evidenzia poi l'esistenza di una serie di nuovi *revival* che rimandano con il pensiero all'eclettismo del XIX secolo, applicato, però, nei confronti degli stili del XX secolo:

370. idem. Testo originale: Bis zu dieser Wandlung, war es das Prinzip der Architektur des 20. Jahrhunderts gewesen, daß die Form der Funktion folgt, und zwar in dem Sinne, daß ein Gebäude in ersten Linie seinem Zweck gut dienen muß und in seinem Äußeren nichts aufweisen soll, was dieses “gute Funktionieren” beeinträchtigt. [...] Dagegen zielt die neue Tendenz, sofern ich recht habe, auf die Gestaltung der Außenflächen ab, die zwar nicht unbedingt auf Kosten der Funktion geschaffen werden, obgleich auch dies sehr häufig der Fall ist, die aber zumindest so aussehen, als ob man kein Vertrauen in ihre funktionelle Bewährung haben könnte. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.

371. Sull'attaccamento alle teorie funzionaliste e sul rifiuto incondizionato di Pevsner nei confronti dell'Espressionismo cfr. Nigel Whitely, *The Puzzled Lieber Meister: Pevsner and Reyner Banham*, in Peter Draper (a cura di) *Raessessing Nikolaus Pevsner*, Ashgate, Aldershot 2004, pp. 213-233

372. William J. R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Milano 2006, p. 371

«[...] il fenomeno che m'interessa e che io contraddistinguo come ritorno allo Storicismo, è l'imitazione o l'ispirazione tratta dall'imitazione di stili essenzialmente più nuovi, che finora non erano mai stati fatti rivivere. Naturalmente ogni ripresa di Stili del passato è un segno di debolezza: pensiero e sentire indipendente significano meno della scelta dell'originale.

Posso brevemente portare (come esempio), ciò che negli esempi illustrati dovrà vedersi. Innanzitutto viene, come già menzionato il primissimo ritorno indietro. Si potrebbe contrassegnare il suo risultato come "Neo-accondiscendenza". Poi segue la rinascita estremamente discussa del Neo-Liberty. C'è il Neo-Jugendstil, che comprende il Neo-Liberty ed anche il Neo-Gaudi, il più lontano Neo-de-Stijl così come la nuova scuola di Amsterdam, c'è il nuovo Espressionismo tedesco ed infine fino ad un certo punto il Neo-Perret.»³⁷³

285

Accompagnano questa invettiva un breve excursus sulle cinquantacinque immagini di architetture scelte per accompagnare la conferenza tra le quali al numero 38 compare la casa in Belvederestraße di Oswald Mathias Ungers, inserita tra il monumento commemorativo di Mies van der Rohe per Karl Liebknecht³⁷⁴ e Rosa Luxemburg³⁷⁵ e la fattoria "Gut

373. Nikolaus Pevsner: *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in *Deutsche Bauzeitung*, a. 66, n. 10, ottobre 1961, pp. 757-764. Testo originale: [...] Das Phänomen dagegen, das mich interessiert und das ich als Rückkehr zum Historizismus bezeichne, ist die Nachahmung oder die aus ihr geholte Inspiration zu wesentlich neueren Stilen, die bis jetzt niemals wiederbelebt worden waren. Natürlich ist jede Wiederaufnahme von Stilen der Vergangenheit ein Zeichen von Schwäche: Unabhängiges Denken und Fühlen bedeutet weniger als die Wahl der Vorlage. Ich darf kurz aufführen, was in den Bildbeispielen zu sehen sein wird. Zunächst kommt, wie bereits erwähnt, der früheste Rückzug. Man könnte sein Ergebnis als „Neo-Entgegenkommen“ bezeichnen. Dann folgt die am meisten diskutierte Wiederbelebung, die Neo-Liberty. Es gibt Neo-Jugendstil, der Neo-Liberty und auch Neo-Gaudi einschließt, ferner Neo-de-Stijl sowie die neue Schule von Amsterdam, es gibt neuen deutschen Expressionismus und schließlich bis zu einem gewissen Grade Neo-Perret. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.

374. Karl Liebknecht, avvocato e politico tedesco, nato a Lipsia il 13 agosto 1871, figlio di uno dei fondatori del Partito Socialdemocratico Tedesco. Conduce un'intensa attività politica socialista e pacifista, durante la quale viene spesso arrestato. Fonda la Lega Spartachista con Rosa Luxemburg, Leo Jogiches, Paul Levi, Ernest Meyer, Franz Mehring e Clara Zetkin. Arrestato e condannato a quattro anni per alto tradimento nel 1916, viene rilasciato nell'ottobre del 1918. Rapito con Rosa Luxemburg, il 15 gennaio dai Freikorps, viene torturato per diverse ore prima di essere ucciso. Nel 1926 viene realizzato in memoria di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg un monumento ad opera di Ludwig Mies van der Rohe.

375. Rosa Luxemburg, Rozalija Ljuksenburg o Róża Luksemburg, filosofa e politica, rivoluzionaria socialista-marxista, polacca, naturalizzata tedesca nata il 5 marzo 1871 a Zamość. Entra a far parte del fronte pacifista all'inizio della Prima Guerra Mondiale ed assieme a Karl Liebknecht, nel 1915 la Lega Spartachista. Nel 1916 i due vengono arrestati e lei è condannata a due anni di reclusione. Nel corso della Rivolta di Gennaio, iniziata il 6 gennaio 1919, il giorno 15 i due vengono rapiti e Rosa Luxemburg viene assassinata durante il trasporto in carcere. Nel 1926 viene realizzato a



235. Mies van der Rohe, Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, Berlino, 1926

Garkau” di Häring. Pevsner la introduce con queste parole:

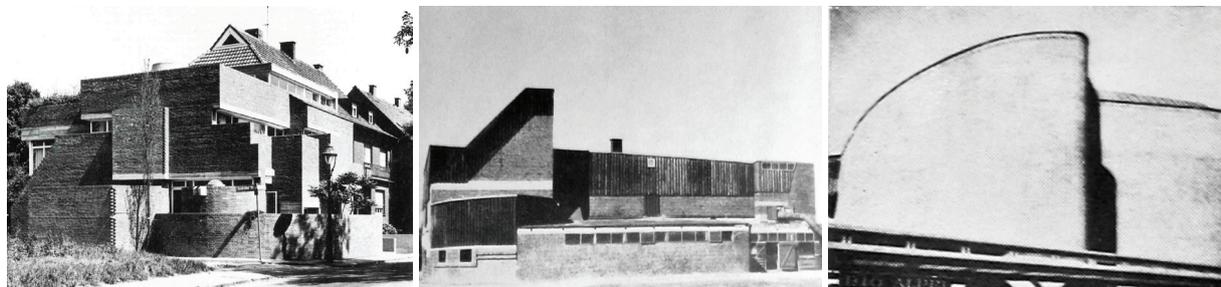
«Il Dott. Banham richiamò la mia attenzione sul fatto che in Germania si trova persino di nuovo una resurrezione del ben noto stile compatto degli anni '20, come si rincarna per esempio nel luogo commemorativo Liebknecht e Rosa-Luxemburg di Mies Vand der Rohe (foto 37); Mies creò questo monumento di ammonimento, nella sua breve fase espressionista. Sorse a metà degli anni '20 mentre la foto 38 è del 1960 e mostra una casa del Dott. M. Ungers in un sobborgo di Colonia. Sarebbe da nominare più distante la fattoria di Hugo Häring (foto 39 e 41), riscoperta di recente dal Dott. Joedicke e pubblicata nell'“Architectural Review”, che fu realizzata fra il 1920 e 1923».³⁷⁶

Qui ha origine la tanto discussa assimilazione tra la casa di Ungers ed il monumento di Mies van der Rohe, nella quale cade anche Bruno Zevi,³⁷⁷ nella sua Storia dell'Architettura

Berlino in memoria di Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg un monumento ad opera di Ludwig Mies van der Rohe.

376. idem. p. 761. Testo originale: Dr. Banham machte mich darauf aufmerksam, daß in Deutschland selbst eine Wiederauferstehung des wohlbekanntesten kompakten Stils aus den zwanziger Jahren findet, wie er sich zum Beispiel in der Liebknecht- und Rosa-Luxemburg-Gedenkstätte von Mies van der Rohe (Bild 37) verkörpert; dieses Mahnmal schuf Mies in seiner kurzen expressionistischen Phase. Es entstand Mitte der zwanziger Jahre, während Bild 38 aus dem Jahr 1960 stammt und ein Haus von D. M. Ungers in einem Vorort von Köln zeigt. Zu nennen wäre ferner der kürzlich von Dr. Joedicke wiederentdeckte und in der „Architectural Review“ veröffentlichte Gutshof von Hugo Haering (Bilder 39 und 41), der zwischen 1920 und 1923 geschaffen wurde.

377. Bruno Zevi, celeberrimo storico dell'architettura e critico, divulgatore e polemista italiano, nasce a Roma il 22 gennaio del 1918. Dal 1933 al 1936, frequenta il Liceo Classico Torquato Tasso. Con Marco Alicata e Paolo Alatri costituisce il circolo giovanile di cultura moderna. Pubblica il primo articolo di architettura con Marcello Merlo nel maggio del 1935 dal titolo



236. Le tre immagini in Nikolaus Pevsner, *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in *Deutsche Bauzeitung*, a. 66, n. 10, ottobre 1961, p. 761: Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959*; Hugo Häring, *Gut Garkau, Lubeca, 1924*; Alvar Aalto, *Casa della cultura, Helsinki, 1955-1958*

Moderna,³⁷⁸ di cui si parlerà in seguito.

Un ragionamento a tutto tondo sul confronto tra il monumento e la casa, rivela come questa somiglianza sia fondata esclusivamente su uno sguardo che si ferma al trattamento murario esterno. Prima di tutto è il concetto compositivo alla base ad essere diametralmente opposto. Mentre il monumento di Mies assume una valenza volumetrica voluta, perché scaturisce dal ragionamento rivolto esclusivamente alla modulazione della superficie esterna, gli sbalzi volumetrici della casa in Belvederstraße sono dettati dalle traslazioni dei vani in pianta. Nel primo caso l'impronta volumetrica è data dall'esterno, nel secondo dall'interno.

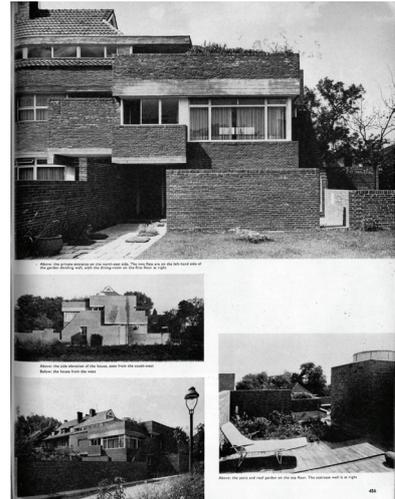
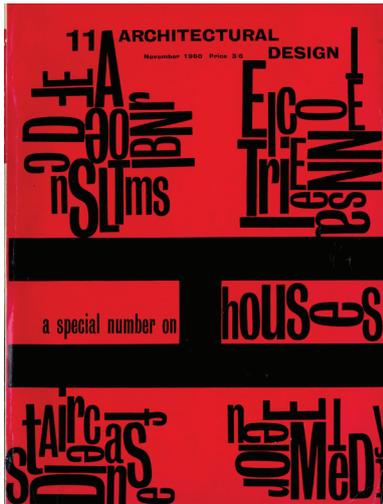
Inoltre, l'espressività stessa dei due diversi temi lo pone agli antipodi: da una parte il monumento, come memoriale ha l'intrinseca funzione di ammonimento dell'osservatore, in questo caso la capacità di far riflettere sulla mancata libertà di opinione della Germania, durante gli anni '10 del Novecento. Dall'altra parte il tema della casa non assume nessun *pathos* espressivo, o testimonianza storica. Questa incompatibilità fondamentale, tra l'architettura espressionista e le architetture di Ungers sarà l'intuizione che chiuderà la parabola espressionista dell'architetto.³⁷⁹

In ogni caso, diversamente dagli sguardi critici, che finora avevano rimproverato ad Ungers, in modo vago,

A proposito di architettura. Nel 1936 s'iscrive alla Facoltà di Architettura dell'Università di Roma. Nel marzo del 1939 è costretto a lasciare l'Italia per Londra, poi in America, per ritornare in Italia dopo la fine della Guerra. Fino alla sua morte il 9 gennaio del 2000, è la figura di riferimento della critica architettonica italiana.

378. Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1975, 5° edizione.

379. Di questa fase si parlerà più approfonditamente nel capitolo *La fine della parabola espressionista* in *La formazione del pensiero teorico*.



237. "Architectural Design", a. 30, n. 11, novembre 1960, copertina

238. O. M. Ungers, *The Architect's Own House Cologne-Müngersdorf* in "Architectural Design", a. 30, n. 11, novembre 1960, pp. 455-457

un'appartenenza agli anni '20, piuttosto che alla propria epoca, Pevsner è più concreto e lo inserisce categoricamente fra i nuovi espressionisti tedeschi.

Nell'associazione della casa di Ungers all'edificio "Gut Garkau" di Häring, ma anche con la "Casa della cultura" a Helsinki, realizzata tra il 1955 ed il 1958 di Aalto, Pevsner non commette un completo errore. Egli infatti ha individuato, molto probabilmente senza una conoscenza diretta, i due personaggi, della generazione precedente, che Ungers considera come propri modelli.

La fonte che ha fatto scaturire l'interesse di Reyner Banham, è un breve articolo sulla casa di Ungers pubblicato in Inghilterra su *Architectural Design*,³⁸⁰ che, dopo la pubblicazione italiana, dimostra come il nome del giovane architetto tedesco abbia ormai superato i confini nazionali.

Inoltre, dopo il discorso di Nikolaus Pevsner, anche in Inghilterra lo considerano espressionista, o perlomeno collocano la sua opera proprio in quell'ambito.³⁸¹

*Architectural Review*³⁸² scrive, a proposito dell'Istituto Superiore di Oberhausen, del 1956 pubblicato da l'*Architecture d'aujourd'hui*,³⁸³ che Ungers progetta in "stile Dudock":³⁸⁴

380. O. M. Ungers, *The Architect's Own House Cologne-Müngersdorf* in "Architectural Design", a. 30, n. 11, novembre 1960, pp. 455-457

381. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 90

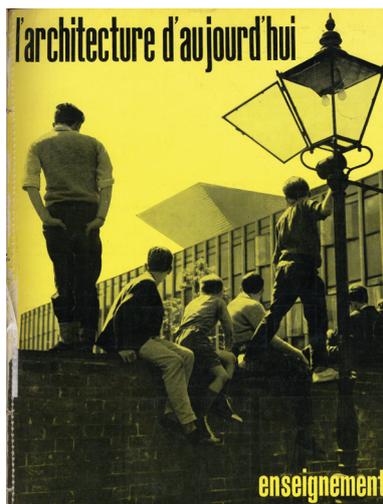
382. *New German Schools*, in "Architectural Review", vol. 130, n. 773, luglio 1961, pp. 8-9

383. *Institut d'enseignement Oberhausen, Allemagne*, in "Architecture d'aujourd'hui", n. 94, febbraio/marzo 1961, pp. 14-15

384. Willem Marinus Dudock, ingegnere ed architetto olandese, nato ad Amsterdam il 6 luglio del 1886. Si laurea in Ingegneria all'Accademia Reale Militare di Breda. A partire dal 1916 si trasferisce nella piccola città di Hilversum, di cui progetta il piano di espansione dell'edificato e progetta

239. La copertina di "Architecture d'aujourd'hui", n. 94, febbraio/marzo 1961

240. La copertina di "Architectural Review", vol. 130, n. 773, luglio 1961



«[...] è, inoltre, illustrato un vasto istituto scolastico a Oberhausen, i cui esterni in stile Dudock rivelano inconfondibilmente la mano di Oswald Mathias Ungers, ma il sospetto di un periodo revival, non deve incoraggiare a distogliere l'attenzione dall'ingegnosa progettazione concentrata dell'ambito scolastico, in cui lo stile progettuale caratteristico di Ungers raggiunge un'altezza media accettabile e una norma abitativa.»³⁸⁵

Questo commento desta un certo stupore per la diversità dell'opera residenziale di Willem Marinus Dudock, ma è un complimento, dal momento che in quel periodo l'architetto olandese gode di grande stima in Inghilterra, forse più che nella sua patria.

È, appunto, grazie all'ingresso di Ungers nel panorama architettonico inglese, che Reyner Banham gli presta attenzione, suscitando poi l'interesse di Pevsner.

La trattazione di Banham per la casa di Ungers in Belvederstrasse 60 continuerà anche all'interno del libro, *The New Brutalism, Ethic or Aesthetic?*.³⁸⁶

Come già visto all'interno della trattazione riguardante i

i principali edifici pubblici. Qui muore il 6 aprile del 1974.

385. *New German Schools*, in "Architectural Review", vol. 130, n. 773, luglio 1961, p. 8 Testo originale: also illustrated a large teaching institute in Oberhausen, whose Dudock-style exteriors unmistakably reveal the hand of Oswald Mathias Ungers, 52 [sic] but suspicions of period-revivalism should not be allowed to divert attention from the ingenious cluster-planning of the teaching areas where Ungers's highly characteristic style of design achieves a comfortable middle pitch and domestic scale. Cfr. anche *Eine Stimme aus England zu neuen deutschen Schulen*, in "Bauwelt", a. 53, n. 3, 15 gennaio 1962, p. 79

386. Reyner Banham, *The New Brutalism. Ethic or Aesthetic?*, London Architectural Press, 1966. Nell'edizione tedesca: Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur, Ethik oder Ästhetik?*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964

materiali della casa,³⁸⁷ Banham inserisce Ungers tra gli architetti appartenenti, a suo avviso, ai *Backsteinbrutalisten*.³⁸⁸ Il critico inglese l'associa a quel "gruppo a margine di Brutalisti incerti", le cui architetture presentano la particolare finitura muraria, e che dai critici "possono essere considerate come brutaliste, o anche no, allo scopo della discussione".³⁸⁹

Come dice anche Banham, non c'è un'effettiva corrispondenza tra Stirling e Gowan nelle case ad *Ham Common*, vicino Londra del 1958 e nelle residenze *Jaoul* a Neully, vicino a Parigi, di Le Corbusier del 1956:

«Ciò che hanno in comune sono l'intellettualismo e la grande esperienza dei loro architetti, messa piacevolmente in mostra nella storia più recente della moderna architettura.»³⁹⁰

290

In effetti, Reyner Banham considera Ungers un progettista le cui architetture sono mosse dal ragionamento ideologico e quindi discordanti con il Brutalismo materico e con gli espressionisti.

«In Ungers appare la consapevolezza intellettuale di tanto in tanto più che il sentimento concitato.

[...] La sua casa è un'ammissione. Sebbene essa non potesse essere costruita in nessun altro periodo che alla fine degli anni '50 (soprattutto le corti chiuse del giardino appartengono a questo tempo), desta notevoli reminiscenze dell'architettura di trent'anni fa. La sua posizione alla fine di una strada accanto ad una casa più vecchia ricorda la posizione della casa Schröder a Utrecht di Rietveld, sebbene il suo linguaggio formale presenti minore affinità con lo stile che con le forme olandesi più ponderate, derivate da Frank Lloyd Wright.»³⁹¹

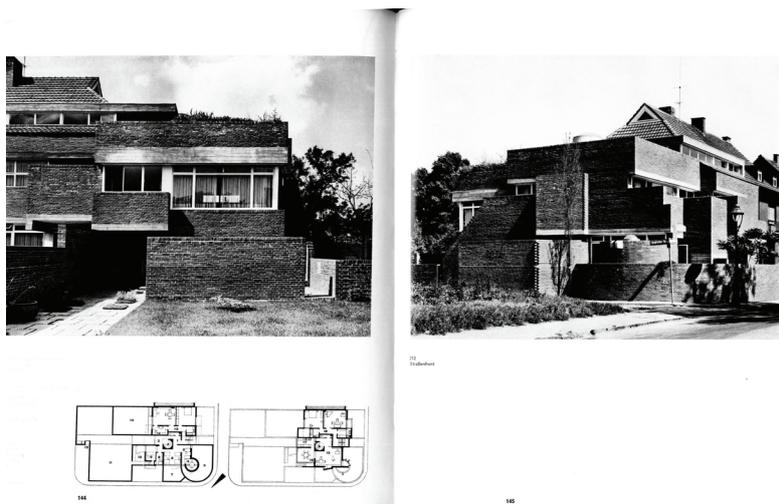
387. Si veda il paragrafo *I Materiali*, in *Haus Ungers in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf*

388. Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964, p. 125

389. idem. Testo originale: [...] haben Kritiker Hinzugefügt die zum Zwecke der Diskussion als brutalistisch angesehen werden können oder auch nicht.

390. idem. Testo originale: Was sie gemeinsam haben, sind der Intellektualismus und die gefällig zur Schau getragene große Beschlagenheit ihrer Architekten in der jüngsten Geschichte der Modernen Architektur.

391. idem. pp. 125, 126. Testo originale: Bei Ungers erscheint das intellektuelle Bewußtsein zeitweise mehr als erregte Empfindung.[...] Sein Haus ist ein Bekenntnis. Obgleich es zu keiner anderen Zeit als Ende der fünfziger Jahre erbaut werden konnte (vor allem die abgeschlossenen Gartenhöfe gehören in diese Zeit), erweckt es merkwürdige Anklänge an die Architektur von vor dreißig Jahren. Seine Lage am Ende einer Straße neben einem älteren Haus erinnert an die Situierung von Rietvelds Haus Schröder in Utrecht, obgleich seine Formensprache weniger Verwandtschaft mit dem Stijl als mit bedächtigeren holländischen, von Frank Lloyd Wright abgeleiteten Formen aufweist.



241. Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964

242. Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964, pp. 144-145

Questo testo, citato anche da Fritz Neumeyer,³⁹² nella monografia sull'architetto,³⁹³ è il paragrafo in cui Reyner Banham dovrebbe rivelare come secondo lui la casa sia un "manifesto". In realtà non lo dice, oppure non lo dice in maniera così esplicita: "Sein Haus ist ein Bekenntnis." Sebbene esista la parola "Manifesto"³⁹⁴ anche nella lingua tedesca, nella versione in lingua di questo testo, non viene usata preferendo l'utilizzo della parola "Bekenntnis",³⁹⁵ che significa ammissione o confessione.

Certamente, il significato si avvicina al concetto di "manifesto", ma non è così esplicito.

La comparazione con la casa Schröder di Gerrit Rietveld³⁹⁶ a Utrecht, si basa proprio solo sulla disposizione del lotto angolare: la casa Schröder chiude una fila esistente di case, ma sta in contraddizione esplicita con le preesistenze adiacenti,

392. Fritz Neumeyer, docente e storico dell'architettura tedesco nato nel 1946. Dal 1993 insegna Teoria dell'Architettura presso la Technische Hochschule di Berlino. Dal 1989 al 1992 professore di Storia dell'Architettura presso l'Università di Dortmund.

393. Fritz Neumeyer, L'enigma dell'architettura. Un tutto a sé stante e un'unità di particolari, in *O.M. Ungers: Opera completa 1951-1990*, Electa 1998, p. 8

394. Das Manifest: manifesto, (das Kommunistische Manifest) il manifesto del partito comunista. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

395. Bekenntnis; ammissione, confessione. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

396. Gerrit Thomas Rietveld, artigiano ed architetto olandese, nato il 24 giugno 1888, a Utrecht. Uno tra i principali esponenti del neoplasticismo de De Stijl. Egli si ispira alle idee elaborate dal pittore connazionale Piet Mondrian, che Rietveld applica allo spazio, nel dialogo formale tra volumi e colori. Costruisce, tra le tante opere, la Casa Schröder a Utrecht nel 1924 ed il padiglione olandese della Biennale di Venezia del 1954. Muore a Utrecht il 25 giugno del 1964.



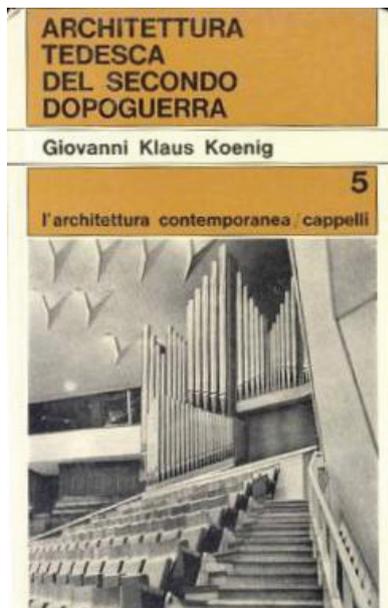
243. Gerrit Rietveld, Casa Schröder;
Utrecht, 1923-1924
© Hay Kranen / CC-BY

mentre Ungers ragiona sugli elementi trovati nel sito. La casa non si discosta, ma si appoggia, anche materialmente, al vicino ed ottiene, solo con la trasformazione dell'esistente, una propria forma. Successivamente Banham tenta un ulteriore paragone con l'architettura italiana:

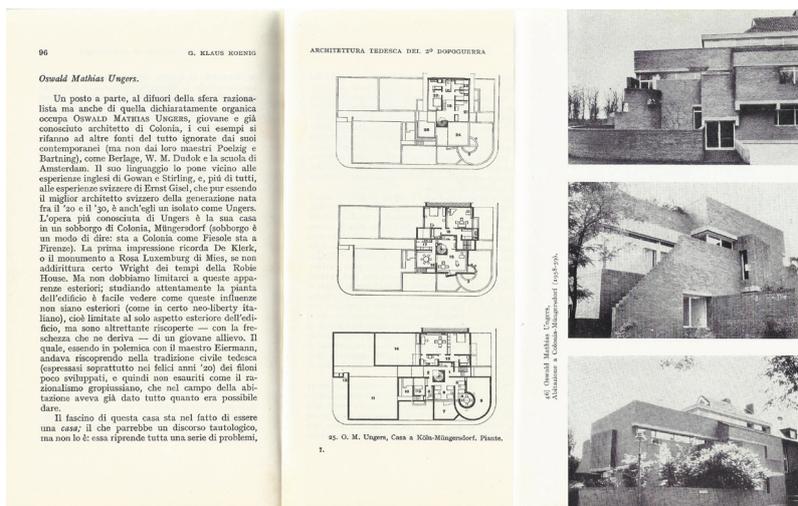
«Per ragioni come questa la casa di Ungers è forse l'unico edificio di alta qualità del nord-Europa che possa essere paragonata all'opera dei rappresentanti del Neo-Liberty in Italia, sebbene ogni paragone del genere sia sicuramente favorevole ad Ungers, poiché la sua formazione è molto meglio elaborata, molto più adatta ad un edificio, come lo doveva progettare, e la sua fantasia lo aveva molto limitato. Comunque la casa presenta influssi storici molto più immediati che opere paragonabili ai Brutalisti inglesi del mattone, persino dei rappresentanti colti della 'Cambridge School', che, in Inghilterra, rappresentano il gruppo estremamente intellettuale del movimento.»³⁹⁷

È evidente che il critico inglese avanzi alcuni tentativi, più o meno riusciti, per incasellare Ungers nell'ispirazione o nel retaggio di qualche corrente precedentemente descritta. Il messaggio che ne emerge in definitiva è però molto più

397. Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964, p. 126. Testo originale: Aus Gründen wie diesem ist Ungers' Haus vielleicht das einzige qualitätsvolle Bauwerk in Nordeuropa, das mit dem Werk der Vertreter der Neoliberty in Italien verglichen werden kann, obgleich jeder derartige Vergleich sicherlich zugunsten von Ungers ausfiele, da seine Bildung weit besser verarbeitet ist, viel geeigneter für ein Bauwerk, wie er es zu planen hatte, und seine Phantasie weit weniger eingeschränkt. Immerhin weist das Haus viel unmittelbarere historische Einflüsse auf als vergleichbare Werke der englischen Backsteinbrutalisten, selbst der gebildeten Vertreter der "Cambridge School", welche die extrem intellektuelle Gruppe der Bewegung in England darstellen.



Punti di vista: A. Rossi, N. Pevsner, R. Banham, G. K. Koenig, B. Zevi



244. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra, Cappelli, Bologna 1965*

245. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra, Cappelli, Bologna 1965, pp. 96-97*

246. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra, Cappelli, Bologna 1965, p. 147*

chiaro: Ungers, così come la sua ricerca, è una singolarità dell'architettura. Il suo approfondito ragionamento sulla forma, così come il suo prendere a piccole dosi dal buono di ogni pensiero architettonico, ne ha creato il suo personale pensiero formale.

A questa intuizione è senza dubbio approdato anche Giovanni Klaus Koenig,³⁹⁸ quando inserisce il giovane architetto di Colonia nei suoi "Isolati e stranieri" all'interno del libro *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra*³⁹⁹ edito nel 1965.

Questa categoria è definita dall'autore:

«[...] coloro che non si possono che difficilmente inquadrare nella grande categoria dei razionalisti, né in quella piccola degli espressionisti organici. È assai difficile parlare di essi in generale, così come facciamo in questa parte introduttiva, proprio perché ogni loro formazione è particolare, dovuta a circostanze fortuite.»⁴⁰⁰

Inizialmente quindi Koenig sembra aver centrato il punto, ovvero non bisogna cercare di assegnare ad Ungers un'etichetta con una definizione, perché egli stesso non dichiara nulla e perché non ha esordito abbracciando una particolare direzione stilistica.

Poi, però, ricade anch'egli nell'associazione per immagini,

398. Giovanni Klaus Koenig, architetto, designer e storico dell'architettura italiano, nato a Torino nel 1924. Laureato nel 1950 a Firenze, diventa poi professore presso la Facoltà di Architettura di Venezia. È successivamente condirettore di *Casabella* e vicedirettore di *Parametro*.

399. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965

400. idem., p. 34

247. John Darbourne e Geoffrey Darke, Complesso residenziale Lillington Gardens, Pimlico, Londra, 1967-1973
© Arcaid/Richard Einzig



forse anche riferendosi a ciò che è stato, fino ad ora, già detto da altri: “Ungers tenta assai felicemente di innestare l’insegnamento di Kahn con la tecnica tradizionale di Berlage e di Dudock;”⁴⁰¹

Il resto del contributo di Koenig contiene quasi completamente le stesse supposizioni di Banham, ad eccezion fatta per Ernst Giesel⁴⁰² o Michel De Klerk.⁴⁰³

Rimane un interrogativo sul termine utilizzato nel titolo: gli “isolati”. L’uso di questo termine significa certamente che essi non appartengono ad una “famiglia monodottrinale”, oppure anche che fino a questo punto non sono riusciti a dare vita ad un nuovo “ismo” architettonico, come invece speravano di suscitare Ungers e Gieselmann con le loro accese dichiarazioni ideologiche.

Anche Bruno Zevi, che ha avuto un incontro-scontro al Convegno internazionale sull’Espressionismo di Firenze, con Ungers, tuttavia all’interno della sua Storia dell’Architettura Moderna,⁴⁰⁴ lo vede inserito nell’eredità di Scharoun, cioè pienamente espressionista.

Il celeberrimo critico italiano dichiara che Ungers opera in un terreno dissodato da Scharoun, addirittura ripensando Mendelsohn. Viene citata nuovamente la Scuola di Amsterdam

401. idem., p. 35

402. Ernst Gisel è un architetto svizzero nato a Adliswil l’8 giugno del 1922, operante nei pressi di Zurigo. Dal 1940 al 1942 Giesel studia presso la Kunstgewerbeschule di Zurigo dove scopre l’architettura. Dopo una collaborazione con Alfred Roth nel 1944, l’anno successivo apre un proprio studio sempre a Zurigo. Dal 1950 al 1960 costruisce numerose chiese e dal 1966 è uno dei membri onorari stranieri del Bund Deutscher Architekten

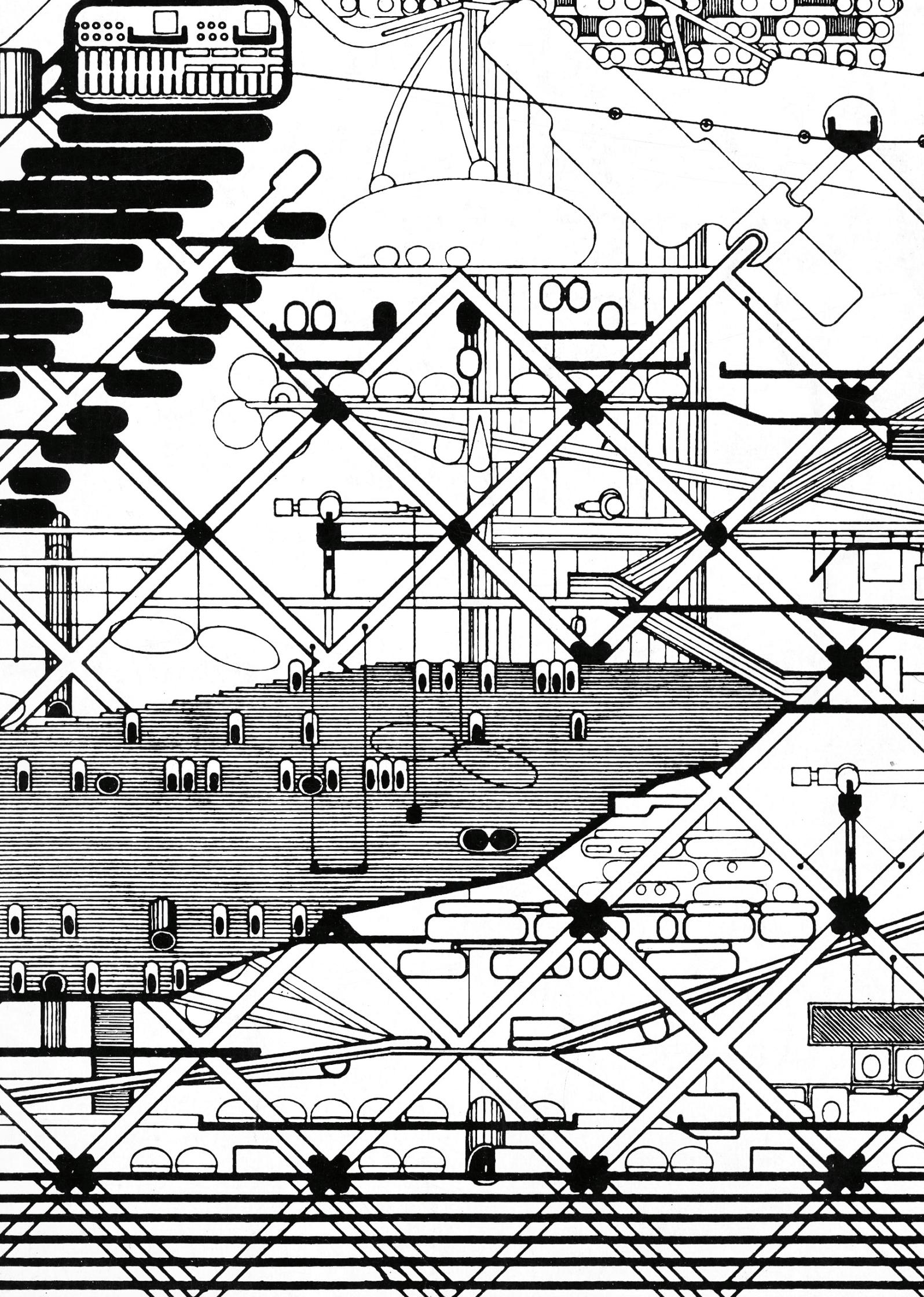
403. Michel De Klerk, architetto olandese nato ad Amsterdam nel 1884. Esponente della Scuola di Amsterdam, costruisce le prime case Eigen Haaed del 1917-1921, mentre la sua ultima opera sono i grandi magazzini “De Bijnkorf” ad Amsterdam. Muore prematuramente nel 1923.

404. Bruno Zevi, *Storia dell’architettura moderna*, Einaudi, Torino 1975, 5° edizione, p. 384

ed ovviamente il ricorrente monumento a Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht.

Alla fine di questo caleidoscopico tentativo di associazione dell'immagine formale e materica dell'architettura di Ungers ad una rosa probabilistica di "maestri", un dato certo è che da tutte le personalità critiche che riesaminano Ungers negli anni '60, emerge un giudizio di grande raffinatezza teorica.

La sua importanza nel panorama tedesco, che gli garantisce la presenza su numerose riviste di settore, ora anche internazionali, è spesso giudicata più teorica che progettuale. Questo cambiamento di opinione è sia dovuto all'evoluzione intellettuale di Ungers, che ha avviato un percorso di approfondimento teorico, ma anche e soprattutto grazie alla divulgazione del Manifesto redatto tra il 1960 ed il 1961.



Il manifesto *Zu einer neuen Architektur*

Sulla vicenda che porta alla scrittura del Manifesto *Zu einer neuen Architektur*, da parte di Reinhard Giesemann e Oswald Mathias Ungers, ci sono alcuni punti oscuri che restano solo intuibili.

Innanzitutto non è stabilito inequivocabilmente quale sia stato il fattore scatenante che abbia indotto i due architetti alla redazione di un testo “ideologico”. E’ solo ipotizzabile quale fosse il fine e quali fossero gli scopi per cui quest’ultimo è stato composto.

Inoltre, non è chiaro se la data dichiarata nella prima pubblicazione sia effettivamente quella della redazione del manifesto, o sia stato, invece, scelto un giorno specifico per avvicinare, oppure allontanare temporalmente il documento da un particolare momento.

Se si considera, ad esempio, la data del 29 novembre 1960, con la quale una breve parte del testo viene trascritta sulla prima pubblicazione, all’interno del mensile *Der Monat*,⁴⁰⁵ si dovrebbe collocare la redazione del testo poco tempo dopo la critica di Jürgen Joedicke, alla casa in Belvederestraße 60. Il redattore di *Bauen+Wohnen* aveva infatti pubblicato il primo

248. Casabella, n. 305, maggio 1965, dettaglio della copertina
© Casabella

405. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in “Der Monat”, a. XV, n. 171, dicembre 1962, p. 70. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

articolo dal titolo *Für eine lebendige Baukunst*⁴⁰⁶ nel settembre dello stesso anno.

Inoltre, il 24 novembre 1960, Ungers aveva partecipato ad una tavola rotonda sul tema “Costruire moderno-abitare moderno”⁴⁰⁷.

La sede dell'incontro è la Scuola Pubblica Superiore di Leverkusen, ed il moderatore del dibattito è Udo Kultermann,⁴⁰⁸ che è anche il direttore del museo della città. Egli diventerà uno dei più importanti e prolifici storici dell'arte e dell'architettura moderna tedeschi.

Sul podio, accanto ad Ungers, come relatori, siedono due figure di primo piano dell'architettura tedesca del Dopoguerra: l'architetto Werner Ruhnau,⁴⁰⁹ di Gelsenkirchen e l'urbanista di Düsseldorf, Friedrich Tamms.⁴¹⁰

Durante il proprio intervento, Ungers introduce il proprio ragionamento sugli *spazi positivi e negativi*, che però non viene capito pienamente dalla platea del convegno. Il pubblico gli rivolge molte domande, pregandolo di esprimersi in maniera più chiara.⁴¹¹

406. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “Bauen + Wohnen”, a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 302-304. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C.

407. Titolo originale della tavola rotonda: *Modernes Bauen – Modernes Wohnen*

408. Udo Kultermann, storico dell'arte e dell'architettura tedesco, nato a Stettin, il 14 ottobre 1927. Dopo la Seconda Guerra mondiale studia storia dell'arte ed archeologia classica, dal 1947 al 1950, a Greifswald. Nel 1953 consegue il Dottorato di Ricerca. Dal 1959 diventa direttore del museo cittadino di Leverkusen. Nel 1967 è professore di storia dell'arte presso la Washington University. Dopo una lunga malattia muore il 9 febbraio del 2013.

409. Werner Ruhnau, architetto tedesco e professore universitario, nato a Königsberg l'11 aprile del 1922. Si forma dal 1941 al 1950 tra le università tecniche di Danzig, Braunschweig e Karlsruhe dove chiude i suoi studi come ingegnere. Dal 1950 al 1952 lavora presso l'Ufficio Edile di Münster. Nel 1956 Ruhnau fonda il suo studio a Gelsenkirchen. Dal 1965 al 1967 è professore presso la *Laval-Universität* a Montreal e dal 1971 al 1972 a Köln.

410. Friedrich Tamms, architetto, urbanista e professore tedesco, nato il 4 novembre 1904 a Schwerin. Studia presso la *Technische Hochschule* di München dal 1923 al 1929, con Albert Speer e Rudolf Wolters, cambia facoltà e si trasferisce a Berlino. Qui assiste a lezioni di Heinrich Tessenow e Hans Poelzig. Dal 1929 al 1934 collabora con il *Brückenbauamt* Berlin ed dal 1935 al 1939 è consulente per le autostrade. Dal 1938 al 1945 Tamms collabora con Speer nell'Ufficio del *Generalbauinspektor* di Berlino. Dal 1942 al 1945 è professore alla *Technische Universität* di Berlino. Dal 1948 al 1954 Tamms è urbanista per il Piano di Düsseldorf. Muore il 4 luglio del 1980 a Düsseldorf.

411. L'esito di questa conferenza è riportato da numerose testate: Walter Becker, *Baut man für den Menschen? Volkshochschule veranstaltete Diskussion mit erfahrenen Architekten*, in “Kölnische Rundschau”, n. 276, 26 novembre 1960. Traduzione: Si costruisce per gli uomini? La scuola superiore pubblica organizza una discussione con architetti esperti. *Namhafte Architekten diskutierten bei der VHS: An der modernen Stadt schieden sich die Geister*, in “Neue Rhein-Zeitung”, n. 277, 26 novembre 1960. Traduzione: Architetti famosi discutono nella VHS: Nella città

249. Conferenza di Leverkusen, 24 novembre 1960: Da sinistra: Oswald Mathias Ungers, Friedrich Tamms, Udo Kultermann, Werner Ruhnau.
© Stadtarchiv Leverkusen



299

Alfred Nasarke,⁴¹² un giornalista locale che descrive l'evento sulle pagine del *Leverkusener Anzeiger*,⁴¹³ riferisce:

«Quando il secondo partecipante al discorso, l'architetto Oswald Mathias Ungers da Colonia, parlò di spazi positivi e negativi (gli spazi positivi sono le costruzioni, gli spazi negativi – gli spazi intermedi) il pubblico diventò impaziente. Uno disse che così non andava bene. L'oratore al tavolo della sala delle riunioni del Municipio doveva esprimersi più comprensibilmente. Egli, che aveva interrotto per la seconda volta, lo capiva, ma gli altri no.»⁴¹⁴

È evidente che Ungers presenti i propri ragionamenti compositivi sui *corpi positivi e negativi*, (elaborati con Gieselmann), riguardanti la sua ormai lunga esperienza in campo residenziale, ad un pubblico non preparato, probabilmente anche con un linguaggio specifico di difficile interpretazione.

moderna si separano gli animi.

412. Autore anche un articolo sulla mostra *Gläserne Kette* sul *Kölner Stadt Anzeiger*, in data 27/28 luglio 1963

413. Alfred Nasarke, *Modern bauen – Was ist? VHS Diskussion läßt viele Fragen offen*, in "Leverkusener Anzeiger", n. 276, 26/27 novembre 1960. Traduzione: *Costruire moderno – cos'è? Discussione alla Volkhochschule lascia aperte molte domande.*

414. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, nota 114. Testo originale: Als der zweite Gesprächsteilnehmer, Architekt Oswald Mathias Ungers aus Köln, von den Positiv- und Negativräumen sprach (die Positivräume sind die Bauten, die Negativräumen – der Zwischenraum), wurde das Publikum ungeduldig. Einer sagte, so ginge das nicht. Der Sprecher am Tisch des Rathaussitzungssaales möge sich verständlicher ausdrücken. Er, der Zwischenrufer, verstehe ihn schon, aber die anderen.



300

250. Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus
R, Hansaring 25, Köln, 1959*
Fronte dell'edificio
© Walter Ehmann

251. Oswald Mathias Ungers,
*Mehrfamilienwohnhaus G[3],
Mauenheimer Straße 129-155-
Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes,
1957-59, Blocco 2*
© Walter Ehmann

Come riporta anche il *Neue Rhein-Zeitung*,⁴¹⁵ a chi ascoltava da profano, è sembrato che il giovane architetto abbia contribuito alla dissertazione in maniera estremamente sintetica e “quasi solo con slogan”.

A questo proposito, Jasper Cepl⁴¹⁶ rileva come, in questo periodo, Ungers si affidi spesso alle parole degli architetti che egli ritiene i suoi maestri e ciò si può considerare un segno della sua insicurezza lessicale, nel rapporto con la materia.

Il dato cronologico del convegno di Leverkusen, da un certo punto di vista, è estremamente significativo, all'interno del dibattito sulle origini del testo ideologico. In questo caso, la sua scrittura sarebbe una diretta conseguenza del fallimento del dibattito pubblico.

Il Manifesto nasce quindi come riflessione chiarificatrice del pensiero, ma anche come esperimento di trasmissibilità del messaggio teorico dei due architetti, che risultava ancora incomprensibile alle personalità di settore.

Non è un caso, che esattamente cinque giorni dopo sia terminato un testo-manifesto, che si distingue per un corposo contenuto oppositivo nei confronti del panorama architettonico contemporaneo.

Inoltre, questo momento è molto prossimo alla costruzione della casa in Belvederestraße 60. Essa viene infatti, completata tra la fine del 1959 e l'inizio del 1960, in quanto l'ultimo avanzamento di cantiere documentato, come si è visto,⁴¹⁷ è datato 22 ottobre 1959 e la prima pubblicazione della

415. *Neue Rhein-Zeitung*, n. 277, 26 novembre 1960

416. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 87

417. si veda il paragrafo *Il progetto del 1959*, all'interno del capitolo *Haus Ungers in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf*.

costruzione terminata avviene il 22 febbraio 1960.⁴¹⁸

Subito dopo la conclusione della casa e la relativa pubblicazione, inizia la prima fase di scambio di opinioni con i critici e quindi l'architettura e la sua ideologia sono ancora particolarmente vive nei loro ideatori.

Si è contemporaneamente nel periodo di realizzazione del *Mehrfamilienwohnhaus G[3]*, in *Mauenheimer Straße 129-155 Kempener Straße 90-92*, a Köln-Nippes e del *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R*, in Hansaring 25, a Köln, due delle icone dell'architettura di Ungers di questa prima fase.

Questo quadro temporale contraddice in parte quanto affermato da alcuni studiosi di Ungers come Jörg Stabenow⁴¹⁹ e Jasper Cepl⁴²⁰ che giudicano il Manifesto, come un testo vago, redatto esclusivamente per partecipare alla pubblicazione del libro dell'amico Ulrich Conrads. Il volume in questione è *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*,⁴²¹ realizzato nel 1963 e pubblicato nel 1964.⁴²²

Analizzando quindi la dinamica degli eventi, il pensiero di mettere nero su bianco le proprie idee potrebbe effettivamente nascere, dalla volontà di contestare apertamente un'arida prassi progettuale consolidata e dalla caparbità di difendere le proprie convinzioni, più volte criticate.

Di conseguenza, lo scopo finale del testo è, come per ogni "manifesto", la sua divulgazione, per rendere noto a chi già nutre dei dubbi sugli ultimi lacerti di Modernismo, che un'alternativa teorica si sta formando.

Se anche lontanamente, da parte di Ulrich Conrads, ci fosse stata, già tre anni prima, l'idea di pubblicare una raccolta di manifesti, questa può aver influito solo positivamente, ma non ne è stata la causa determinante.

418. *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von Oswald Mathias Ungers*, in "Bauwelt", n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 204-217. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960C.

419. Jörg Stabenow, storico dell'arte e docente universitario. Studia storia dell'arte e teologia ad Hamburg e München. Nel 1994 consegue il Dottorato di Ricerca con il titolo: *Architekten Wohnen. Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*. Traduzione: *Case degli architetti. Le loro dimore nel 20° secolo*. [tra gli esempi la casa in Belvederestraße 60, di Oswald Mathias Ungers] 2000-2004 Ricercatore presso l'Istituto Max Plank a Firenze. Nel 2007 è abilitato alla docenza presso l'Università di Augsburg.

420. Jasper Cepl, storico dell'architettura tedesco. Studia architettura presso la RWTH di Aachen e si laurea a Berlino nel 2000. E' assistente della materia di Architektur Theorie presso la Technische Universität di Berlino. Consegue il titolo di Dottore di Ricerca con la tesi: *Oswald Mathias Ungers: Eine intellektuelle Biographie* discussa nel 2007.

421. Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964

422. Da un colloquio dell'autore con Jasper Cepl, avvenuto il 13 giugno 2012, presso la sede del *Ungers Archiv für Architekturwissenschaft* e ciò è lasciato intuire anche all'interno di una e-mail di Jörg Stabenow in risposta ad alcune domande dell'autore, riguardanti i possibili legami tra la casa in Belvederstrasse ed il manifesto *Zu einer neuen Architektur*.

Il testo originale del manifesto:⁴²³

Zu einer neuen Architektur

Schöpferische Kunst ist ohne geistige Auseinandersetzung mit der Tradition nicht denkbar. Sie muß die bestehende Form zertrümmern, um reinen Ausdruck ihrer eigenen Zeit finden zu können. Auch Bauen dient wie jede Kunst dem Genius, um seine Zeit durch diese auszudrücken und um eine lebendige Entwicklung in Fluß zu halten.

Architektur ist partielle Schöpfung. Jeder schöpferische Vorgang aber ist Kunst. Ihm gebührt der höchste geistige Rang.

Technik ist Anwendung von Wissen und Erfahrung. Technik und Konstruktion sind Hilfsmittel der Verwirklichung. Technik ist nicht Kunst. *Form ist Ausdruck des geistigen Gehaltes.*

Folgt man den Methoden der technisch-funktionellen „Architektur“, so ergibt sich Uniformität, Einförmigkeit. Architektur verliert ihren Ausdruck bei Anwendung technisch-funktioneller Methoden. Die Folge ist, daß Wohnblocks wie Schulen, Schulen wie Verwaltungsgebäude und Verwaltungsgebäude wie Fabriken aussehen. Ein leeres Gerüst wird vorgehängt. Form wird durch die Anwendung von mathematischem also unkünstlerischem Schematismus auswechselbar.

Die so entstehende „Architektur“ ist Ausdruck einer materialistischen Gesellschaftsordnung, deren Prinzipien Primat der Technik und Gleichmachung sind. Das Verhältnis zur Umwelt wird programmatisch festgelegt und dadurch spannungslos. Durch diesen Mangel an Vitalität entsteht ein geistiges Vakuum.

An Stelle der lebendigen Auseinandersetzung des aktiven Einzelnen mit seiner Umwelt tritt die geistige Versklavung durch die Diktatur der Methodik.

Freiheit lebt nur in der ständigen Auseinandersetzung des Einzelnen mit der Realität und im Erkennen der persönlichen inneren Verantwortung gegenüber Ort, Zeit und Mensch.

Diese Freiheit existiert heute nur in einer lebendigen demokratischen Ordnung. Innerhalb dieser freiheitlichen Ordnung materialistische Methoden anzuwenden, ist gewissenlos und zeugt von Verantwortungslosigkeit oder Dummheit. Beide bedeuten zu jeder Zeit eine ernste Bedrohung und Gefahr für die persönliche Entwicklung des Menschen.

Die Aufgabe ist, die Freiheit für die Entfaltung des schöpferischen Geistes zu hüten.

Das Anliegen der Architektur ist die Suche nach vollkommenem Ausdruck des Inhalts. Architektur ist vitales Eindringen in eine vielschichtige, geheimnisvolle, gewachsene und geprägte Umwelt. Ihr schöpferischer Auftrag ist Sichtbarmachung der Aufgabe, Einordnung in das Vorhandene, Akzentsetzung und Überhöhung des Ortes. Sie ist immer wieder Erkennen des *genius loci*, aus dem sie erwächst. Architektur ist nicht mehr zweidimensionaler Eindruck, sondern wird Erlebnis des Körperhaften und Räumlichen, durch Umschreiten und Eindringen.

An die Stelle der Starre tritt die Bewegung, der Symmetrie die Asymmetrie, der Statik die Dynamik.

An die Stelle der monotonen Übersichtlichkeit tritt die Überraschung.

An die Stelle des Gegenüber-Seins das Darin-Sein.

Das Verhältnis Subjekt–Objekt ist aufgehoben.

Architektur ist Einhüllung und Bergung und damit eine Erfüllung und Vertiefung des Individuums.

Mit diesem Manifest wenden wir uns an alle, die auf dieser Grundlage eine Erneuerung der europäischen Architektur anstreben.

423. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Zu einer neuen Architektur*, in “Der Monat”, a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 96

La cui traduzione, in italiano, nel testo di Ulrich Conrads è la seguente:⁴²⁴

Per una nuova architettura

Un'arte creativa non è pensabile senza un conflitto spirituale con la tradizione. Essa deve distruggere la forma esistente per poter trovare un'espressione corretta della propria epoca. Anche l'architettura, come ogni arte, serve al genio per esprimere, attraverso di essa, la propria epoca e per mantenere in continuo movimento la vitalità dello sviluppo.

L'architettura è una creazione parziale. Ogni processo creativo è però arte. Gli spetta il più alto rango spirituale. La tecnica è impiego del sapere ed esperienza. Tecnica e costruzione sono mezzi della realizzazione. La tecnica non è arte.

La forma è espressione del contenuto spirituale.

Se si seguono i metodi dell'architettura tecnico-funzionale, ne risultano uniformità e monotonia. L'architettura, quando impiega i metodi tecnico-funzionali, perde la sua espressione. Il risultato è che i blocchi di abitazioni assomigliano alle scuole, le scuole alle sedi d'amministrazione, le sedi d'amministrazione alle fabbriche. Viene appesa davanti una vuota impalcatura. Attraverso l'impiego di uno schematismo matematico e quindi non artistico, la forma diventa permutabile.

Una siffatta « architettura » è espressione di un ordinamento sociale materialistico, i cui principi sono: primato della tecnica e livellamento. Il rapporto con l'ambiente viene stabilito programmaticamente e quindi senza che vi sia una qualche tensione. Attraverso questa carenza di vitalità si forma un vuoto spirituale.

Al posto del contrasto vivente tra l'individuo attivo e il suo ambiente, subentra l'asservimento spirituale imposto dalla dittatura del metodo.

La libertà vive soltanto nel continuo contrasto dell'individuo con la realtà e nel riconoscimento dell'intima responsabilità personale nei confronti del luogo, del tempo e dell'uomo.

Questa libertà esiste oggi soltanto in un vivo ordinamento democratico. All'interno di questo libero ordinamento, impiegare metodi materialistici è da incoscienti ed è indice di irresponsabilità o di stupidaggine. Ambedue costituiscono, in ogni momento, una seria minaccia e un pericolo per lo sviluppo personale dell'uomo.

Il compito che si pone oggi è quello di custodire la libertà per il dispiegamento dello spirito creativo.

Ciò che spetta all'architettura è la ricerca di un'espressione completa del contenuto.

L'architettura è un atto di vitale penetrazione in un ambiente complesso, misterioso, cresciuto e formato. Il suo incarico creativo è la visualizzazione del problema, l'ordinamento di ciò che esiste, l'accentuazione e la sopraelevazione del luogo. Essa è sempre riconoscimento del Genius loci dal quale deriva. L'architettura non è più un'impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di comprensione e di penetrazione.

Al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l'asimmetria, al posto della statica la dinamica.

Al posto della monotonia del bell'ordine subentra la sorpresa.

Al posto dell'esserci di fronte, l'esserci dentro.

Il rapporto soggetto-oggetto è superato.

L'architettura è avvolgimento e protezione e con ciò un compimento e un approfondimento dell'individuo.

Con questo manifesto ci rivolgiamo a tutti coloro che su questa base aspirano ad un rinnovamento dell'architettura europea.

424. Si presenta qui la traduzione di Lapo Berti per una prima analisi delle tematiche affrontate nel testo. Si rimanda all'analisi della traduzione italiana nel sottocapitolo *Il problema della traduzione*.

Questo breve testo è denso di temi fondamentali per l'architettura: il rapporto con la tradizione, l'architettura come emblema rappresentativo dell'epoca a cui appartiene, l'architettura come arte.

I due autori, come si è visto in precedenza, ma in questo caso, ancora con maggiore enfasi, si oppongono fortemente ad un'architettura funzionalista e sottomessa al solo rigore nei confronti della tecnica. Essi rilanciano l'importanza di un pensiero formale sul progetto, quando invece si è entrati in una fase storica di sistematica applicazione di concetti già consolidati. L'interesse per il significato dell'opera in sé lascia completamente il passo all'utilizzo di forme e riferimenti estrapolati direttamente da edifici e correnti architettoniche già concluse.

Attraverso i testi riguardanti la polemica pubblicata sul *Bauwelt* e precedentemente commentati, è possibile avanzare qualche ipotesi sull'accezione specifica delle terminologie e di alcune affermazioni.

Innanzitutto, la frase di apertura anticipa il filo conduttore dell'intero testo:

«Un'arte creativa non è pensabile senza un conflitto spirituale con la tradizione. Essa deve distruggere la forma esistente per poter trovare un'espressione corretta della propria epoca.»⁴²⁵

Questo concetto di *tradizione*, ad esempio, non è mai emerso durante tutti i testi redatti dai due architetti. Entrambi, nelle loro trattazioni sull'architettura, guardano avanti rispetto alla linea temporale architettonica e non verso il passato. A questo proposito, infatti, il rapporto della nuova disciplina nei confronti di questa *tradizione* è di tipo conflittuale, ma non emulativo, conservativo, ostensivo oppure di apprendimento.

Di quale *tradizione* si tratti non è però specificato. Se ci si riferisce agli altri scritti di Ungers e Gieselmann, si può dedurre che la "tradizione", qui chiamata in causa, non sia tanto il *modus operandi* storico dell'architettura di un'epoca lontana, bensì la maniera consolidata, ormai da oltre trent'anni, di affrontare il progetto, ovvero nell'ottica funzionalista.

Quindi il "passato", al quale ci si riferisce, è quello più prossimo. Essi s'interrogano probabilmente sul motivo per cui, se si costruiva in questa maniera prima del Primo Conflitto Mondiale, nonostante i profondi cambiamenti urbani e sociali avvenuti recentemente, si continui a progettare secondo i precetti di una diversa condizione storica.

425. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Zu einer neuen Architektur*, in "Der Monat", a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 96
Testo originale: Schöpferische Kunst ist ohne geistige Auseinandersetzung mit der Tradition nicht denkbar. Sie muß die bestehende Form zertrümmern, um reinen Ausdruck ihrer eigenen Zeit finden zu können.

Sul tema del rapporto tra le nuove costruzioni sono lapidari e dichiarano che l'architettura che viene realizzata in un dato momento storico, vi appartiene e deve rappresentarlo. Ciò può essere realizzato, secondo loro, esclusivamente mediante la ricerca di un lessico espressivo contemporaneo.

Un altro concetto importante è quello di *Genius*, che risulta ricorrente già all'interno del dibattito.

Particolarmente significativo è, inoltre, un appunto preso a mano libera sulla pagina azzurra dell'articolo di Jürgen Joedicke, su *Bauen + Wohnen, Für eine lebendige Baukunst...*⁴²⁶

In risposta alla definizione di "Presupposti dell'architettura" di Joedicke che recita:

«L'architettura presuppone ciò che è edificato, che serva all'uomo. Questo presupposto è il fondamento dell'architettura; senza di essa non esiste nessuna architettura, ma essa non è sufficiente da sola per creare un'opera architettonica.»⁴²⁷

Ungers sottolinea tra due parentesi l'asservimento dell'architettura all'uomo, espresso in questa definizione, e scrive:

«Originariamente serviva Dio. Essa serve il genio.»⁴²⁸

Egli intende quindi l'architettura in maniera aulica e spirituale, come forma di espressione dell'animo, nella sua accezione più elevata.

In questo senso il *Genius* o *genio* è, per Ungers, la scintilla dell'idea creatrice che risponde solo all'esigenza dell'architettura in quanto arte. In ciò, si oppone ovviamente alla visione prettamente funzionalista di architettura che "serve all'uomo" e che quindi viene creata in base alla rispondenza punto per punto al programma funzionale, con la minor spesa possibile e ed il maggiore utile.

Nella frase successiva, che racchiude il concetto di *Genius*, c'è anche la visione dell'architettura come processo in continuo movimento:

426. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 302-304. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C.

427. Franz Fueg, Jürgen Joedicke, *Zur Architektur*, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 305. Testo originale: Voraussetzungen der Architektur: Architektur setzt Gebautes voraus, das dem Menschen dient. Diese Voraussetzung ist die Grundlage der Architektur; ohne sie entsteht keine Architektur, aber sie allein genügt nicht um ein architektonisches Werk zu schaffen. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960D.

428. Nella copia appartenuta a Oswald Mathias Ungers di Franz Fueg, Jürgen Joedicke, *Zur Architektur*, in "Bauen + Wohnen", n. 9, a. 15, settembre 1960, München, p. 305. Testo originale dell'annotazione in inchiostro blu: Unsprünglich diente sie Gott. Sie dient dem Genius. Cfr. in questa tesi, l'immagine a p. 259

«Anche l'architettura, come ogni arte, serve al genio per esprimere, attraverso di essa, la propria epoca e per mantenere in continuo movimento la vitalità dello sviluppo.

L'architettura è una creazione parziale. Ogni processo creativo è però arte. Gli spetta il più alto rango spirituale.»⁴²⁹

L'arte, come la intendono Ungers e Gieselmann, è la genesi dell'idea formale, il concepimento dell'essenza dell'architettura stessa. Questo processo creativo è però continuo, non si raggiunge mai una conclusione, è una continua discussione con lo stato dell'arte, attraverso l'evoluzione delle teorie formali. Quindi l'architettura rimane volutamente inconclusa, come elemento di un ciclo storico delle idee.

A questo punto, inizia il confronto con il tema della tecnica, ritenuta esclusivamente lo strumento di realizzazione materica del tema astratto dell'arte.

In aperta polemica di nuovo con i funzionalisti, i due architetti dichiarano che la tecnica è impiego di esperienza e di conoscenza ed è ciò che permette all'arte di essere realizzata, ciò che appartiene al primo ambito non può essere definito come secondo. Tutti gli sforzi virtuosisti dei tecnologi tendono pericolosamente a far riconoscere come arte ciò che invece è l'applicazione di un materiale, mediante un sistema tecnologico.

A distanza di diciassette anni, nel 1977, in un'intervista con Heinrich Klotz, ripercorrendo la genesi del testo, Ungers dichiarerà categoricamente:

«Queste sono alcune frasi tratte dal Manifesto, che fu scritto contro il dominio dei tecnocrati, contro la tecnicizzazione vincolata allo scopo del processo edilizio, contro le norme edilizie che intralciano e contro il vincolo burocratico.»⁴³⁰

Il Manifesto decreta che, se questa differenziazione fondamentale, tra i due aspetti di *tecnica* e *arte*, non viene compresa chiaramente, l'architettura perde la sua espressione e la sua identità.

Nell'attacco all'uniformità ed alla monotonia, come risultato

429. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Zu einer neuen Architektur*, in "Der Monat", a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 96
Testo originale: Auch Bauen dient wie jede Kunst dem Genius, um seine Zeit durch diese auszudrücken und um eine lebendige Entwicklung in Fluß zu halten. Architektur ist partielle Schöpfung. Jeder schöpferische Vorgang aber ist Kunst. Ihm gebührt der höchste geistige Rang.

430. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 310
Testo originale: Das sind einige Sätze aus dem Manifest, das geschrieben wurde gegen die Herrschaft der Technokraten, gegen die zweckgebundene Technisierung des Bauvorganges, gegen die hinderlichen Bauvorschriften und die bürokratische Gängelung.

di un'architettura tecnico-funzionale, essi tradiscono probabilmente le loro letture di formazione, nello specifico, il libro di Adolf Behne⁴³¹ *Die Wiederkehr der Kunst*,⁴³² ripreso poi da Ungers per la redazione del discorso *Raumgestaltung*,⁴³³ Universität di Berlino.

In particolare, sul tema della noia in architettura, Behne scrive:

«Nessun uomo vi rifiuterà incarichi, se voi, invece del pieno schematismo, costruite con la piena audacia, nessun uomo sarà adirato con voi, se voi, invece di un'architettura noiosa, rappresentate un'architettura raggiante, stimolante, splendida.»⁴³⁴

Di fatto, Ungers e Giesemann vedono nell'uniformità tecnicista del loro tempo, il declassamento della figura dell'architetto. Egli viene sminuito ad esecutore ausiliario e le problematiche come la funzionalità, la velocità di costruzione ed il costo sovvertono l'importanza della forma.

A proposito del Manifesto ed in particolare di questo concetto, Ungers intervorrà nuovamente, sempre nell'intervista con Klotz:

«Si deve riconoscere cos'è la costruzione, che una banca non ha l'aspetto di un grande magazzino e una chiesa di una banca. Architettura è "ordinamento di ciò che esiste, accentuazione e sopraelevazione del luogo. Essa è sempre il riconoscimento del Genius loci dal quale deriva." Questo è già qui detto chiaramente.»⁴³⁵

431. Adolf Behne, critico e storico tedesco, nasce il 13 luglio 1885 a Magdeburg. Studia prima architettura, poi storia dell'arte a Berlino. Entra poi a far parte del *Deutscher Werkbund*. Insegna presso l'Università di Berlino fino al 1933. Dal 1945 al 1948 insegna presso la *Staatlichen Hochschule für Bildende Kunst* di Berlino. Tra il 1932 ed il 1936 costruisce la stazione di Düsseldorf. Muore a Berlino il 22 agosto del 1948.

432. Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig, Kurt Wolff, 1919

433. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

434. Adolf Behne, *Die Wiederkehr der Kunst*, Leipzig, Kurt Wolff, 1919, p. 55 Traduzione: Il ritorno dell'arte. Testo originale: Kein Mensch wird euch Aufträge entziehen, wenn ihr statt voller Schematismus voller Kühnheit baut, kein Mensch wird euch gram sein, wenn ihr statt einer langweiligen eine strahlende, anregende, herrliche Architektur aufführt.

435. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 310. Testo originale: Man soll erkennen, was der Bau ist, daß nicht eine Bank wie ein Kaufhaus und eine Kirche wie eine Bank aussieht. Architektur ist "Einordnung in das Vorhandene, Akzentsetzung und Überhöhung des Ortes. Sie ist immer wieder Erkennen des genius loci, aus dem sie wächst." Das ist hier damals schon klar gesagt.

Anche il concetto di *metodo* è di nuovo presente, anzi anticipa il suo ingresso nella polemica del 1961, a riprova che questa tematica è considerata centrale nel pensiero di Ungers e Gieselmann.

Essi, come si è già visto per la polemica, non negano il metodo come ragionamento analitico, ma contestano l'“asservimento spirituale imposto dalla dittatura del metodo”, ossia la mancanza di un pensiero autonomo, sostituito dall'applicazione di un processo funzionalista precostituito.

Successivamente nel testo, vengono accostati due concetti fondamentali e complementari: *libertà* e *responsabilità*.

La ritrovata libertà di progetto, slegata da un metodo impositivo, assume, però, una nuova responsabilità nelle scelte che il progettista esercita sul luogo.

L'architetto non può più nascondere le proprie incapacità dietro procedimenti di calcolo, oppure dietro il rispetto inappellabile di un programma funzionale. Egli è di nuovo direttamente responsabile per le proprie scelte e per la ricaduta che queste scelte anno sul luogo, sul tempo e sull'uomo.

Il manifesto si sofferma poi sul rapporto dell'architettura con l'*ambiente*, che seguendo il ragionamento di Ungers, anche in riferimento al progetto della propria casa, è da intendersi più come “intorno”, in stretto rapporto con l'insediamento concreto, piuttosto che a rimandi ambientalistici in senso lato.

La realizzazione di una costruzione, innesca inevitabili ricadute sul territorio adiacente e limitrofo, che già è precedentemente conformato da un equilibrio di rapporti con gli edifici preesistenti e l'ambiente in generale.

La nuova architettura deve aver compreso innanzitutto questo complesso sistema di relazioni, per poter costituire un intervento che “accresca” le potenzialità già presenti nel sito.

Questo è per Ungers il ragionamento sul *genius loci*.⁴³⁶

Ungers e Gieselmann ricordano ai progettisti contemporanei che probabilmente si limitano a pensare al disegno della costruzione e non al progetto nel suo insieme che l'architettura è esperienza tridimensionale e sensoriale. Non si percepiscono mai esattamente gli elaborati ortogonali di progetto, ciò di cui si ha la vera percezione è lo spazio che si viene a creare. L'esplorazione spaziale dell'oggetto avviene all'esterno attraverso l'osservazione del suo volume che si sviluppa nelle tre dimensioni dello spazio ed all'interno, anche attraverso la

436. *Genius loci*: originariamente è un'entità naturale e soprannaturale legata al luogo e oggetto di culto nella religione romana. Tale associazione tra genio e luogo fisico si originò forse dall'assimilazione del Genio con i Lari a partire dall'età augustea. Trasposizione del significato in architettura: nell'ambito specifico architettonico, il concetto di *genius loci* individua un approccio fenomenologico dello studio dell'ambiente circostante, secondo l'identità del luogo e la sua caratterizzazione. Con questo concetto si indicano insieme le caratteristiche socio-culturali, architettoniche specifiche di un sito, interlacciate con l'uomo. Cfr. Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Elelcta, Milano 1979

qualità della fruizione degli ambienti.

Secondo gli autori del manifesto, l'architettura è ciò che permette l'esperienza di vita di un luogo, attraverso i sensi.

Il manifesto infine propone alcuni concetti che definiscono la "nuova architettura", tra cui il *movimento*, la *dinamica*, la *sorpresa*, l'"interiorità" dello sguardo.

La definizione precisa di cosa comportino concretamente, questi nuovi concetti guida del progettare, secondo il Manifesto *Zu einer neuen Architektur*, costituisce un difficile interrogativo intuibile forse solo attraverso l'analisi delle architetture di Ungers in questo periodo.⁴³⁷

Nella conclusione, Gieselmann e Ungers esprimono un punto di vista nei confronti dell'architettura:

«[Essa è] avvolgimento e protezione e con ciò un compimento e un approfondimento dell'individuo.»⁴³⁸

309

C'è una forte carica umanistica in questa definizione, ma non nell'intendere l'architettura "al servizio" dell'uomo alla maniera funzionalista, bensì che aiuta l'accrescimento dell'individuo.

Inoltre è estremamente riconoscibile in queste parole la carica domestica del soggetto "architettura", soprattutto nei termini "avvolgimento" e "protezione", si percepisce nettamente il pensiero sotteso rivolto al focolare della famiglia.

437. Un tentativo di definizione concreta all'interno dei progetti di Ungers, della terminologia utilizzata nel Manifesto *Zu einer neuen Architektur*, è rimandato al capitolo *Tra scritto e costruito: un ragionamento compositivo*.

438. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Zu einer neuen Architektur*; in "Der Monat", a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 96. Testo originale: *Architektur ist Einhüllung und Bergung und damit eine Erfüllung und Vertiefung des Individuums*.

La pubblicazione del testo e la lettera di Gieselmann alla redazione di *Der Monat*

Il testo viene pubblicato, per la primissima volta in Germania, nel dicembre del 1962, citato parzialmente all'interno dell'articolo di Ulrich S. von Altenstadt,⁴³⁹ *Denkformen im Bauen*, sulla rivista *Der Monat*.⁴⁴⁰

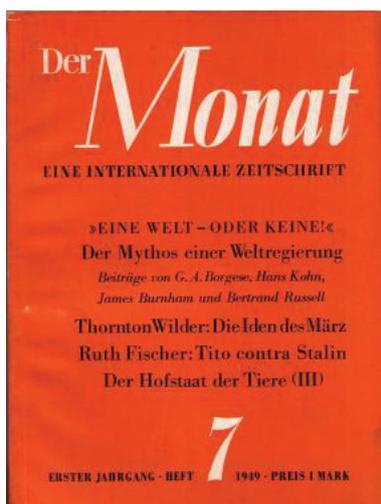
Der Monat. Eine internationale Zeitschrift,⁴⁴¹ è un editoriale fondato nel 1948 a Berlino (anche se la prima annata comparirà solamente nel 1949) da Melvin Lasky,⁴⁴² un giornalista

439. Ulrich Schmidt von Altenstadt, architetto e giornalista tedesco nato a Insterburg il 27 maggio del 1928. Ha una formazione da intagliatore di legno e grafico ad Aachen. Si laurea in architettura nel 1953. Per un breve periodo lavora per Egon Eiermann. Nel 1955 vince con Peter von Seidlin il concorso per il nuovo edificio per la Dieta di Stoccarda. Con Eckhard Schultze-Fielitz e Ernst von Rudloff inoltre vince nello stesso anno il concorso per la Landeshaus di Colonia. Fino al 1959 collabora con Schultze-Fielitz e von Rudloff ad Essen. Apre un proprio studio a Leverkusen fino al 1972. Nel 1994 realizza la stazione degli autobus di Opladen.

440. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, pp. 64-74. Traduzione: Concezioni del costruire. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

441. Traduzione: Il mese. Una rivista internazionale.

442. Melvin Jonah Lasky, giornalista americano nato il 15 gennaio del 1920 a New York. Frequenta l'Università del Michigan e la Columbia University. In questi anni si avvicina alle idee politiche di Trotsky, ma è profondamente disgustato da Stalin. Dal 1942 al 1943 è redattore del *New Leader*. È arruolato nell'esercito americano, rimane in Germania dopo la guerra e diventa il corrispondente del *New Leader* per la Germania. Nel 1948 fonda *Der Monat*. Nel 1958 succede al fondatore della rivista *Encounter*, dove rimarrà fino al 1991. Muore il 19 maggio 2004 a Berlino.



252. Alcune copertine del mensile
Der Monat
© Die Zeit

americano, ex-funzionario della CIA, con fondi del Ministero della Difesa degli Stati Uniti d'America.⁴⁴³

La rivista ricerca un livello culturale alto ed uno sguardo intellettuale internazionale. In qualche modo tenta di riavviare la discussione culturale anche nella disagiata Germania post-bellica.

All'interno del mensile, si ritrovano contributi dei grandi nomi della letteratura contemporanea: da Benedetto Croce a George Orwell, Thomas Mann, Ignazio Silone e Heinrich Böll. Come tutti i mezzi di comunicazione di quel periodo essa riflette anche lo schieramento politico dei suoi finanziatori d'oltre oceano, che la utilizzano come sottesa forma di propaganda culturale filo-americana.

Considerando il forte atteggiamento politico anticomunista del mensile, risulterebbe facile avviare considerazioni di stampo politico sulla scelta della rivista da parte di Ungers e Gieselmann.

In realtà, l'episodio che porta alla prima pubblicazione parziale del testo è un incontro di Ungers con von Altenstadt che si era recato al numero 60 della Belvederestraße, per visitare la casa. In questa occasione, Ungers dà una copia del testo al giornalista proponendolo per una pubblicazione.⁴⁴⁴

Il suggerimento viene colto, ma non nei termini desiderati da Ungers e Gieselmann.

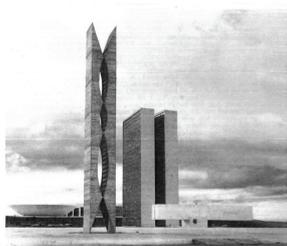
Von Altenstadt redige invece un articolo il cui titolo è tradotto come *Concezioni del costruire*, esponendo in maniera generale

443. Frances Stonor Saunders, *Cultural Cold War. The CIA and the world of Arts and Letters*, The New Edition, New York 1999, p. 30

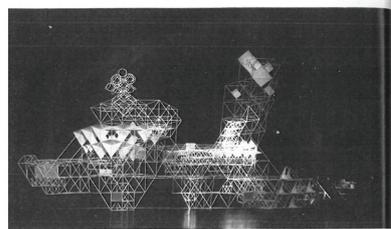
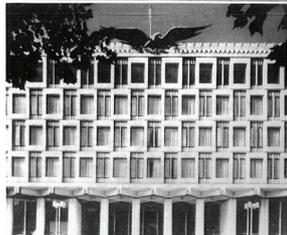
444. Da un dialogo di Oswald Mathias Ungers con Jasper Cepl, l'architetto Ungers si ricorda di aver dato una copia del manifesto a von Altenstadt, in occasione di una visita di quest'ultimo nella sua casa. Cfr. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, nota 123.



Eine vollstehende Konstruktion in drei Dimensionen, welche die beiden Hauptachsen des Raumes in sich schließt. — Foto: Max Baerwald in Brno. — Foto: Hans K. Roth



Die architektonische Beziehung zwischen Mensch und Raum wird veranschaulicht. — Foto: Hans K. Roth



Die architektonische Struktur verbindet die Struktur und damit auch die Funktion. — Foto: Hans K. Roth

253. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 64 e immagini © Die Zeit

il contesto architettonico nazionale ed internazionale, dopo il declino dell'eredità della scuola di Mies a Chicago e dopo le opere "contraddittorie" dell'ultimo Le Corbusier.

Lo scopo del testo è anche l'indagine di come questa premessa influisca sul mondo architettonico tedesco.

Dapprima, s'inquadra una fase di *empasse* nella corrente modernista, iniziata con la fine dell'insegnamento di Mies all'*Illinois Institute of Technology* [IIT] e con la costruzione di Ronchamp da parte di Le Corbusier.

La scelta di questo preciso progetto di Le Corbusier non è casuale, perché proprio in seguito alla realizzazione della chiesa, nasce un importante dibattito, sempre ospitato dalle principali riviste di settore, che divide completamente l'opinione dei lettori. Sulla posizione maggiormente critica, nei riguardi dell'opera, si schierano i funzionalisti irriducibili, mentre emergono anche i sostenitori del genio lecorbuseriano, che invece applaudono ad un ritrovato formalismo.

Von Altenstadt è quindi già consapevole della crescente contestazione delle giovani generazioni, nei confronti dei maestri modernisti e come premessa scrive:

«Dappertutto c'è uno schierarsi tra idea e realtà, un'avanzata di nuovi metodi costruttivi e tecnici nell'architettura e un risveglio da quello stato di ubriacatura, che dalla perfezione tecnica aspettava la soluzione di tutti i problemi.

Lo sviluppo proprio degli anni del dopoguerra mostra un crescente afflusso di istanze estranee all'architettura, come la legislazione tributaria, condizioni finanziarie di produzione e norme giuridiche sul costruire, cosicché molti architetti si sono semplicemente distolti o allontanati dal ruolo di artisti capaci di adattamento.»⁴⁴⁵

445. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a.

Il giornalista è ben consapevole della netta spaccatura creatasi tra le correnti architettoniche. Egli lo definisce in particolare uno “schierarsi tra idea e realtà” ed in questo modo già rivela il proprio orientamento, dove molto probabilmente con *idea* s’intende il ragionamento formale e con la *realtà* ciò che è funzionale.

Per quasi tutta l’estensione del testo, si potrebbe definire la posizione critica dell’autore, come quella di un “funzionalista moderato” degli anni ‘50, soprattutto per la critica allo “stato di ubriacatura che dalla perfezione tecnica aspettava la soluzione a tutti i problemi”.

In realtà a ridosso della conclusione e nella trattazione riguardante gli architetti che non appartengono alla trattazione di Mies, esploderà rivelando il proprio netto schieramento anti formalista.

Questa prima parte, invece, è anche particolarmente affine alla teorizzazione di Ungers e Giesemann nel Manifesto, in riferimento alle numerose istanze burocratiche che travisano il ruolo del progettista. I due architetti avevano infatti osservato più volte che molti professionisti si dedicano quasi esclusivamente a questi aspetti della costruzione, tralasciando il ragionamento sul *senso* dell’architettura.

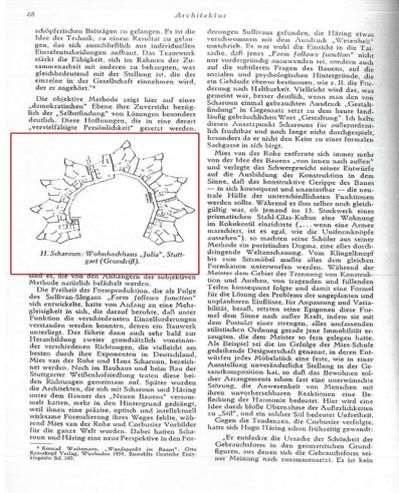
Nonostante la grande influenza che Mies van der Rohe, aveva avuto in America, emergono, in questo momento, correnti di pensiero alternative, nella cui opera Altenstadt intravede un celato primatismo della personalità dei singoli autori:

«Non solo in America si osserva un nuovo eclettismo e formalismo. Quasi dappertutto sono in corso discussioni sull’argomento, se l’architetto debba interpretare il suo ruolo come scienziato oggettivo o come artista soggettivo. All’*understatement* così scelta e personale della scuola di Mies si oppone proprio un nuovo risveglio del culto della personalità dell’artista.»⁴⁴⁶

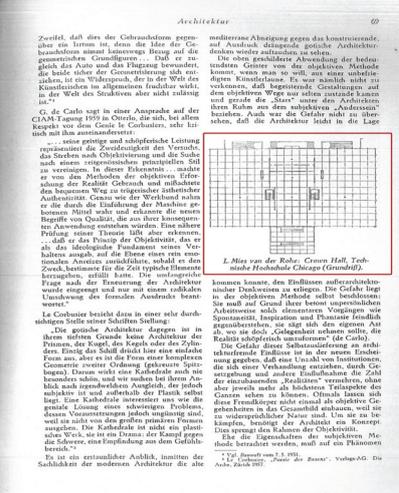
XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 64. Testo originale: Allenthalben ist ein Auseinanderklaffen zwischen Vorstellung und Wirklichkeit, das Vordringen neuer konstruktiver und technischer Methoden in die Architektur und ein Erwachen aus jenem rauschartigen Zustand zu verzeichnen, der von technischer Perfektion die Lösung aller Probleme erwartete. Die Entwicklung gerade der Nachkriegsjahre zeigt einen wachsenden Einfluß architekturfreier Instanzen wie Steuergesetzgebung, finanzielle Förderungsbestimmungen und juristische Normen auf das Bauen, so daß viele Architekten einfach in die Rolle von Anpassungskünstlern abgedrängt werden. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

446. idem. Testo originale: Nicht nur in Amerika ist ein neuer Eklektizismus und Formalismus zu beobachten. Fast überall sind Diskussionen darüber im Gange, ob der Architekt seine Rolle als objektiver Wissenschaftler oder als subjektiver Künstler auffassen solle. Dem so gepflegten persönlichen understatement der Mies-Schule tritt bereits ein neu erwachter Kult der Künstlerpersönlichkeit entgegen. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

Il manifesto Zu einer neuen Architektur



schöpferischen Beiträgen zu gelangen. Es ist die Idee der Technik, zu einem Wesen zu gelangen, das sich ausschließlich aus individuellen Einzelfunktionen aufbaut. Ein Temperament ist die Fähigkeit sich im Rahmen der Zusammenfassung mit anderen zu behaupten, was gleichbedeutend mit der Stellung ist, die der Mensch in der Gesellschaft einnehmen wird. Die objektive Methode zeigt hier auf einer menschlichen Ebene ihre Zerstörung herbeiführen. Diese Haltung, die in einer totalen, verfallenen Persönlichkeit gipfelt, wird...



Le Colson behauptet, dass es eine sehr durchdachte Methode seiner Schaffen ist. Die Colson'sche Methode ist eine Methode, die die Funktion der Dinge in der Welt zu verstehen, die die Welt der Menschen zu verstehen, die die Welt der Menschen zu verstehen, die die Welt der Menschen zu verstehen...

254. Ulrich S. von Altenstadt, Denkformen im Bauen, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 64 e immagini © Die Zeit

314

Dopo questa prima breve introduzione descrittiva dello stato dell'arte, inizia la trattazione sui due schieramenti che l'autore incontra a delineare, definendoli come "Oggettivi" e "Soggettivi". Questa distinzione terminologica sottende ad un insieme di fattori. La definizione di oggettivo inquadra il metodo che parte dal pieno rispetto del programma funzionale, la standardizzazione degli elementi ripetibili come le strutture o gli elementi di finitura esterna, anche nell'ottica dell'abbattimento dei costi, la ricerca di nuove soluzioni tecnologiche funzionali. Dal punto di vista formale il risultato è un'esteriorità semplice e senza eccessi.

Con il termine soggettivo si indica il tipo di progettazione che deriva strettamente dalla sensibilità personale e dalle capacità del progettista, in riferimento al singolo progetto in causa. In questo caso la ricerca formale è rivolta al nuovo ed in alcuni casi a suscitare stupore in chi osserva. Per Ulrich S. von Altenstadt, sono due macro-gruppi che contengono, al loro interno, da una parte gli eredi spirituali di Mies e dall'altra tutte le correnti formaliste, che non partono dai principi ordinativi del Funzionalismo.

La contrapposizione lessicale è evidenziata anche nella doppia pagina all'interno dell'articolo,⁴⁴⁷ dove simmetricamente sul verso a sinistra è inserita la pianta della Wohnhochhaus 'Julia', realizzata da Hans Scharoun, in coppia con un'altra costruzione residenziale ('Romeo') a Stoccarda, dal 1954 al 1959, mentre rispettivamente sul recto della pagina opposta a destra è inserita la pianta della Crown Hall, realizzata dal 1950 al 1956, presso l'IIT a Chicago, di Mies van der Rohe.

A proposito del primo schieramento, von Altenstadt dichiara:

«Il metodo oggettivo dell'architettura – il funzionalismo

447. idem., pp. 68, 69. Cfr. Appendice fonti bibliografiche, DM171-1962.

– ha la sua origine nel Razionalismo del XVII e XVIII sec. [...]I sostenitori di un metodo oggettivo fingono di accostarsi al lavoro di progettazione senza aver prima un'idea del loro risultato. Così si comportano come ricercatori scientifici, a cui sono completamente sconosciuti i risultati della loro attività; tuttavia nel caso degli architetti, mancherà il secondo criterio delle scienze: la dimostrabilità del risultato trovato.»⁴⁴⁸

Questo brano, apparentemente scettico, descrive l'atteggiamento scientifico degli epigoni del primo Modernismo. A supporto di questa tesi l'autore chiama in causa Paul Cézanne,⁴⁴⁹ come padre del cubismo pittorico, che, in stretto riferimento all'opera artistica di Le Corbusier, s'inserisce a pieno titolo nell'antica genealogia del Razionalismo architettonico.

Successivamente ci si riferisce invece a Sant'Agostino citato da Mies, con la frase: «La bellezza è lo splendore della verità»,⁴⁵⁰ mitizzando questa ricerca della verità da parte dei nuovi modernisti, come un atteggiamento demiurgico.

315

«Non solo sulle aree strettamente tecniche dell'architettura si opera con concetti scientifici, ma anche, come mostrano questi esempi, in aree, che prima erano riservate "alla sensibilità artistica". Questo non è sorprendente a fronte dell'enorme successo, che le scienze hanno anche in campi molto più complicati. Alcune osservazioni devono essere qui riprodotte, mostrando questa modificata posizione nell'architettura.»⁴⁵¹

448. idem., p. 64 Testo originale: Die objektive Methode der Architektur – der Funktionalismus – hat seinen Ursprung im Rationalismus des 17. und 18. Jahrhunderts[...] Die Vertreter einer konsequent objektiven Methode geben vor, an die Entwurfsarbeit zu gehen, ohne vorher eine Vorstellung von deren Ergebnis zu haben. Damit verhalten sie sich wie wissenschaftliche Forscher, denen die Ergebnisse ihrer Tätigkeit vorher ebenfalls nicht bekannt sind; allerdings wird im Falle der Architekten das zweite Kriterium der Wissenschaften fehlen: die Beweisbarkeit des gefundenen Ergebnisses. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

449. Celeberrimo pittore francese nato ad Aix-en-Provence il 19 gennaio del 1839 ed ivi deceduto il 22 ottobre del 1906. Formatosi all'École de Dessin della sua città natale. Viene rifiutato all'École des Beaux-Arts, ritornando ad operare ad Aix. Considerato post-impressionista anche se intraprende un periodo di pittura che si avvicina all'impressionismo, è però eletto a padre del primo cubismo di Picasso e Braque in particolar modo per il suo periodo costruttivista, durante il quale dipingeva oli con la tecnica "a spatola", come nelle vista del Monte Sainte-Victoire.

450. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 64. Testo originale: Das Schöne ist der Glanz des Wahren. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

451. idem., p. 65. Testo originale: Nicht nur auf den rein technischen Gebieten der Baukunst wird also mit wissenschaftlichen Begriffen operiert, sondern auch, wie diese Beispiele zeigen, auf Gebieten, die bisher dem „Künstlerischen Empfinden“ vorbehalten waren. Das ist angesichts des ungeheuren Erfolges, den die Wissenschaften auch auf viel komplizierteren Gebieten haben, nicht verwunderlich. Es sollen hier einige Beobachtungen wiedergegeben werden, die diese veränderte Lage in der Architektur zeigen. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

255. Ludwig Mies van der Rohe,
*Crown Hall, Illinois Institute of
Technology, Chicago, 1950-1956*
© Balthazar Korab Ltd.



316

In questa frase si mostra infine la tendenza autocompiacente ad elevare a rango di concezione artistica l'approccio funzionale, da parte dei suoi sostenitori, che hanno, però, progressivamente escluso il ragionamento formale.

L'articolo assume, nella trattazione oggettiva, un tono relativamente distaccato e principalmente descrittivo, l'autore non sferra un attacco diretto, né un elogio esplicito, anche se è facilmente intuibile la sua opinione.

Di seguito sono inseriti numerosi contributi, tra i quali anche l'antropologo Arnold Gehlen⁴⁵² che si pronuncia sul "nuovo storicismo del mondo come soggettivazione della cultura".

I contributi specialistici di architettura sono di Max Frisch,⁴⁵³ André Wogenscky⁴⁵⁴ e Konrad Wachsmann,⁴⁵⁵ personaggi

452. Arnold Gehlen, antropologo e sociologo tedesco, nato nel 1904 e deceduto nel 1976, principale esponente dell'antropologia filosofica, sviluppata poi anche da Max Scheler e Helmuth Plessner.

453. Max Rudolf Frisch, architetto e teorico svizzero, è nato il 15 maggio del 1911 a Zurigo. Nel 1930 studia Germanistica all'Università di Zurigo, ma deve abbandonare gli studi per la morte del padre nel 1933. Lavora come corrispondente per il giornale *Neue Zürcher Zeitung*. Nel 1934 scrive il libro *Jürg Reinhart: Eine sommerliche Schicksalsfahrt*. Dal 1936 al 1941 studia architettura all'*École Polytechnique Fédérale de Zurich*. Il suo primo progetto è la piscina comunale di Zurigo (*Letzigraben*) oggi conosciuta come Max-Frisch-Bad. Apre il suo primo studio nel 1949. Nel 1951 si trasferisce negli Stati Uniti e si dedica alla scrittura. Dopo una vita tra Stati Uniti ed Europa, muore il 4 aprile 1991 a Zurigo.

454. André Wogenscky, architetto francese nato a Remiremont, in Francia il 3 giugno 1916, la cui famiglia era invece originariamente polacca. Fratello del pittore astrattista Robert Wogenscky, nel 1934 s'iscrive all'*École Nationale Supérieure des Beaux-Arts*. Successivamente conduce un periodo come disegnatore presso lo studio di Le Corbusier e, dopo la guerra insegna all'*École nationale supérieure de Bruxelles* dal 1956 al 1965. Insignito nel 1989 del *Grand Prix National de l'Architecture* e presidente della Fondazione Le Corbusier dal 1971 al 1988, muore il 5 agosto del 2004 a Saint-Rémy-lès-Chevreuse.

455. Konrad Wachsmann, architetto tedesco naturalizzato statunitense, nato a Francoforte sull'Oder il 16 maggio 1901 e deceduto a Los Angeles il



256. Hans Scharoun, Wohnhochhaus
"Julia", a Stoccarda, 1954-1959
© Horst Hänel

contemporanei inscrivibili nella discendenza modernista o lecorbuseriana.

La maggior parte degli apporti personali è anche riferibile inoltre, agli interventi del CIAM di Otterlo del 1959.

Von Altenstadt mette in luce la democrazia del metodo oggettivo che si occupa dei vari aspetti progettuali ed insegna a lavorare in gruppo. Ciò viene precisamente evidenziato nel contrasto con l'accusa mossa alla corrente soggettiva, di essere composta da singole personalità preminenti.

Di seguito l'autore sposta il proprio sguardo al panorama tedesco:

«Ciò portò poi anche prestissimo alla formazione di due direzioni fondamentalmente diverse l'una dall'altra, che forse sono designate nel miglior modo fra i loro esponenti in Germania: Mies van der Rohe e Hans Scharoun.

[...]Più tardi gli architetti che con Scharoun ed Häring si erano raccolti sotto la bandiera del "Neues Bauen", furono sempre più spinti a margine, perché mancava loro una precisa formulazione, visiva ed intellettualmente efficace del mondo, mentre Mies van der Rohe e Le Corbusier furono modelli per il mondo intero.»⁴⁵⁶

317

Qui il giudizio dell'autore è reso palese dalla contrapposizione tra i grandi maestri modernisti, capaci di decidere le sorti dell'architettura mondiale e gli architetti espressionisti, organici e formalisti, cui mancava una formulazione efficace della loro architettura, per ambire a questo ruolo.

Sebbene Altenstadt giudichi ancora fertile e non obsoleto il punto di vista di Scharoun, è ritenuto meno "giusto"⁴⁵⁷ di quello dei maestri modernisti, anche se maggiore critica viene mossa

26 novembre 1980. Si è formato presso la *Kunstgewerbeschule* di Berlino e successivamente presso l'Accademia di Belle Arti, dove fu allievo di Heirich Tessenow e di Hans Poelzig. In questo periodo è anche considerato l'architetto tedesco maggiormente esperto di costruzioni in legno e viene candidato al premio Roma dell'Accademia Prussiana delle Arti. Nel 1935 ottiene un visto di rifugiato politico dagli Stati Uniti e poco dopo si trasferisce in Illinois dove collabora con Walter Gropius. Presso l'IIT diventa uno dei pionieri della prefabbricazione.

456. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 68. Testo originale: Das führte dann auch sehr bald zur Heranbildung zweier grundsätzlich voneinander verschiedenen Richtungen, die vielleicht am besten durch ihre Exponenten in Deutschland, Mies van der Rohe und Hans Scharoun, bezeichnet werden. [...] Später wurden die Architekten, die sich mit Scharoun und Häring unter dem Banner des „Neuen Bauens“ versammelt hatten, mehr in den Hintergrund gedrängt, weil ihnen eine präzise, optisch und intellektuell wirksame Formulierung ihres Weges fehlte, während Mies van der Rohe und Corbusier Vorbilder für die ganze Welt wurden. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

457. idem., p. 65. Per arrivare a questa "soluzione giusta", questi progettisti si servono di un metodo analitico. Testo originale: Um zu dieser "richtigen Lösung, zu gelangen, bedienen sich diese Entwerfer einer analytischen Methode. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

agli epigoni di entrambe le correnti.

È evidente che l'autore dell'articolo non possiede i mezzi conoscitivi per la descrizione del fenomeno soggettivo, in quanto l'argomentazione di questa corrente è sempre demandata all'essere contraria a quanto illustrato per l'architettura funzionalista.

Sotto il grande ventaglio del "soggettivismo" sono inseriti Louis Kahn, Giancarlo De Carlo, Oskar Niemeyer, Oswald Mathias Ungers, Hugo Häring ed ovviamente Scharoun come figura di riferimento tedesca.

Per introdurre il brano tratto dal Manifesto di Ungers e Gieselmann, von Altenstadt si riferisce alla critica mossa da Kahn⁴⁵⁸ ai *curtain-walls* delle architetture funzionaliste, simbolo di un progettare bidimensionale di stampo grafico, che avanza di pari passo con il declino delle concezioni spaziali.

Questi errori condotti dagli epigoni di Mies favoriscono l'emergere di un nuovo formalismo.

Non è l'unico caso in cui Oswald Mathias Ungers viene accostato a Louis Kahn, all'interno della stesse corrente di pensiero. Giovanni Klaus Koenig nel suo libro *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra*,⁴⁵⁹ intravede nell'opera di Ungers il tentativo di fondere gli insegnamenti di Kahn con la tecnica di Hendrik Berlage⁴⁶⁰ e Willem Dudock.

A proposito della critica all'eredità spirituale di Mies, viene inserito, nell'articolo di von Altenstadt, uno specifico brano del manifesto *Zu einer neuen Architektur*:

«Una siffatta « architettura » è espressione di un ordinamento sociale materialistico, i cui principi sono: primato della tecnica e livellamento.

L'architettura, quando impiega i metodi tecnico-funzionali, perde la sua espressione.

458. Louis Isadore Kahn, alla nascita Itze-Leib Schmuilowsky è un architetto statunitense di origini ebraiche, nato a Kuressaare, in Estonia, il 20 febbraio 1901. Emigrato con la famiglia negli Stati Uniti. Si laurea in architettura nel 1924 all'Università della Pennsylvania ed intraprende un lungo viaggio in Europa. Dal 1930 al 1932 lavora nello studio *Zantziger*, successivamente fonda l'*Architect Research Group* ed apre un proprio studio a Philadelphia. Nel 1941 si associa con George Howe, che nel 1947 lo chiamerà ad insegnare alla *Yale University*. Nel 1959 tiene il discorso di chiusura del CIAM di Otterlo, nello stesso anno realizza il *Salk Insitut* e nel 1962 la sede del Parlamento di Dacca. Muore il 17 marzo del 1974 a New York.

459. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra*, Cappelli, Bologna 1965, p. 35. Si veda, in questa Tesi, il paragrafo *Punti di vista critici: Rossi, Pevsner, Banham, Koenig, Zevi*, nel capitolo *La casa e la critica*.

460. Hendrik Petrus Berlage, architetto olandese, nato il 21 febbraio del 1856 ad Amsterdam, si forma all'ETH di Zurigo tra il 1875 ed il 1878, nell'eredità di Gottfried Semper. Nel 1895 realizza il palazzo della Borsa di Amsterdam. Nel 1901 riceve l'incarico di redigere il piano urbanistico per la periferia sud di Amsterdam. Nel 1913 è attivo nella città di Aja dove muore nel 1934.

257. Ulrich S. von Altenstadt, *Denksformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, pp. 70, 71 © Die Zeit

Hier begegnen wir wieder, unter einem verwechselten Namen, dem Bauingenieur der Bauingenieur-Hilfsgruppe. Architektur soll Ausdruck sein. Formen dürfen nicht unterworfen sein. Die Akzentverschiebung besteht darin, daß nunmehr der Ausdruck der Form als "absoluter Erfolg" gefordert wird, und nicht mehr einfach als das Ergebnis reduzierter Nachwirkungen des Formwiderstandes.

Selbst man annimmt, daß subjektiv gefundene Formen "möglichst" funktionell sind, dann ohne irgendeine verlässliche Aussagekraft, solange man die subjektive funktionelle Methode von den "Objektiven" nicht anerkennt werden, muß die Forderung einer solchen subjektiven Auffassung eines sich darauf aus beziehenden Kriteriums. Der geringe Anteil funktioneller Forderungen an Gesamterfolg, der wiederum gleichzeitiger geringer Inhalt oder minderer Konkurrenzstärke festlegt, stellt den Architekten hier vor die Wahl, ob er sich mit einer oder weniger notwendig gefühlten Verarbeitung technischer Probleme ohne jeden Bezug auf die ohnehin unendlichen Funktionen eines Raumes auseinandersetzen will.

Selbst man aber den hinterfragten Geist allein die Fähigkeit nachweist, die Gesamtheit in den Sinne synthetisch zu klären, daß die Form sich — analog zu biologischen Prozessen — durch ihren vom Verfasser unabhängigen, inneren Wesen lebendigt, und dies er nur durch Auswahl und Regung und durch das Medium seiner eigenen Einbildung verwirklichen kann. Damit gewonnen hat, so kann nach dem Vorhaben durch die Redaktionsleitung die anschließende Klärungsmöglichkeit geben. Vielleicht können hier die Forschungen der Biologen, etwa Adolf Portm, und der Gestaltungslogik von E. Heidegger, W. Heidegger, aber die Architekturtheorien der Funktionentheoretiker, Weidmanns oder gar Skulpturisten sehr auf die Frage, die uns hier selber für sich ausspricht, zu klären.

Abstrahiert verbunden mit der "subjektiven" Abstraktion in der "Neuen" "Gestaltung" der Architektur-Konzepte, während die subjektive Methode vornehmlich als Mittel mehr auf die Qualität verlagert, die bei der Überwindung einer Lösung mit ihrer eigenen Setzungen im Sinne einer mathematischen Gleichung erweist sein.

Zur tieferen Unbedeutendheit ist die subjektive Methode in den Aussagen. Oder hier nicht genügend die in Zusammenhang mit einer Planung der Stadt Dresden gehen hat. "Ich bin für eine funktionelle, planmäßige Form, die sich nicht als rein technische oder funktionelle

ausdrücken gemacht werden, das bereits bei Carl Moschler (Hilfsgruppe) Haltung dem praktischen Geist gegenüber sichtbar wurde. Architekturalität ist nicht mehr ein bloßes Abstrahieren, sondern auch wohl mehr sich gegenüberstehenden. Formensprache bedeutet, deren Herkunft zu erforschen eine Aufgabe der Gestaltungslogik wäre. Sie seien hier an Hand einiger points generelle Begriffe angedeutet. Die volle Form (Gedanken, Verfahren, Methoden, Entwurf) seien individualisiert (erweitert, reduziert, Skulptur) gegenüber. Analytisch präzisieren die Methoden ermöglichen die in anderen Sinne synthetisch erzeugte Abstraktion.

Formen sind die Plastiken eine typisch europäische Erscheinung ist, kann hier nicht festgestellt werden, nicht ist aber, daß sie sich durch die gesamte menschliche Architekturalität hindurch als ein funktionelles Verhalten hat. Die Schöpfung hat mit der Logik subjektive und objektive Methode eine unentwegende Beziehung zu dieser Plastiken.

Ich glaube, daß man eine innere Vorstellung von der Verwirklichung eines Planes haben muß, die man den Ausdruck zum Entwurf in sich hat. Dieser Ausdruck nennt von Louis Kahn aus Philadelphie, der seit einer Zeit die Reaktion gegen das Konstruktivismus der Bau-Schule in Amerika schenkt. Der Verfasser dieser Schrift, besonders der Fassaden, was inzwischen der Inhalt der sehr guten für die Menschheit erkannt werden. Die Ausbildung von Verbindung Fassaden als Kompositionen. Die Gestaltung der Trennung von tragenden und tragenden Teilen, von der Induktion aufgeführt, zu einer reinen technischen Perfektion, jedoch aber auch zu einem ebenso notwendigen "Wachstum" einer architektonischen Qualität in Form, ungenügend Perfektionierung auf "Wachstum" einer architektonischen Qualität, die die Ausarbeitung eines "verdienstlichen" Entwurfs, einer Reifheitschritte, Hand in Hand mit dem völligen Verfall ständlicher Vorlesungen.

So scheint tatsächlich auch der Überdacht an technischen Funktionen, wie die Klärung auf die subjektive Methode ein Punkt zu haben. Hier hat der Architekt Oswald Mathis Ungers sagt dazu: "... die so ... [durch technische Perfektion] entstandene Architektur ist Ausdruck einer materialistischen Gesellschaftsordnung, deren Prinzipien das Primat der Technik und die Gleichmachung sind. Architektur verliert ihren Ausdruck bei Anwendung technisch-funktioneller Methoden. Die Folge ist, daß Wohnblocks wie Schulen, Schulen wie Verwaltungsgebäude, Verwaltungsgebäude wie Fabriken aussehen. Form wird durch die Anwendung von mathematischem, also unkünstlerischem Schematismus auswechselbar. Form ist Ausdruck geistigen Gehaltes." (Manifest vom 29.11.1960)

Geistigen Gehaltes, unterteilt — einer Freiheit für die Einbildungskraft und für eine neue Form, die durch diese Schwere begrenzt und durch die Reduktion hindurch führen und die, wenn nötig, ethisch, technisch und geistlich sein dürfen. Die vollen Vorzüge im Gedächtnis ist nur entweder als Nützlich in den oder als Repräsentation, indem von vorne herein darauf verachtet wird, die Verwirklichung des Unheimlichen zu durchbrechen, sondern man ist in der Lage, die Lösung nicht bedarf.

Zu dieser Zeit stellt man die Plakationen und Formalismus erweist werden, der in Amerika als Reaktion auf die Bau-Schule sei einigen Jahren auftritt. Man kennt diese neuen Bauten von Lechner, Sorens und Croppis, die Romanisieren der Philadelphie-Schule, wie einem Bauhandwerk in Europa und in Paris. Es versteht sich, daß die Bau-Schule eine in sich selbst Sinn sind. Die Carlo sagt: "Der Plakationismus überhaupt bekommt Formen in der Absicht, ihnen Inhalt und neue zum Ausdruck zu bringen und verleiht ihnen die didaktische Richtung nach Inhalt und Form." Man kann ergründen sagen, daß dieser didaktische gebildet. Bildet die Konsistenz der Entwicklung auf irgendeine Weise notwendig und innerer Sinn auf die neuen Bedingungen bezieht sind. Sehr einfach ist die "Neue Bau-Schule" die Gestaltungslösung. Aber auch so hervorragende Künstler wie Ungers können sich dem Unverständnis ihrer subjektiven Gedanken. Form im Formalismus nicht verstehen. Sie sind mit dieser Plakationismus auch nicht die reine Verwirklichung der ererbtenen Architektur geföhrt, indem die Beziehung des Werkstoffs von bloßen Verfügen des Werkstoffs von Reizen reduziert wird. Wie alle können die Subjektiven, die von unbewussten Formen ausgeht, die aber dadurch, daß wir ihre Bildhaftigkeit nicht akzeptieren, sondern ihre Schönheit für bare Münze nehmen, zum Formalismus sind.

Die Betrachtung muß jetzt auf neue Tendenzen übergehen, die sich der bisher geübten subjektiven Methode vornehmlich als Mittel mehr auf die Qualität verlagert, die bei der Überwindung einer Lösung mit ihrer eigenen Setzungen im Sinne einer mathematischen Gleichung erweist sein.

Zur tieferen Unbedeutendheit ist die subjektive Methode in den Aussagen. Oder hier nicht genügend die in Zusammenhang mit einer Planung der Stadt Dresden gehen hat. "Ich bin für eine funktionelle, planmäßige Form, die sich nicht als rein technische oder funktionelle



„Phänomen Technik“ 95 Seiten, 32 Taf., lam. Pappb. DM 14,50

Il risultato è che i blocchi di abitazioni assomigliano alle scuole, le scuole alle sedi d'amministrazione, le sedi d'amministrazione alle fabbriche. Attraverso l'impiego di uno schematismo matematico e quindi non artistico, la forma diventa permutabile. La forma è espressione del contenuto spirituale. (Manifesto del 29.11.1960)⁴⁶¹

Qui il giornalista opera, in maniera sbrigativa e un intervento di selezione dei concetti che ritiene maggiormente corrispondenti alla propria trattazione, selezionando solo alcuni enunciati ed, in certi casi, invertendone anche l'ordine, in base al proprio punto di vista. Egli commette l'errore del giornalista che, per supportare il discorso, piega le parole di altri, al proprio intento. Non solo il manifesto non viene riportato in forma completa, ma è presentato esclusivamente nella sua parte generica e di critica, tralasciando i punti programmatici e la perorazione conclusiva. Inoltre von Altenstadt dimentica uno dei due autori: Reinhard Gieselmann. A seguito della citazione, von Altenstadt scrive un commento che suona decisamente come un attacco:

«Così noi incontriamo qui di nuovo, sotto l'accento un po' differente, le esigenze del gruppo Scharoun-Häring:

461. Ulrich S. von Altenstadt, *Denksformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 68. Testo originale: „... die so ... [durch technische Perfektion] entstandene Architektur ist Ausdruck einer materialistischen Gesellschaftsordnung, deren Prinzipien das Primat der Technik und die Gleichmachung sind. Architektur verliert ihren Ausdruck bei Anwendung technisch-funktioneller Methoden. Die Folge ist, daß Wohnblocks wie Schulen, Schulen wie Verwaltungsgebäude, Verwaltungsgebäude wie Fabriken aussehen. Form wird durch die Anwendung von mathematischem, also unkünstlerischem Schematismus auswechselbar. Form ist Ausdruck geistigen Gehaltes.“ (Manifest vom 29.11.1960.). Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

L'architettura deve essere espressione. Lo spostamento dell'accento consiste nel fatto che d'ora in poi l'espressione della forma è chiesta come "fatto artistico" e non più semplicemente come risultato del successivo avvertire sincero delle forze che compongono la forma. Finché si accetta che le forme trovate soggettivamente sono contemporaneamente arbitrarie e quindi senza forza enunciativa generalmente vincolante, finché il metodo artistico soggettivo non può essere riconosciuto dall'"Oggettivo", deve valere come hobby privato, come *l'art pour l'art*.»⁴⁶²

Si giunge così all'ennesima definizione superficiale dell'architettura, oppure, in questo caso, del pensiero di Ungers, inscritto nella cornice espressionista di Häring e Scharoun.

L'articolo ha abbandonato i pacati toni neutri, riservati ai maestri, e lascia il posto a definizioni senza mezzi termini: mentre l'architettura di Ungers diventa così espressionista, il funzionalismo inaridito è definito "risultato dell'avvertire sincero delle forze che compongono la forma".

Di seguito, l'autore afferma, con un ossimoro concettuale, che, finché la progettualità soggettiva non si conformerà ai metodi dell'architettura oggettiva, sarà da considerarsi solo come *hobby*. Vale a dire, non esiste alcuna architettura se non quella funzionalista.

Ed aggiunge ulteriormente:

«La discutibilità di una tale concezione soggettiva si mostra evidente nella costruzione contemporanea di chiese. Lo scarso apporto di esigenze funzionali al concetto complessivo e la mancanza di contenuti spirituali attendibili o di riferimenti trascendenti efficaci obbliga l'architetto a scegliere di rivolgersi o all'utilizzo più o meno romanticamente colorato di motivi tradizionali o ad una soluzione del tutto personalmente colorata, il più possibile ingegnosa di problemi costruttivo-spaziali senza riferimento alle funzioni, comunque non evidenti di una costruzione di chiese.»⁴⁶³

462. idem., p. 70. Testo originale: Hier begegnen wir wieder, unter etwas verschobenem Akzent, den Forderungen der Scharoun Häring-Gruppe: Architektur soll Ausdruck sein. Formen dürfen nicht auswechselbar sein. Die Akzentverschiebung besteht darin, daß nunmehr der Ausdruck der Form als „künstlerisches Ereignis“ gefordert wird, und nicht mehr einfach als das Ergebnis redlichen Nachspürens der formbildenden Kräfte. Solange man annimmt, daß subjektiv gefundene Formen zugleich willkürlich sind, und damit ohne allgemein verbindliche Aussagekraft, solange kann die subjektive künstlerische Methode von den „Objektiven“ nicht anerkannt werden, muß als privates Hobby, als *l'art pour l'art* gelten.

463. idem., p. 70. Testo originale: Die Fragwürdigkeit einer solchen subjektiven Auffassung zeigt sich deutlich am zeitgenössischen Kirchenbau. Der geringe Anteil funktioneller Forderungen am Gesamtkonzept und das Fehlen glaubwürdiger geistiger Inhalte oder wirksamer transzendenter Bezüge stellt den Architekten hier vor die Wahl, sich entweder der mehr oder weniger romantisch gefärbten Verarbeitung traditioneller Motive oder einer ganz persönlich gefärbten, möglichst geistreichen Lösung konstruktiv-

Quindi per von Altenstadt l'architetto che si occupa di forma, è in realtà un artista che gioca più o meno in maniera frivola con il colore, con i motivi stilistici del passato, soprattutto in assenza di contenuti spirituali fondati (quindi funzionali). Ritorna il riferimento al filosofo antropologo Adolf Portmann, ripreso anche da Jürgen Joedicke nell'apertura della propria arringa su *Bauen + Wohnen*.⁴⁶⁴

«Fino a che punto però l'architettura possa essere schermo per proiezioni di personali visioni del mondo o persino di buffonate è una questione che ognuno può decidere da sé. In riferimento al contenuto, con il metodo "soggettivo" è legato il concetto della "validità atemporale" dell'opera artistica dell'architettura, mentre il metodo oggettivo sposta questa validità limitatamente più verso la qualità, che è raggiunta in conformità ad una soluzione con le sue ipotesi nel senso dell'equazione matematica.»⁴⁶⁵

321

In questo passaggio, il tono è estremamente duro ed evidentemente schierato secondo la visione estremizzata, tale per cui ci può essere qualità architettonica quasi esclusivamente se si segue il metodo oggettivo.

In seguito von Altenstadt ritorna su Ungers, con espressioni più moderate, ma ugualmente decise ad escludere la possibilità di un metodo che non sia quello funzionale:

«Però anche artisti così illustri come Ungers non possono sottrarsi al cambiamento repentino delle loro forme, pensate soggettivamente in ciò che è formalistico. [...] Noi tutti conosciamo la forza della suggestione, che deriva dalle forme belle, che, però, diventa un cliché formale, poiché non verificiamo la loro giustezza, ma prendiamo la loro bellezza per oro colato.»⁴⁶⁶

räumlicher Probleme ohne jeden Bezug auf die ohnehin undeutlichen Funktionen eines Kirchenbaues zuzuwenden.

464. *Am Rande*, in "Bauen + Wohnen", n. 9, a. 15, settembre 1960, München, p. 302. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960B.

465. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 70. Testo originale: Wieweit aber die Architektur Bildschirm für Projektionen persönlicher Wehansichten oder gar Skurrilitäten sein darf, ist eine Frage, die nur jeder selber für sich entscheiden kann. Inhaltlich verbunden mit der „subjektiven“ Methode ist die Vorstellung von der „zeitlosen Gültigkeit“ des Architektur-Kunstwerks, während die objektive Methode diese Gültigkeit einschränkend mehr auf die Qualität verlagert, die bei der Übereinstimmung einer Lösung mit ihren Voraussetzungen im Sinne einer mathematischen Gleichung erreicht wird. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

466. *idem.*, p. 71. Testo originale: Aber auch so hervorragende Künstler wie Ungers können sich dem Umschlagen ihrer subjektiv gedachten Formen ins Formalistische nicht entziehen. [...] Wir alle kennen die Suggestionskraft, die von schönen Formen ausgeht, die aber dadurch, daß wir ihre Richtigkeit

In definitiva le forme prodotte dai ragionamenti soggettivi, espressivi e formali, non sono poi capaci di sopravvivere al loro tempo, quindi costituiscono una sorta di moda. Esse non riescono a trascendere il loro periodo storico, cercano di raggiungere l'atemporalità con forme che devono stupire, ma non hanno la capacità di adattamento nel tempo.

Secondo l'autore, questo valore può essere raggiunto solo attraverso la serialità e l'uso degli standard. Se la standardizzazione ha creato la possibilità di produrre in serie le automobili, allora può produrre correttamente in serie anche residenze, scuole, fabbriche, palazzetti dello sport. Pur affermando egli stesso che uno scenario simile sia di fatto impensabile, questa possibilità viene riportata in maniera trasognata come una conquista.

Il riferimento al tema della standardizzazione viene abilmente inserito qui, per introdurre l'opera di Eckhard Schulze-Fielitz,⁴⁶⁷ attraverso una serie di passaggi che riguardano Josef Paxton⁴⁶⁸ con la costruzione del Crystal Palace di Londra e nuovamente Konrad Wachsmann, nella sua ricerca sui reticolati spaziali, per le coperture di grandi luci.

Il particolare riferimento a Schulze-Fielitz è, in realtà, dettato dalla pluriennale collaborazione di Ulrich S. von Altenstadt con l'architetto strutturista. Dal 1956, i due hanno avviato insieme a Ernst von Rudloff, uno studio ad Essen.

Dal 1956 al 1959, i tre architetti seguono il progetto dell'edificio per il *Landschaftsverband Rheinland*, [il Consiglio della Renania], a Köln-Deutz, pubblicato anche da *Bauwelt* nel 1960,⁴⁶⁹ in una profusione di dettagli tecnologici.

L'edificio di quattro piani, ha una pianta rettangolare con uno spazio interno di corte a cielo aperto. La struttura è un telaio di travi e pilastri in cemento armato, quest'ultimi rivestiti in lamiera per accordarsi con le facciate esterne a *curtain wall*, in metallo e vetro azzurrati.

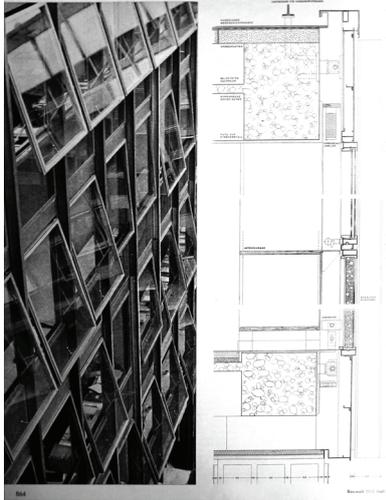
Nell'articolo viene dato grande spazio al dettaglio tecnologico, come la combinazione di apertura delle vetrate, oppure l'esecutivo del sistema in cavi d'acciaio, che sorregge le rampe

nicht überprüfen, sondern ihre Schönheit für bare Münze nehmen, zum Formklichee wird. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

467. Eckhard Schulze-Fielitz, architetto tedesco nato il 24 dicembre 1929 a Stettin. Studia architettura dal 1949 al 1954 alla RWTH Aachen e alla Technische Hochschule di Karlsruhe. Nel 1955 apre uno studio a Essen con Ulrich Schmidt von Altenstadt ed Ernst von Rudloff ed insieme costruiscono, dal 1956 al 1959, la *Landeshaus* a Colonia. Dal 1961 è membro del GEAM e collabora con Yona Friedman. Nel 1970 si consocia a Albrecht+Wratzfeld. Nel 1980 apre uno studio a Colonia con Peter Rodemeier.

468. Sir Josef Paxton, architetto e botanico britannico nato a Milton Bryant il 3 agosto del 1803. È conosciuto soprattutto per la costruzione del Crystal Palace in occasione della prima Esposizione Universale, del 1851, a Londra.

469. *Das neue Landeshaus in Köln*, "Bauwelt", n. 30, 25 luglio 1960, pp. 862-867



258. Ulrich S. von Altenstadt, Eckhard Schulze-Fielitz, Ernst von Rudloff, Landeshaus, Köln-Deutz, 1956-1959
© Ullsteinhaus Tempelhof

delle scale.

Per queste ragioni l'edificio si può inserire tra i contributi oggettivi e "nell'eredità di Mies", come enunciato dall'articolo di Altenstadt.

Certamente il complesso sembra essere maggiormente rispondente alla sua visione funzional-tecnicista, sia per l'approccio formale, sia per l'intendimento espresso dalla critica, mentre si evidenzia una distinguibile contraddizione tra teoria e pratica, nell'opera di Eckhard Schulze-Fielitz.

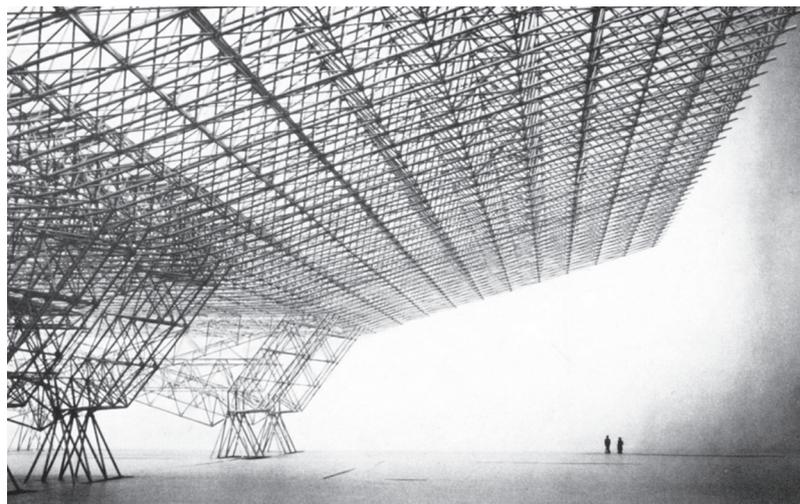
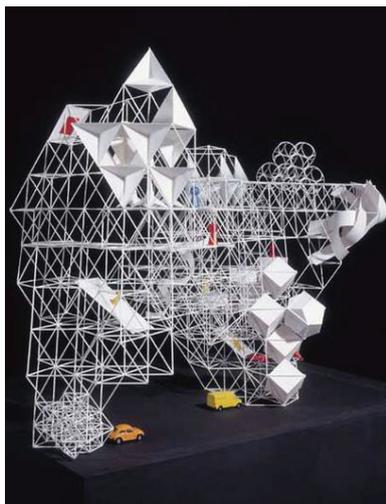
La teorizzazione portata avanti dallo strutturista, in questo periodo, si distingue per lo slancio ideologico e formale. Egli ragiona sul reticolo e sulla standardizzazione come opportunità di libertà progettuale, attraverso la modularità sistematica strutturale. All'interno del sistema portante modulare, la singola cellula abitativa può mantenere un certo grado di autonomia distributiva.

Il nuovo sistema organizzativo, può essere esteso a tutte le scale, dal singolo edificio, alla scala urbana. A seconda delle esigenze dimensionali, vengono accorpati o risuddivisi i moduli della struttura.

Questi principi sono la base per la teoria della *Raumstadt*, ossia della *città spaziale*, sulla quale l'architetto ha anche scritto un proprio manifesto ideologico⁴⁷⁰ dal titolo omonimo, che tratta di conformazione dello spazio, di approccio ai nuovi materiali e di problemi urbani.

La *Raumstadt* è un sistema reticolare spaziale che si estende alla città, in altre parole tutto il sistema urbano è costituito da un reticolo strutturale tridimensionale, che può anche essere sopraelevato dal terreno, ripensando utopicamente i nessi tra

470. Eckhard Schulze-Fielitz, *Die Raumstadt. 1960*, in Ulrich Conrads, *Programme Und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, pp. 168, 169



324

259. Eckhard Schulze-Fielitz,
Raumstadt, 1959, modello
© Philippe Magnon

260. Konrad Wachsmann,
Flugzeughangar, 1944-1945
© Oneseven

costruito e territorio.

In ciò egli riprende gli studi Konrad Wachsmann, di cui un esempio rappresentativo fra tanti può essere il prototipo per il *Flugzeughangar* del 1944-1945; ma anche Yona Friedman⁴⁷¹ con la propria *Spatial City* sempre del 1960.

Ciò che differenzia l'approccio di Schulze-Fielitz dalla mera enfasi tecnologica degli epigoni funzionalisti. È la ricerca di un modulo proporzionale ripetibile e dialogante con l'abitante dell'architettura. Il ragionamento parte quindi completamente svincolato dall'impiego di un materiale o connessione rispetto ad un altro. La ricaduta sulla scelta tecnologica rappresenta solo la conseguenza di un pensiero ancora definibile come formale.

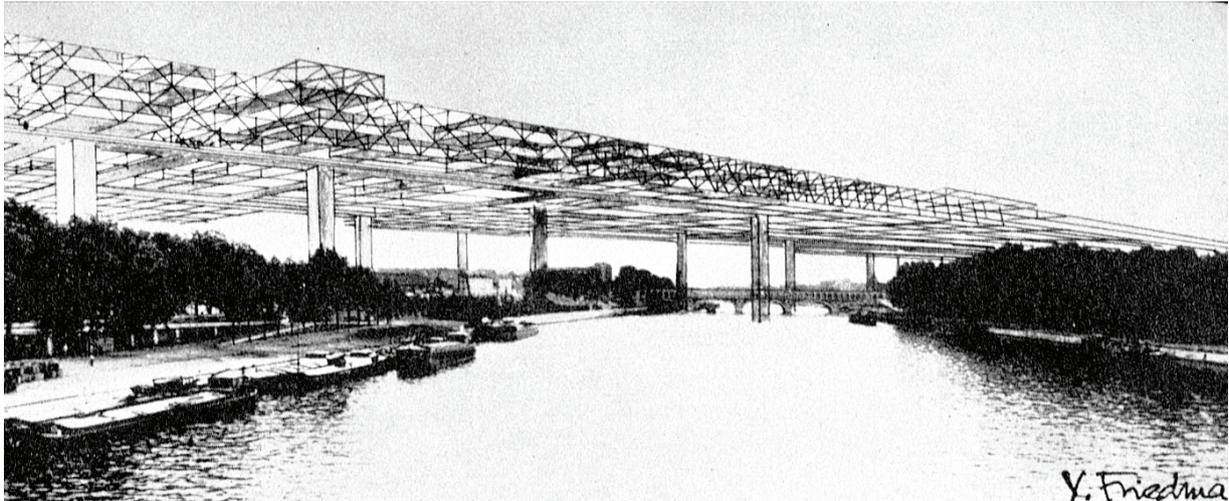
Secondo l'amico giornalista Ulrich S. von Altenstadt, Schulze-Fielitz è, leggendo tra le righe dell'articolo su *Der Monat*, l'erede di Mies, colui che ha tradotto il reticolo bidimensionale delle facciate a *curtain wall* nel reticolo tridimensionale strutturale.

Inoltre, l'immagine del modello della *Raumstadt* è anche l'unica altra illustrazione fotografica oltre al Parlamento di Brasilia di Oskar Niemeyer e l'edificio di Eero Saarinen, per l'Ambasciata americana a Londra.

A proposito delle utopie di Fielitz come alternativa all'espressionismo nascente, von Altenstadt dichiara:

«l'architettura può recuperare su questo nuovo fondamento

471. Yona Friedman, architetto, designer e urbanista ungherese, naturalizzato francese è nato a Budapest nel 1923. Emerge sulla scena internazionale al CIAM di Dubrovnick del 1956, durante il quale, espone, per la prima volta, le sue teorie sull'organizzazione infrastrutturale della città e sulla megastuttura. Nel 1958 fonda il *Groupe d'Etudes de Architecture Mobile* GEAM, scioltosi nel 1962. Negli anni '70 lavora per le Nazioni Unite e l'UNESCO. Pubblica numerosi libri tra cui *Utopie realizzabili* del 1975.



261. Yona Friedman, *The Spatial City*,
1960

la semplicità strutturale delle città medievali e quindi contemporaneamente nuova libertà all'interno della regolarità. Lo sforzo oggi così convulsivo e sgradevole verso l'espressione personale può compiersi con i mezzi del sistema stesso.»⁴⁷²

La ricerca ideologica sulla struttura non emerge però dall'edificio per il *Land*, dove i ragionamenti sul reticolo si riducono all'utilizzo di un sistema strutturale oramai consolidato in calcestruzzo armato, che permette una libera organizzazione della pianta con l'apposizione delle facciate leggere, trasparenti e continue.

La contraddizione tra *idea* e *realtà* è qui ancora maggiormente evidente che nelle opere di Ungers. Quando l'ideologia si deve scontrare con le istanze del mondo reale, deve inevitabilmente scendere a compromessi, quando non cade definitivamente nella banalità.

La pubblicazione parziale del Manifesto *Zu einer neuen Architektur* ha certamente deluso i suoi autori, sia per l'incompletezza del testo e sia per la minor visibilità data dall'inserimento del brano in un altro articolo, ma anche probabilmente per la manipolazione concettuale usata da von Altenstadt.

Il senso del pensiero di Ungers e Gieselmann di fatto non viene travisato, ma mancano tutte le proposte metodologiche avanzate dai due architetti ed è stato anche tralasciato il contributo di Gieselmann alla composizione del testo. Da questo malumore,

472. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 73. Testo originale: Die Architektur kann zweitens die strukturelle Naivität mittelalterlicher Städte auf dieser neuen Grundlage zurückgewinnen und damit zugleich neue Freiheit innerhalb der Gesetzmäßigkeit. Das heute so krampfhaft und unbehagliche Streben nach persönlichem Ausdruck kann sich mit den Mitteln des Systems selber vollziehen. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

che fa seguito alla precedente pubblicazione, nasce la lettera di Reinhard Gieselmann alla redazione di *Der Monat*, che porta alla pubblicazione integrale del testo.

Lettera e Manifesto vengono pubblicati insieme a distanza di tre mesi, ormai nel marzo del 1963,⁴⁷³ sotto il titolo *Subjektive Architektur*, “Architettura soggettiva”:

«Spettabile redazione!

Io appartengo a quegli architetti, che leggono con orrore, quando Ulrich S. v. Altenstadt (nel numero 171) dice, non solo della normativa di case ed insediamenti abitativi, ma anche di stabilimenti balneari, teatri e parlamenti, quando egli vede in futuro la professione dell'architetto, come un riformatore di standards vecchi e mentre io tento di immaginarmi che abiterò là in alto nelle reticolari della Città Spaziale di Schultze-Fielitz.

Io stesso riconosco unicamente, anche per l'architettura, la potenza artistica come la forza che comprende e supera i problemi del nostro tempo (e di ogni tempo), così come l'architetto [o Baumeister]⁴⁷⁴ ha scritto: «L'artista, come infallibile membrana del tutto, racchiude in sé ciò che è preesistente.

Il futuro è il contenuto della sua opera. Essa si allontana, perciò, dalla mediocrità cosicché questa appaia in ritardo».

I vostri lettori apprenderanno solo ora che non solo tra i fisici (Plank), tra i filosofi (Worringer, Bergson) e tra gli intellettuali (Gebser, Mumford), ma anche tra gli architetti ci sono delle menti all'opera, che mettono in relazione i loro dubbi sul calcolo con la fiducia nell'intuizione.

Il Signor Ulrich S. von Altenstadt ha menzionato il Manifesto in cui Oswald Mathias Ungers ed io nel 1960 formulammo la nostra visione dell'architettura.

Io glielo invio. Mi rallegrerebbe se Lei parlasse ancora una volta di ciò che è “soggettivo”.

Karlsruhe.

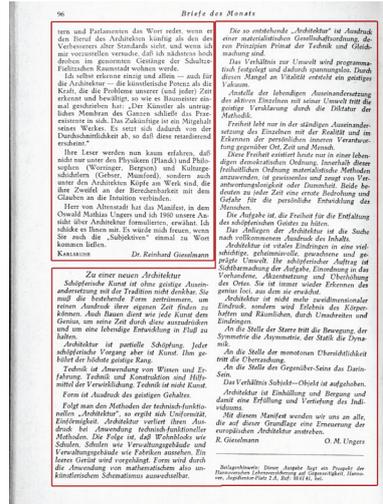
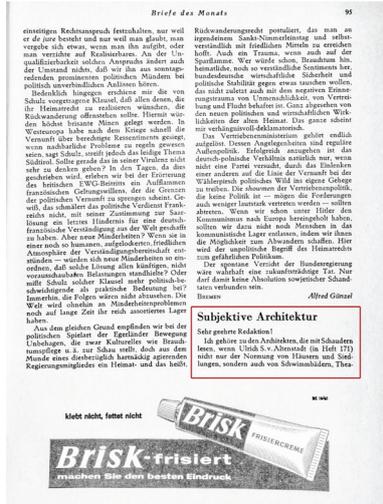
Dr. Reinhard Gieselmann»⁴⁷⁵

473. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Subjektive Architektur*, in “Der Monat”, a. XV, n. 174, marzo 1963, pp. 95, 96. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM174-1962.

474. Si evidenzia qui un problema nella traduzione dove il termine *Baumeister* in Tedesco significa *architetto*, ma esiste anche l'architetto Willi Baumeister, dove il termine in questione è il cognome. Non è stato possibile stabilire con assoluta certezza la corretta traduzione del termine perché la successiva frase non risulta essere una frase di Willi Baumeister, si suppone invece che l'autore sia Karl Friedrich Schinkel.

475. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Subjektive Architektur*, in “Der Monat”, a. XV, n. 174, marzo 1963, pp. 95, 96. Testo originale: Sehr geehrte Redaktion! Ich gehöre zu den Architekten, die mit Schaudern lesen, wenn Ulrich S. v. Altenstadt (in Heft 171) nicht nur der Normung von Häusern und Siedlungen, sondern auch von Schwimmbädern, Theatern und Parlamenten das Wort redet, wenn er den Beruf des Architekten künftig als den des Verbesserers alter Standards sieht, und wenn ich mir vorzustellen versuche, daß ich nächstens hoch droben im genormten

262. Ulrich S. von Altenstadt, Denksformen im Bauen, in "Der Monat", a. XIV, n. 174, marzo 1963, pp. 95, 96 © Die Zeit



Nella lettera di risposta inviata da Gieselmann alla redazione di *Der Monat*, non viene mossa alcuna diretta obiezione da parte dei due giovani architetti all'accusa, formulata da Altenstadt, di espressionismo "artistico", "hobbistico" ed "arbitrario" utile "solo alla costruzione di chiese".

Probabilmente, essi hanno semplicemente ritenuto più importante affidare la controbattuta alla pubblicazione integrale del Manifesto, per non rispondere alla singola critica, ma per mantenere viva l'attenzione su tutte le argomentazioni trattate.

Nella lettera introduttiva di Gieselmann, si può interpretare come unica stoccata diretta al giornalista, la frase che rimanda alla città spaziale di Fielitz, per lasciar intendere probabilmente, che essi erano a conoscenza del legame tra i due.

Un altro motivo che induce Gieselmann, oltre alla sua feroce caparbia, è anche il far rilevare che l'ideologia utopica del tanto elogiato strutturista, si discosta molto, dal metodo analitico-scientifico ed oggettivo dei Funzionalisti, così decantato da Altenstadt, per il suo legame con la "realtà".

Certamente l'importanza e la spiccata internazionalità

Gestänge der Schultze-Fielitzschen Raumstadt wohnen werde. Ich selbst erkenne einzig und allein – auch für die Architektur – die künstlerische Potenz als die Kraft, die die Probleme unserer (und jeder) Zeit erkennt und bewältigt, so wie es Baumeister einmal geschrieben hat: „Der Künstler als untrügliches Membran des Ganzen schließt das Präexistente in sich. Das Zukünftige ist ein Mitgehalt seines Werkes. Es setzt sich dadurch von der Durchschnittlichkeit ab, so daß diese retardierend erscheint.“ Ihre Leser werden nun kaum erfahren, daß nicht nur unter den Physikern (Planck) und Philosophen (Worringer, Bergson) und Kulturgeschichtlern (Gebser, Mumford), sondern auch unter den Architekten Köpfe am Werk sind, die ihre Zweifel an der Berechenbarkeit mit dem Glauben an die Intuition verbinden. Herr von Altenstadt hat das Manifest, in dem Oswald Mathias Ungers und ich 1960 unsere Ansicht über Architektur formulierten, erwähnt. Ich schicke es Ihnen mit. Es würde mich freuen, wenn Sie auch die „Subjektiven“ einmal zu Wort kommen ließen. Karlsruhe. Dr. Reinhard Gieselmann. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM174-1962.

dell'editoriale, hanno indotto i due architetti ad insistere per una pubblicazione integrale del testo in questa cornice divulgativa. Questo aspetto è rivelato dalla frase:

«I vostri lettori apprenderanno solo ora che non solo tra i fisici (Plank), tra i filosofi (Worringer, Bergson) e tra gli intellettuali (Gebser, Mumford), ma anche tra gli architetti ci sono delle menti all'opera, che mettono in relazione i loro dubbi sul calcolo, con la fiducia nell'intuizione.»⁴⁷⁶

In questa frase si rivela che Ungers e Gieselmann sono informati sul ventaglio culturale proposto dalla rivista e si esprime anche la volontà di entrare a farne parte.

Il testo della lettera esorta la pubblicazione del manifesto in versione integrale, ma contemporaneamente ci suggerisce alcune relazioni tra gli autori ed il contesto culturale.

La missiva inizia con una critica all'autore di *Denkformen im Bauen*, lo si accusa di vedere "in futuro la professione dell'architetto come un riformatore di standard vecchi".

A questa prospettiva di sottomissione agli standard, Gieselmann vi contrappone l'immagine evocativa della città spaziale di Schulze-Fielitz, come opposto, ossia l'utopia e l'ideologia.

Quest'ultimo non è quasi sicuramente un riferimento progettuale per Ungers e Gieselmann, ma ne apprezzano probabilmente lo slancio verso la ricerca ed i tentativi di ragionamento, in un certo senso formale, sui moduli compositivi delle proprie strutture.

In questo caso probabilmente è un'immagine enfatizzata, richiamata nel discorso per estremizzare il concetto di ciò che è l'*opposto* del Funzionalismo.

Reinhard Gieselmann cita le parole di un "architetto" che probabilmente è uno dei padri indiscussi dell'architettura moderna tedesca, ovvero Karl Friedrich Schinkel. Attraverso le sue parole si ribadisce il ruolo dell'architetto come figura che racchiude in sé il passato ed il futuro, ma che tenda a quest'ultimo come meta progettuale.

All'interno del breve scritto di Gieselmann, viene poi citato il *gotha* culturale cui si riferisce la testata giornalistica: il fisico Max Plank,⁴⁷⁷ lo storico dell'arte Wilhelm Worringer, che è anche una delle figure di approfondimento culturale per

476. idem., p. 96. Testo originale: Ihre Leser werden nun kaum erfahren, daß nicht nur unter den Physikern (Planck) und Philosophen (Worringer, Bergson) und Kulturgeschichtlern (Gebser, Mumford), sondern auch unter den Architekten Köpfe am Werk sind, die ihre Zweifel an der Berechenbarkeit mit dem Glauben an die Intuition verbinden.

477. Karl Ernst Ludwig Marx Plank fisico, filosofo e pianista tedesco nato a Kiel il 23 aprile 1858. Frequenta il Ginnasio a Monaco di Baviera dove inizia gli studi universitari, per laurearsi poi a Berlino. Concepisce la Teoria dei Quanti che costituisce insieme alla Teoria della Relatività è uno dei pilastri della moderna fisica, resa nota nel 1900. Questa teoria gli vale il premio Nobel per la Fisica nel 1918.

Ungers, in questo periodo,⁴⁷⁸ i filosofi Henri Bergson,⁴⁷⁹ Jean Gebser⁴⁸⁰ ed infine lo storico e sociologo Lewis Mumford.⁴⁸¹

Questa lettera cita alcuni degli intellettuali che abitualmente trovano spazio negli articoli del mensile, in prima persona o no. Il riferimento è inserito quasi a voler inscrivere sé stesso e Ungers in questo circolo intellettuale.

Non viene fatto alcun cenno di protesta, in merito alla definizione di architetti “soggettivi”, oppure all’inserimento della loro opera all’interno dell’eredità di Hugo Häring e di Hans Scharoun, nella rinata corrente espressionista tedesca.

Ovviamente, nel primo caso, essi non possono dichiararsi contrari a questa definizione, dato l’affetto professionale che Oswald Mathias Ungers aveva nutrito negli anni giovanili per il maestro di Biberach.⁴⁸² Nel secondo caso, in questo momento Ungers sta già approfondendo il tema dell’Espressionismo tedesco, a seguito delle dichiarazioni di Nikolaus Pevsner sulla casa in Belvederestraße,⁴⁸³ non si sente quindi troppo distante da questa visione. Infine prevale comunque l’intenzionalità di perorare la pubblicazione integrale del testo, al fine di lanciare un messaggio alla massa dei lettori, piuttosto che la mera contestazione dell’opinione del singolo.

478. Questa figura verrà approfondita nel capitolo *Wilhelm Worringer e László Moholy-Nagy nella riflessione su corpi e spazio*

479. Di questo personaggio si parlerà nel capitolo *Il Manifesto Zu einer neuen Architektur come manifesto d’avanguardia*

480. Jean Gebser, filosofo, linguista e poeta tedesco nato a Posen (nell’attuale Polonia) il 20 agosto 1905. Ha vissuto in Italia, Spagna, Francia e Svizzera. Egli descrive le strutture del subconscio umano. Muore a Wabern vicino a Berna il 14 maggio del 1973.

481. Lewis Mumford, storico, sociologo, filosofo e critico letterario americano, nasce il 19 ottobre 1895 a New York, dove muore nel 1990. Si diploma al *Stuyvesant High School*, nel 1912. Studia poi al *City College* di New York, poi alla *New School for Social Research*, non conclude gli studi a causa della tubercolosi. Dopo la prima guerra mondiale scrive per *The Dial* e per *The New Yorker*. Scrive numerosi libri tra cui *The City in History* del 1961.

482. Questo aspetto viene approfondito nel capitolo *Hugo Häring e l’Espressionismo Organico*

483. Nikolaus Pevsner: *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in *Deutsche Bauzeitung*, a. 66, n. 10, ottobre 1961, pp. 757-764. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.

Il problema della traduzione Analisi del testo

In Italia, il testo *Zu einer neuen Architektur*, perviene in due momenti diversi, per opera di due traduttori distinti, in contesti di pubblicazione differenti.

La prima in ordine di tempo è quella riportata da Luigi Biscogli nell'articolo per *Casabella*, dal titolo *Germania di oggi: O. M. Ungers*.⁴⁸⁴

Il lungo reportage monografico sui progetti di Ungers inizia con una prefazione firmata A. M.⁴⁸⁵ che apre con queste parole:

«Gli individui interessano se e in quanto partecipino di cicli culturali nei quali s'inquadrino e si giustifichino superando al loro singola caratteristica di personaggi [...] Scompaiono allora i valori soggettivi ed aneddotici dell'uomo, e rimangono le qualità oggettive del suo contributo.»⁴⁸⁶

Non deve trarre in inganno il ritorno della trattazione tra soggettivo ed oggettivo, perché, in questo contesto, assume significato ben diverso: il *soggettivo* riguarda la celebrazione della singola personalità emergente, mentre l'*oggettivo* è

484. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella", n. 305, maggio 1965, pp. 36-59

485. Si presuppone "Alessandro Mendini", che a quel tempo era tra i redattori della rivista.

486. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella", n. 305, maggio 1965, p. 36

l'analisi di un fenomeno largamente diffuso.

Così come specificato nella prefazione, l'articolo si prefigge di presentare un esempio contemporaneo "di un certo costume progettuale", appartenente alla cultura tedesca del tempo e secondo gli autori, molto vicino al panorama italiano.

«Ungers serve in Germania per resistere alla stasi progettuale assuefatta dagli anni opulenti ed alla formula vacua di un esteriore razionalismo, pericoloso segno di morte della ricerca.»⁴⁸⁷

Questa frase lascia intendere come ormai l'immagine di inaridimento del Razionalismo in Italia si stesse consolidando, almeno nel pensiero dei critici.

Ungers viene di nuovo accostato a Scharoun ed, allo stesso tempo, la sua opera è percepita come una necessaria "involutione", in alternativa alla contemporanea crisi di valori dell'architettura.

Subito, nelle righe seguenti, l'autore iscrive definitivamente l'architetto nel Neoespressionismo tedesco.

Per fare ciò, però egli deve per forza ricorrere ad una generalizzazione dell'opera di Ungers, perché, come egli stesso tiene a precisare:

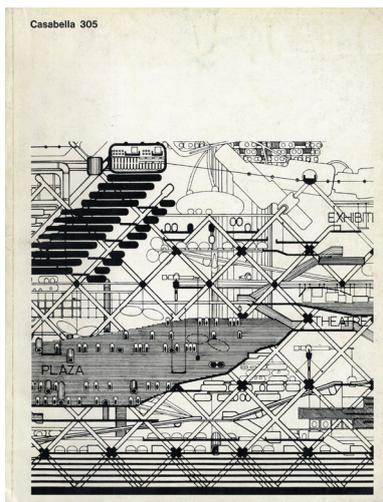
«per il suo inserimento in questo ciclo neoespressionista è sembrato opportuno svolgere un'analisi dell'interessante quanto equivoco personaggio, superando certe sue affermazioni e certi suoi progetti che difficilmente possono trovare giustificazioni oggettive.»⁴⁸⁸

Infatti all'interno del lunghissimo elenco di opere esposte, gli esempi individuabili come espressionisti sono davvero pochi. L'articolo illustra:

- *Mehrfamilienhaus, Mozartstraße, Wuppertal-Elberfeld, 1959;*
- *Il progetto per la Kunsthalle, Berlino, 1960;*
- *Il progetto per il Erzbischöfliches Gymnasium, Bonn-Beuel, 1961;*
- *Il progetto per Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960;*
- *Il progetto per il Bad-Homburg, 1961,*
- *Einfamilienwohnhaus, Schulstraße, Overath, 1960-1961;*
- *Einfamilienwohnhaus, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1962;*
- *Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1961-1962;*
- *Wohnbebauung "Neue-Stadt", A sternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg 1961-1965;*
- *Studentenwohnheim TII Twente, Enschede, Olanda, 1964;*
- *Wohnbebauung "Märkisches Viertel", Berlin-Wittenau, 1962-*

487. idem.

488. idem.



263. Casabella, n. 305, maggio 1965
© Casabella

264. Luigi Biscogli, Germania di oggi:
O. M. Ungers, in "Casabella", n. 305,
maggio 1965, p. 36
© Casabella

1967;

- Wettbewerb Grünzug-Süd, Köln-Zollstock, 1962-1965;
- Museen Preußischer Kulturbesitz, Berlin, 1965;⁴⁸⁹
- Schulzentrum, Mayen, 1965;
- Deutsche Botschaft, Roma, 1965;

Luigi Biscogli, non si occupa solo occasionalmente dell'opera di Ungers, ma è anche autore di un ancor più lungo articolo monografico sull'architetto all'interno di *Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica*⁴⁹⁰ ed è quasi sicuramente l'autore in prima persona della traduzione pubblicata nell'articolo.

La seconda traduzione italiana è riportata all'interno del volume sui manifesti nell'architettura del XX sec. realizzato da Ulrich Conrads nel 1964 in Germania e pubblicato in Italia nel 1970. Quest'importante raccolta intitolata *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*,⁴⁹¹ consente di approfondire l'evoluzione delle idee architettoniche durante i primi sessant'anni del Novecento.

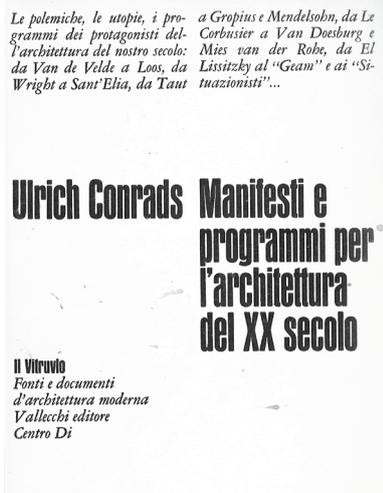
Il libro contiene 67 testi dei maestri dell'architettura del XX. sec., dal *Programma*⁴⁹² di Henry van de Velde, del 1903, al contemporaneo *Noi chiediamo*, della mostra *Heimat, Deine*

489. idem. pp. 56-57. Nell'articolo di Biscogli indicato come "Musei del Tiergarten".

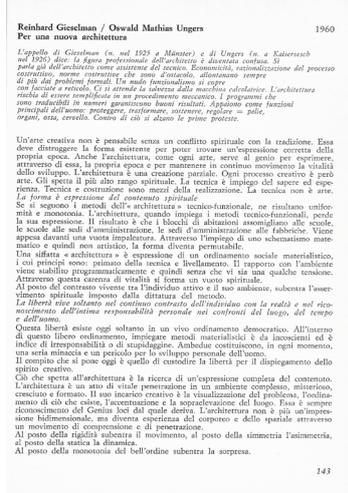
490. Luigi Biscogli, *I protagonisti dell'architettura contemporanea: Oswald Mathias Ungers*, in "Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica", n. 3, dicembre 1965, pp. 59-95

491. Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964. Nell'edizione Italiana: Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970

492. Henry Van de Velde, *Programm. 1903*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 9



265. Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, copertina, pp. 143-144
© Vallecchi Editore



*Häuser*⁴⁹³ di Stoccarda.

Come rende noto anche il titolo, non tutti i testi sono manifesti, ossia nati con questa conformazione,⁴⁹⁴ in alcuni casi sono presenti anche semplici saggi ideologici come *l'Ornamento e Delitto*⁴⁹⁵ di Adolf Loos.

Tutti i testi inseriti sono riportati in ordine cronologico, con una breve premessa descrittiva, nel caso di Ungers, Conrads scrive:

«[...] la figura dell'architetto è diventata confusa. Si parla già dell'architetto come assistente del tecnico. Economicità, razionalizzazione del processo costruttivo, norme costruttive che sono d'ostacolo, allontanano sempre di più dai problemi formali. Un nudo funzionalismo si copre con facciate a reticolo. Ci si attende la salvezza dalla macchina calcolatrice. L'architettura rischia di essere semplificata in un procedimento meccanico. I programmi che sono traducibili in numeri garantiscono buoni risultati. Appaiono come funzioni principali dell'uomo: proteggere, trasformare, sostenere, regolare = pelle, organi, ossa, cervello. Contro ciò si alzano le prime proteste.»⁴⁹⁶

L'assenza di un commento critico evidenzia la volontà di

493. *Wir Fordern*. 1963, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 177

494. Della conformazione del manifesto si parlerà nel paragrafo *Manifesto come genere letterario*

495. Adolf Loos, *Ornament und Verbrechen*. 1908, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, pp. 15-21

496. Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 143

Conrads di porsi come osservatore del fenomeno, escludendo qualsiasi punto di vista personale.

La traduzione di Luigi Biscogli su *Casabella*:⁴⁹⁷

Per una nuova architettura

Se manca una presa di posizione spirituale rispetto alla tradizione, un'arte creativa è impensabile. Essa deve frantumare la forma che già esiste per poter trovare l'espressione pura del proprio tempo. Anche il costruire, come ogni attività artistica, serve al genio per esprimere il suo tempo e per mantenere in essere uno sviluppo vitale.

Architettura è creazione parziale. Ma ogni processo creativo è arte. Ad esso è proprio il grado più alto di spiritualità.

Tecnica è applicazione di scienza ed esperienza. Tecnica e costruzione sono mezzi per la realizzazione. Tecnica è arte.

Forma è espressione del contenuto spirituale.

Se si seguono i metodi dell'architettura tecnico-funzionale, il risultato sarà uniformità, monotonia. L'architettura perde la sua carica espressiva con l'applicazione della metodologia tecnico-funzionale. Ne segue che gli edifici per abitazioni hanno l'aspetto di scuole, le scuole di uffici e gli uffici di fabbriche. Dominano le vuote impalcature. La forma è sostituita da uno schematismo matematico e quindi non artistico.

L'architettura che così nasce è espressione di un ordine sociale materialistico i cui principi sono il primato della tecnica e il livellamento. Il rapporto col mondo circostante è fissato programmaticamente e diventa, così, privo di vero interesse. Da questa mancanza di vitalità nasce un vuoto spirituale.

Alla vitale e attiva presa di posizione del singolo rispetto all'ambiente si sostituisce la schiavitù spirituale per la dittatura della metodica.

La libertà vive soltanto nel rapporto stabile del singolo con la realtà e nella coscienza della personale responsabilità interiore del singolo rispetto al luogo, al tempo, agli uomini.

Questa libertà esiste solo in un vivo ordinamento democratico. Applicare metodi materialistici entro questo libero ordinamento è incoscienza, e dimostra irresponsabilità o stupidità. Tutte e due sono sempre una seria minaccia e un pericolo per uno sviluppo personale dell'uomo.

Il compito è di proteggere la libertà di espressione dello spirito creativo.

L'aspirazione dell'architettura è la ricerca di un'espressione completa del contenuto.

Architettura è vitale penetrazione con un mondo complesso, misterioso, in evoluzione, con una specifica impronta. Missione creativa dell'architettura è palesare il compito, mettere ordine nell'esperienza, accentuare e superare il luogo. E' un continuo prendere coscienza del genius loci da cui essa nasce. Architettura non è più impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e della spazialità, attraverso un continuo processo di penetrazione e comprensione.

Al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l'asimmetria, al posto della staticità il dinamismo.

La sorpresa subentra alla monotona uniformità.

L'essere dentro, all'essere di fronte.

Il rapporto soggetto-oggetto scompare.

L'architettura è guaina e protezione e quindi completamento e approfondimento dell'individuo.

Con questo manifesto ci rivolgiamo a tutti coloro che, su questa base, tendono a un rinnovamento dell'architettura europea.

497. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella", n. 305, maggio 1965, pp. 36-59

La traduzione all'interno dell'edizione italiana del libro di Conrads.⁴⁹⁸

Per una nuova architettura

Un'arte creativa non è pensabile senza un conflitto spirituale con la tradizione. Essa deve distruggere la forma esistente per poter trovare un'espressione corretta della propria epoca. Anche l'architettura, come ogni arte, serve al genio per esprimere, attraverso di essa, la propria epoca e per mantenere in continuo movimento la vitalità dello sviluppo.

L'architettura è una creazione parziale. Ogni processo creativo è però arte. Gli spetta il più alto rango spirituale.

La tecnica è impiego del sapere ed esperienza. Tecnica e costruzione sono mezzi della realizzazione. La tecnica non è arte.

La forma è espressione del contenuto spirituale.

Se si seguono i metodi dell'architettura tecnico-funzionale, ne risultano uniformità e monotonia. L'architettura, quando impiega i metodi tecnico-funzionali, perde la sua espressione. Il risultato è che i blocchi di abitazioni assomigliano alle scuole, le scuole alle sedi d'amministrazione, le sedi d'amministrazione alle fabbriche. Viene appesa davanti una vuota impalcatura. Attraverso l'impiego di uno schematismo matematico e quindi non artistico, la forma diventa permutabile.

Una siffatta « architettura » è espressione di un ordinamento sociale materialistico, i cui principi sono: primato della tecnica e livellamento. Il rapporto con l'ambiente viene stabilito programmaticamente e quindi senza che vi sia una qualche tensione. Attraverso questa carenza di vitalità si forma un vuoto spirituale.

Al posto del contrasto vivente tra l'individuo attivo e il suo ambiente, subentra l'asservimento spirituale imposto dalla dittatura del metodo.

La libertà vive soltanto nel continuo contrasto dell'individuo con la realtà e nel riconoscimento dell'intima responsabilità personale nei confronti del luogo, del tempo e dell'uomo.

Questa libertà esiste oggi soltanto in un vivo ordinamento democratico. All'interno di questo libero ordinamento, impiegare metodi materialistici è da incoscienti ed è indice di irresponsabilità o di stupidaggine. Ambedue costituiscono, in ogni momento, una seria minaccia e un pericolo per lo sviluppo personale dell'uomo.

Il compito che si pone oggi è quello di custodire la libertà per il dispiegamento dello spirito creativo.

Ciò che spetta all'architettura è la ricerca di un'espressione completa del contenuto.

L'architettura è un atto di vitale penetrazione in un ambiente complesso, misterioso, cresciuto e formato. Il suo incarico creativo è la visualizzazione del problema, l'ordinamento di ciò che esiste, l'accentuazione e la sopraelevazione del luogo. Essa è sempre riconoscimento del Genius loci dal quale deriva. L'architettura non è più un'impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di comprensione e di penetrazione.

Al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l'asimmetria, al posto della statica la dinamica.

Al posto della monotonia del bell'ordine subentra la sorpresa.

Al posto dell'esserci di fronte, l'esserci dentro.

Il rapporto soggetto-oggetto è superato.

L'architettura è avvolgimento e protezione e con ciò un compimento e un approfondimento dell'individuo.

Con questo manifesto ci rivolgiamo a tutti coloro che su questa base aspirano ad un rinnovamento dell'architettura europea.

498. Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, pp. 143-144

Se si considera la precisione dovuta alla lettura ed all'interpretazione del linguaggio architettonico, le due traduzioni dello stesso manifesto sono profondamente diverse. Innanzitutto, è importante precisare che la traduzione nell'edizione italiana del testo di Conrads è curata dal traduttore Lapo Berti, che, da un rapido sguardo alla sua attività,⁴⁹⁹ è probabilmente un linguista o traduttore generico, non ha specifiche competenze in campo architettonico.

D'altra parte Luigi Biscogli, storico dell'architettura, con un particolare sguardo al panorama tedesco,⁵⁰⁰ non è un esperto linguista e potrebbe tendere a caricare il testo del proprio personale punto di vista, come spesso accade nella trattazione di temi artistico-filosofici come il testo di Ungers, in questo caso.

A questo proposito, infatti Christian Norberg-Schulz,⁵⁰¹ arriva a parlare di *traduzione* come *trasposizione*, per indicare come non esista di fatto mai una traduzione che possa essere considerata davvero neutrale nei confronti del testo.⁵⁰²

È comunque da evidenziare, come non ci siano differenze nella traduzione del titolo *Zu einer neuen Architektur*; ovvero *Per una nuova architettura*. Questa concordanza è molto importante per l'indagine sull'accezione della particella *zu* che può avere significato sia di "per", sia di "verso".⁵⁰³ Inutile dire come alla traduzione del titolo con "Verso una nuova architettura", il

499. Lapo Berti è traduttore di numerosi libri tra i quali: Carola Stern, *Ulbricht*, Longanesi, Milano 1971; Philippe Devillers, *Mao parla da sé*, Longanesi, Milano 1970; Ludwig von Mises, *Teoria della moneta e dei mezzi di circolazione*, Edizioni scientifiche italiane, Napoli 1999; da ciò si deduce che sia un traduttore di tipo generico.

500. Luigi Biscogli è autore anche del libro: Luigi Biscogli, *Günter Behnisch. Poetica Situazionista*, Testo e immagine, 1998

501. Christian Norberg-Schulz, architetto, critico e teorico dell'architettura norvegese, nato a Oslo il 23 maggio 1926 ed ivi deceduto il 28 marzo 2000. Si laurea in architettura al Politecnico di Zurigo nel 1949, dove è anche allievo di Sigfried Giedion. Tornato in Norvegia, nel 1950, fonda il gruppo PAGON (Gruppo degli Architetti Progressisti di Oslo Norvegia), nonché ramo norvegese dei CIAM, tra i cui membri c'è anche l'architetto danese Jørn Utzon. Durante gli anni '50 con alcuni membri di questo gruppo produce numerosi progetti per Oslo e Bergen, purtroppo mai realizzati. Insegna prima al Collegio di Arti Applicate di Oslo, poi dal 1963 al 1994 è professore alla Scuola di Architettura di Oslo.

502. Confrontare a questo proposito alcuni appunti dello stesso Norberg-Schulz contenuti nel *Norberg Schulz Archive*, all'interno del *National Museum of Art, Architecture and Design* di Oslo ed il lavoro svolto su di essi, come tesi di Dottorato, da parte di Anna Ulrikke Andersen, *Translation, transposition, Traslocation: The Development of a Phenomenology of Architecture by Christian Norberg-Schulz, 1973-1980*.

503. Zu: 4. <uno scopo> Stoffa per un vestito. Testo originale: Zu: <einen Zweck ein Ziel bezeichnend>: Stoff – einem Kleid. Da: Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p.4292. Zu: preposizione con dativo: 1. da (pers.); 2. a (luogo); 3. verso (luogo); 4. attraverso (cosa); 5. con (pers.); 6. per (cosa) ecc. da Luisa Giacomina, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

pensiero corra immediatamente al *Vers une architecture* di Le Corbusier.⁵⁰⁴

Certamente è palese che le opere di Le Corbusier fossero sempre oggetto di attenzione, critica o non, da parte di tutti gli architetti degli anni '50, e non si può escludere, data anche la conoscenza della lingua francese da parte di Ungers,⁵⁰⁵ che possa aver letto le sue opere (comunque già tradotte in numerose lingue).

Naturalmente, anche Gieselmann, che tra i due è la figura critica, che si occupa maggiormente di partecipare a discussioni e polemiche, conosce l'opera scritta di Le Corbusier. Inoltre è proprio Gieselmann che, all'interno della prima polemica sulla casa in Belvederestraße 60, associa la casa di Ungers a Ronchamp ed al Municipio di Säynätsalo.⁵⁰⁶

La considerazione dell'approfondimento di Le Corbusier, da parte dei due architetti, come figura di riferimento per l'architettura Moderna a livello mondiale, non deve però travalicare, nella precisa intenzionalità, da parte dei due autori, di iscriversi nella sua eredità architettonica, mediante l'assonanza di un titolo (aspetto che anche Jasper Cepl ritiene improbabile).⁵⁰⁷

Probabilmente Ungers e Gieselmann non avevano una precisa intenzione di lanciare un messaggio in questo senso, quando hanno intitolato il loro testo. Ed inoltre, non è riscontrabile un particolare riferimento specifico all'opera di Le Corbusier, nelle costruzioni dei due architetti.

All'interno del testo ci sono molti significati che variano tra le due versioni.

Innanzitutto il concetto di "rapporto con la tradizione", che è il primo principio ad essere esposto nel manifesto: secondo la versione del traduttore di Conrads si interpreta come "conflitto spirituale con la tradizione", nell'altra versione, Biscogli ci parla di una "presa di posizione" con essa. I due termini, così espressi, sono differenti, in quanto un conflitto ha un significato esclusivamente oppositivo, mentre una "presa di posizione" è un'espressione neutra, che può intendersi oppositiva oppure a favore. Il termine della versione originale, *Auseinandersetzung*

504. Le Corbusier, *Vers une architecture*, G. Crès et Cie, Paris 1923

505. Vittorio Gregotti, *Oswald Mathias Ungers*, in "Lotus International", n. 11, 1976, p. 12

506. Si veda il resoconto della polemica sulle pagine della rivista *Bauwelt*, nel sottocapitolo *La polemica su Bauwelt e Bauen + Wohnen* all'interno del capitolo *La casa e la critica*.

507. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 73. Testo originale: (man könnte in ihm eine bewußte Erneuerung von Le Corbusier Formel "vers une architecture" vermuten, aber das erscheint unwahrscheinlich). Traduzione: (vi si potrebbe supporre un rinnovo consapevole della formula di Le Corbusier, "vers une architecture", ma ciò appare improbabile).

significa letteralmente “confronto”,⁵⁰⁸ termine che di per sé rimane anch’esso neutrale. Tra gli altri significati è presente anche lo stesso “conflitto”. Forse il senso esplicito di questa parola, viene spiegato meglio dalla frase successiva: “Essa deve *distruggere* (o *frantumare*)⁵⁰⁹ la forma già esistente per poter trovare l’espressione *corretta* (o *pura*)⁵¹⁰ della propria epoca”. È quindi molto forte la componente oppositiva e “violenta”, da poter giustificare la scelta della traduzione come “conflitto”.

In definitiva, da questa premessa, si può affermare che il rapporto con la tradizione, ma anche con le forme esistenti, è conflittuale e distruttivo. La nuova forma da trovare è quella che corrisponde puramente all’epoca in cui si vive.

Da questo problematico inizio, le due diverse traduzioni proseguono in generale accordo sull’idea che l’“arte sia utile al genio per esprimere il suo tempo”, mentre la tecnica e la costruzione siano mezzi per la realizzazione.

A questo punto Luigi Biscogli compie un errore concettuale, considerabile come una svista, inserendo la frase: “La tecnica è arte”, invertendo completamente il significato rispetto all’originale, ma anche seguendo la teorizzazione di Ungers e Gieselmann, dove ovviamente “la tecnica non è arte”.

C’è concordanza anche nella traduzione dei concetti di *uniformità*⁵¹¹ e *monotonia*⁵¹², che di fatto si equivalgono e che illustrano anche la “ripetitività” delle soluzioni funzionali per tutti i tipi di edifici introducendo la frase inequivocabile: “Il risultato è che i blocchi di abitazioni assomigliano alle scuole, le

508. Auseinandersetzung: 1. confronto con qu/qc; 2. discussione, confronto, controversia, con qu/qc; 3. contrasto, confronto; 4. conflitto. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Auseinandersetzung: ernstes, energisches Gespräch; Streit; wir hätte ein (heftige) A. Traduzione: Ausein-an-der-set-zung: serio, grave, energico dialogo; lite; noi avemmo un violento A. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 495.

509. Zertrümmern: 1. fracassare qc, sfasciare qc, fare a pezzi; frantumare qc; 2. distruggere qc; Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Zertrümmern: <v.t.> in Trümmern schlagen, heftig zerschlagen <a. fig.>; bei einer Schlägerei Bierflaschen, Stühle Z.; eine Fensterscheibe (mit einem Stein); einen Spiegel Z. Traduzione: <v.t.> ridurre in macerie, frantumare violentemente <fig.> spaccare una bottiglia in una zuffa; spaccare una sedia; rompere un vetro (con una pietra); rompere uno specchio. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 4265.

510. Rein: 1. puro, schietto, genuino; 2. pulito; 3. puro, cristallino; 4. chiaro, limpido; 5. corretto, perfetto, schietto; ecc. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Cfr. anche Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 3035.

511. Uniformität: 1. uniformità, omogeneità; 2. monotonia, mancanza di originalità. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

512. Einförmigkeit: 1. monotonia, ripetitività, piattezza, uniformità. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

scuole alle sedi d'amministrazione, le sedi d'amministrazione alle fabbriche.”

Subito seguente è la frase che introduce le “vuote impalcature”, che secondo Biscogli “dominano” e secondo Berti “vengono apposte”, attraverso il termine: “wird vorgehängt”.⁵¹³ L'interpretazione di Luigi Biscogli è più libera ed insieme maggiormente enfatica rispetto all'altra versione. In questo caso però, ciò che realmente viene inteso nel testo, è l'azione progettuale di “appendere” fisicamente “davanti” un reticolo, come un'impalcatura, ossia formato da elementi verticali ed orizzontali (spesso anche metallici) incrociati ortogonalmente, a qualsiasi tipologia di edificio, indipendentemente dalla sua funzione e composizione interna.

A seguito di questa azione compositiva sistematica: “Attraverso l'impiego di uno schematismo matematico e quindi non artistico la forma diventa permutabile”.

In questo caso, la traduzione del libro di Ulrich Conrads ha linguisticamente ragione, perché lascia a livello teorico la sostituibilità della forma da parte di uno schematismo prestabilito. D'altra parte, però, Biscogli, che conosce il panorama architettonico contemporaneo, sta descrivendo, con la sua traduzione, una situazione già riscontrabile e già avvenuta.

La difficoltà nell'intendere un significato preciso è sia dovuta alla complessità della lingua del testo originale, sia legata alla provenienza dei concetti architettonici da una diversa cultura della materia. Basti pensare, prime fra tutte, alla distinzione tra *Gestalt*⁵¹⁴ e *Form*⁵¹⁵ che trova le sue radici nella formazione della lingua stessa e di cui Ungers ha dato prova di essere a conoscenza nella riflessione sull'articolo di Jürgen Joedicke *Für eine lebendige Baukunst...*⁵¹⁶

513. vorgehängt: part. pass. di vorhängen, a sua volta composto dal prefisso “vor” e dal verbo “hängen”. Vor: davanti a qu/qc; Hängen: 1. appendere qc a qc, attaccare qc; 2. agganciare qc a qc. Da Luisa Giacomina, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Da ciò si potrebbe tradurre l'espressione vorgehängt anche con “appesa davanti” (una vuota impalcatura).

514. Gestalt: 1. äußere Form, Erscheinung, die Umriss, Aussehen; Wuchs; Körperbeschaffenheit; Person (ima Drama, Roman); Wesen (Licht-, Traum-) [mhd. gestalt “Aussehen, Beschaffenheit”, ahd. gistalt, Part. Perf. zu stellen→stellen] Traduzione: Gestalt: forma esterna, apparenza, profilo, contorno, aspetto, corporatura, qualità corporea; natura (Luce-, Sogno-) [deriva da medio alto tedesco *gestalt* “aspetto, che deriva dall'antico alto tedesco *gistalt* Part. Perf. zu stellen che diventa stellen] Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p.1538

515. Form: 1. Gestalt, 2. Umriss, 3. Äußeres [mhd. form, forme lat. forma, “Form, Gestalt”] Traduzione: 1. Forma, 2. contorno, 3. aspetto [deriva da medio alto tedesco *form, forme* che deriva dal latino *forma*, “Forma”] Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p.1538

516. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “Bauen + Wohnen”, a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 303-305. Cfr. in questa tesi il sottocapitolo *La polemica su Bauwelt e Bauen + Wohnen*, nel capitolo *La*

Come scrive infatti Adrian Forty:⁵¹⁷

«La forma presenta un'ambiguità intrinseca, tra il suo significato di "fattezza" da una parte e di "idea" o "essenza" dall'altra: l'una descrive la proprietà delle cose così come si presentano ai sensi, l'altra come si presentano alla mente. [...] Nel riflettere su questa ambiguità la lingua tedesca (non è un caso che in Germania il concetto moderno di forma sia stato particolarmente importante) ha un leggero vantaggio sull'inglese, poiché laddove l'inglese ha una singola parola per *forma*, il tedesco ne ha due, *Gestalt* e *Form*: la prima si riferisce generalmente agli oggetti che essi vengono percepiti dai sensi, mentre la seconda solitamente implica un qualche grado di astrazione dal particolare concreto».⁵¹⁸

340

All'interno della tradizione estetica filosofica tedesca del XVIII sec. sino alla fine del XIX, vi è quindi l'utilizzo distinto dei due termini, per comunicare la forma con informazioni aggiuntive sul tipo di approccio se concreto o teorico: *Gestalt* e *Form*.

Nel primo caso è la forma materica che un oggetto ha, nella sua descrizione reale, nel secondo caso s'intende il concetto teorico del termine, la pura forma come astrazione e figurazione.

È da rilevare quindi come Ungers e Gieselmann utilizzino all'interno del testo, sempre la parola *Form*, ma non il suo sinonimo dall'accezione concreta. Questa particolarità rafforza l'interpretazione del testo come *ideologico*.

Le due traduzioni continuano all'unisono, nel riportare come un'architettura retta da schematismi sia l'"espressione di un ordinamento sociale materialistico", che evidentemente i due architetti contrappongono al loro pensiero spirituale sull'architettura.

Importante diventa l'accezione del termine *Umwelt*,⁵¹⁹ ossia

casa e la critica. Cfr. Appendice fonti bibliografiche, B+W9-1960C.

517. Adrian Forty, professore di storia dell'architettura presso la Facoltà di *Built Environment* dell'*University College* di Londra. Ha scritto *Objects of Desire: Design and Society since 1750*, Thames & Hudson Ltd, London 1986. Con Susanne Kücher, *The Art of Forgetting*, Berg, Oxford 1999, *Concrete and Culture: A Material History*, Reaktion Books, London 2012.

518. Adrian Forty, *Parole e edifici*, Pendragon, Bologna 2004, p. 152. Nell'edizione originale: Adrian Forty, *Words and Buildings. A Vocabulary of Modern Architecture*, Thames & Hudson Ltd, London 2000, p. 152. Confrontare anche Friedrich Schiller, *Briefe über die ästhetische Erziehung des Menschen*, 1975.

519. *Umwelt*: 1. ambiente; l'ambiente naturale; 2 ambiente; il contesto; l'ambiente che circonda qc; 3. ambiente; insieme delle persone che circondano qu. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Etimologicamente: *Umwelt*: Gesamtheit der ein Lebewesen umgebenden anderen Lebewesen, Dinge u. Vorgänge, mit denen es in Wechselwirkung steht; sich seiner – anpassen; fremde; gewohnte, ungewohnte –; sich in einer neuen – eingewöhnen. Traduzione: insieme di organismi circondanti altri organismi, cose e dinamiche, con cui si sta in interscambio; adattarsi al proprio ambiente; ambiente estraneo; abituale; non abituale, abituarsi ad

ambiente (o *mondo circostante*) nella frase: “Il rapporto con l’ambiente viene stabilito programmaticamente e quindi senza che vi sia una qualche tensione”.

Questa parola, nel comune uso germanico, è semplicemente utilizzata come “ambiente”, ma se si considera la sua composizione di *um*⁵²⁰ (intorno) e *Welt*⁵²¹ (mondo), si raggiunge in maniera più precisa il significato intrinseco del concetto espresso dal manifesto.

In questo caso, è la traduzione di Biscogli a cogliere maggiormente il senso inteso dai due architetti tedeschi, ossia il *rapporto della nuova architettura* (“stabilito programmaticamente e quindi senza che vi sia una qualche tensione”) è con il suo *contesto*, o *intorno* o *ambiente* più prossimo, non con un concetto ambientale in senso lato.

In questo caso Gieselmann e Ungers stanno iniziando ad introdurre il loro punto di vista sul *genius loci*, mentre non prendono assolutamente in considerazione il rapporto con l’ambiente in senso ecologico o energetico.

Segue l’arringa contro la dittatura della “metodica”,⁵²² che dal termine *metodo* assume una maggiore accezione di arida ripetitività.

Si giunge ad una delle frasi che nel sistema schematico del manifesto è evidenziata dal carattere corsivo per sottolinearne l’importanza:

«La libertà vive soltanto nel continuo contrasto dell’individuo con la realtà e nel riconoscimento dell’intima responsabilità personale nei confronti del luogo, del tempo e dell’uomo.»⁵²³

È cruciale, in questo caso, capire se il rapporto “dell’individuo

un nuovo ambiente. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 3848

520. Um: <Präp. mit Akk. zur Bez. der Bewegung od. des Vorhandenseins um einen Mittelpunkt> 1. im Kreise, etwas od. jmdn. umgebend, <oft in der Fügung> - herum; [<mhd. umbe, <ahd. umbi, <idg. *amblei “auf, zu beiden Seiten”>]. Um...<in Zus.> rundherum, im Kreise um einen Mittelpunkt, von allen Seite. Traduzione: Um: <Prep. con accusativo in relazione con il movimento o con l’esistere intorno ad un punto centrale> 1. in cerchio, qc o qu che circonda, <spesso in coincidenza con> intorno/attorno a qu/qc; [deriva da medio alto tedesco *umbe*, che deriva dall’alto tedesco *umbi*, che deriva dall’indogermanico **amblei* “su, su ambo i lati”]. Um...<prefisso> (tutt’)intorno, in circolo attorno ad un punto centrale da tutti i lati. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, pp. 3830, 3831

521. Welt: mondo. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

522. Methodik: 1. metodica, metodologia; Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

523. Si prende ad esempio sempre la traduzione di Lapo Berti: Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 143

con la realtà” sia, nella traduzione italiana di *ständigen*⁵²⁴ *Auseinandersetzung*, un “continuo contrasto” come inteso da Berti, oppure un “rapporto stabile” secondo Biscogli.

Ritorna quindi il termine *Auseinandersetzung*, ma in questo caso il contesto fraseologico non introduce argomentazioni oppostive anzi si prosegue con argomentazioni sulla “responsabilità interiore”. Di conseguenza ci si può riferire al primo significato del termine, come già trattato, ovvero un “continuo confronto”, che assume una caratterizzazione neutra del rapporto tra l’individuo e la realtà.

La successiva accusa di “irresponsabilità” per chi usa “metodi materialistici” assume una eguale valenza per entrambi i traduttori, che concordano anche sulla definizione di “spirito creativo” [...des schöpferischen Geistes]. Esso può destare qualche perplessità a livello di contenuto, ma è da intendersi come un’immagine enfatica da contrapporre al metodo meramente materialistico.

Biscogli dà un ulteriore apporto alla traduzione definendo correttamente come il “compito”⁵²⁵ dell’architettura sia “la ricerca di un’espressione completa del contenuto”, mentre il suo “incarico”⁵²⁶ creativo è: “la visualizzazione del problema”, “l’ordinamento dell’esistente”, l’“accentuazione del luogo” ed il suo *accrescimento*.

È necessario introdurre quest’ulteriore termine che differisce dalle due versioni di *Überhöhung*,⁵²⁷ proposte, ossia: “superamento” per Biscogli e “sopraelevazione” per Berti.

Innanzitutto, è importante ragionare a partire dalla composizione del termine, formato dalla preposizione *über*,⁵²⁸

524. Ständig: agg. 1. permanente; continuo, costante; 2. fisso, stabile. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

525. Aufgabe: 1. compito; incombenza; incarico. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

526. Auftrag: 1. incarico; incombenza; compito. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009.

527. Überhöhung: das Überhöhen; das Überhöhtsein; Darstellung der Höhen u. Tiefen auf Reliefs (Reliefgloben) in einem größten Maßstab, als er für die horizontalen Verhältnisse gebraucht wird, um die Geländedarstellung zu verdeutlichen. Traduzione: Überhöhung: il sopraelevare; l’essere eccessivo; rappresentazione di altezza e profondità di rilievo in grande scala; è necessario per la rappresentazione orizzontale, per illustrare la rappresentazione del territorio. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 3810

528. über: präp + dat; 1. räumlich: oberhalb, spaziale, al di sopra di, sopra, su. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Über: <präp.> 1 <örtlich> oberhalb von, höher als; <fig.> in einer höheren beruflich Stellung stehen; eine Situation beherrschen; [<mhd. über <ahd. uber, ubar, ubiri, engl. over, <got. ufar <idg. *uper(i); verwandt mit auf, ob, ober] Traduzione: <prep.> 1 <di luogo> al di sopra di, più alto rispetto a; <fig.> in una situazione lavorativa più elevata; dominare una situazione; [deriva dal medio alto

che significa “sopra,” utilizzata come prefisso e *Höhung*, come sostantivazione dell’aggettivo *hoch*,⁵²⁹ che significa “alto”.

Il termine più corretto a livello linguistico è certamente la “sopraelevazione”, ma rimane incerto il significato nel suo contesto, nel quale non può certamente riguardare un’azione di effettivo innalzamento della quota altimetrica del luogo.

È più probabile che si riferisca ad un miglioramento o ad un’elevazione concettuale dell’intorno, come arricchimento, attraverso l’inserimento del progetto. In questo caso, rappresenta un accrescimento di valore o di significato.

Infatti, il concetto immediatamente successivo ed ad esso strettamente collegato è appunto il riconoscimento del *genius loci*.

Un altro errore di tipo interpretativo è la traduzione del termine *Umschreiten*, “comprensione” nella frase:

«L’architettura non è più un’impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di comprensione e di penetrazione.»⁵³⁰

Sempre per l’accezione di *intorno*, propria del prefisso *um*, risulta più corretto analizzare il termine scomponendolo in *um*-⁵³¹ e *schreiten*,⁵³² che ha il significato di “incedere” o “procedere”. Quindi si descrive qui un movimento attorno all’architettura, contrapposto alla visione grafico-bidimensionale, portata avanti dai Funzionalisti.

L’architettura, nella sua tridimensionalità, consente un movimento esplorativo *intorno* ad essa ed all’*interno*, ribadito

tedesco *über*, che deriva dall’alto tedesco *uber*; *ubar*; *ubiri*, che deriva dal gotico *ufar* dall’indogermanico **uper(i)* imparentato con *auf*; *ob*; *ober*]. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, pp. 3800, 3801

529. hoch: 1.2. alto; 3. altolocalo; 4. acuto; 5. elevato; Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Hoch: <adj> 1. von unten bis oben gemessen; sich nach oben erstreckend, in der Abmessung, Ausdehnung nach oben; in bestimmter Höhe (befindlich); <fig.> hervorragend, bedeutend (Ansehen). Traduzione: Hoch: <agg.> 1. misurato dal basso all’alto; che si estende fino a su; per dimensione, estensione; di una particolare altezza; <fig.> sporgente, eminente, di spicco, significativo (prestigio). Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 1852

530. Si prende ad esempio sempre la traduzione di Lapo Berti: Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 143

531. Si veda etimologia di *um*, nota 243

532. schreiten: 1. incedere; con passo solenne; 2. procedere a qc, passare a qc. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Schreiten: gemessenen Schrittes, feierlich gehen; [<mhd. *schriten*, <ahd. *scritan*, “schreiten, weichen von” <germ. **skriþan* “bogenförmige Bewegung machen”] Traduzione: passo compassato; procedere solenne; [deriva dal medio alto tedesco *schriten*, che deriva dall’alto tedesco *scritan*, “spostarsi da”, che a sua volta deriva dal germanico **skriþan* “fare un movimento semicircolare”]

anche successivamente dall'enunciato: "Al posto dell'esserci di fronte, l'esserci dentro".

Per quanto riguarda i principi elencati di seguito: *movimento*, *simmetria* ed *asimmetria*; le traduzioni coincidono a livello letterale, nonostante la difficoltà della traduzione tra le due lingue.

La lingua tedesca è nota anche per includere termini dal significato allargato o ambivalente. Un esempio è l'accezione del termine *Bewegung*, qui tradotto come *movimento*, che arriva a comprendere cinque possibili significati, tra cui anche *gesto* ed *emozione*.⁵³³

La traduzione deve fare riferimento al significato delle parole, ma anche al loro utilizzo comune, che ne altera il senso e le evolve.

Bisogna quindi considerare il periodo in cui il testo è stato scritto, e gli eventuali influssi esterni che la lingua subisce, nonché la particolare accezione che una parola può avere in uno specifico contesto specialistico e se storicamente il termine sia stato associato ad un qualche avvenimento, tale che ne abbia caricato il significato di rimandi a quel preciso utilizzo.

Non è possibile da ciò escludere anche gli apporti personalmente interpretativi del testo che possano orientare una traduzione, di conseguenza, quest'ultima riporta sempre, anche non intenzionalmente, un punto di vista personale.

Alla luce dei ragionamenti appena svolti si propone una ristesura della traduzione del manifesto *Zu einer neuen Architektur*:⁵³⁴

533. Si veda il *Glossario* in *Apparati*.

534. Si propone una correzione della traduzione sulla base del testo di Lapo Berti, in riferimento alle precisazioni precedentemente apportate.

Per una nuova architettura.

Un'arte creativa è impensabile senza un conflitto spirituale con la tradizione. Essa deve distruggere la forma esistente per poter trovare la pura espressione della propria epoca. Anche l'architettura, come ogni arte, serve al genio per esprimere, attraverso di essa, la propria epoca e per mantenere in continuo movimento la vitalità dello sviluppo.

L'architettura è una creazione parziale. Ogni processo creativo è però arte. Gli spetta il più alto rango spirituale.

La tecnica è impiego del sapere ed esperienza. Tecnica e costruzione sono mezzi della realizzazione. La tecnica non è arte.

La forma è espressione del contenuto spirituale.

Se si seguono i metodi dell'architettura tecnico-funzionale, ne risultano uniformità e monotonia. L'architettura, quando impiega i metodi tecnico-funzionali, perde la sua espressione. Il risultato è che i blocchi di abitazioni assomigliano alle scuole, le scuole alle sedi d'amministrazione, le sedi d'amministrazione alle fabbriche. Viene appesa davanti una vuota impalcatura. Attraverso l'impiego di uno schematismo matematico e quindi non artistico, la forma diventa sostituibile.

Una siffatta « architettura » è espressione di un ordinamento sociale materialistico, i cui principi sono: primato della tecnica e livellamento. Il rapporto con il contesto viene stabilito programmaticamente e quindi senza che vi sia tensione. Attraverso questa mancanza di vitalità si forma un vuoto spirituale.

Al posto del contrasto vivente tra l'individuo attivo e il suo ambiente, subentra l'asservimento spirituale imposto dalla dittatura della metodica.

La libertà vive soltanto nel continuo confronto dell'individuo con la realtà e nel riconoscimento dell'intima responsabilità personale nei confronti del luogo, del tempo e dell'uomo.

Questa libertà esiste oggi soltanto in un vivo ordinamento democratico. All'interno di questo libero ordinamento, impiegare metodi materialistici è da incoscienti ed è indice di irresponsabilità o di stupidaggine. Ambedue costituiscono, in ogni momento, una seria minaccia e un pericolo per lo sviluppo personale dell'uomo.

Il compito che si pone oggi è quello di custodire la libertà per il dispiegamento dello spirito creativo.

Il compito dell'architettura è la ricerca di un'espressione completa del contenuto.

L'architettura è un atto di vitale penetrazione in un ambiente complesso, misterioso, cresciuto e formato. Il suo incarico creativo è la visualizzazione del problema, l'ordinamento dell'esistente, l'accentuazione e l'accrescimento del luogo. Essa è sempre riconoscimento del Genius loci dal quale deriva. L'architettura non è più un'impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di circumambulazione e di penetrazione.

Al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l'asimmetria, al posto della statica la dinamica.

Al posto della monotonia del bell'ordine subentra la sorpresa.

Al posto dell'esserci di fronte, l'esserci dentro.

Il rapporto soggetto-oggetto è superato.

L'architettura è avvolgimento e protezione e con ciò un compimento e un approfondimento dell'individuo.

Con questo manifesto ci rivolgiamo a tutti coloro che su questa base aspirano ad un rinnovamento dell'architettura europea.

Manifesto come genere letterario

Il manifesto è la forma comunicativo-espressiva tipica delle avanguardie e dei movimenti artistici. Essa ha una storia evolutiva e caratteristiche precise di composizione, tale per cui, è forse identificabile come “genere”⁵³⁵ se non letterario, della sfera appartenente alla comunicazione verbale.

Il termine “manifesto” è di origine latina, risale infatti all’unione di due termini *manus*, cioè *mano* e *-fest*, un’evoluzione del radicale *-fend*, che rimanda a parole come offendere o *infestare*, che ha anche il senso di battere o toccare. Risalendo le origini della radice *-fend*, si trova la radice greca *then* che si riferisce al verbo *theinô*, ovvero “colpire”, “ferire”.⁵³⁶

“D’evidenza palpabile che quasi la si potrebbe toccare con mano”; “esposto agli occhi di tutti” o anche “scrittura o dichiarazione pubblica, annuncio o avviso”.⁵³⁷

Di conseguenza, si hanno due evoluzioni di questa parola nel

535. Confrontare a questo proposito Claudia Salaris, *Il “genere” del manifesto*, in Claudia Salaris, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Letteratura italiana*, vol. IV, “Il Novecento”, Einaudi, Torino 1995, pp. 183-187. L’intero capitolo di Claudia Salaris, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, idem., pp. 177-207, è stato il punto di riferimento dei capitoli *Manifesto come genere letterario* e *Il Manifesto Zu einer neuen Architektur come manifesto d’avanguardia. Riferimenti possibili*

536. Francesco Bonomini, *Vocabolario etimologico della Lingua Italiana*, www.etimo.it, nella riproposizione on-line del Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Melita, Genova 1990

537. idem.

mondo latino: *mānifestus*⁵³⁸ e *mānifestum*,⁵³⁹ dove il primo fa riferimento alla diritto latino e significa appunto *colpevole* o *reo confesso*, mentre il secondo *significa cosa dimostrata o prova inequivocabile, evidente o inconfutabile*.⁵⁴⁰

Dall'origine latina si possono già comprendere almeno due aspetti determinanti. Prima di tutto il manifesto dev'essere qualcosa di *evidente* e sotto gli occhi di tutti, *pubblicizzato* o reso noto in qualche modo. Per lanciare un'immagine chiara del suo contrario, un diario inedito non può essere un manifesto. In secondo luogo il manifesto è qualcosa che "colpisce", cioè interessa *direttamente* il pubblico. In un certo senso non si può rimanere indifferenti al manifesto, perché è proprio questo oggetto comunicativo che cerca il lettore e lo coinvolge. Da qui, i primi due aspetti concreti: il manifesto deve essere pubblicato e si deve rivolgere direttamente al lettore, in un certo senso interpellandolo.

347

Da un rapido sguardo alla storia si può capire che questa forma di comunicazione, così brevemente definita inizialmente, è stata sempre utilizzata, sin dalla tarda antichità.

Un esempio fra tutti sono gli *editti* romani. Questo termine sempre di origine latina nasce dal termine *edictum*,⁵⁴¹ participio passato del verbo *edicere*, a sua volta composto dal verbo *dicere*, in italiano "dire", al quale è anteposta il prefisso *e-*, che sottende caratteristiche di esterioresità, *fuori*.⁵⁴²

In altre parole, è una dichiarazione pronunciata da chi ha l'autorità per poterla dichiarare. In questo caso, l'editto, nel mondo romano, era un decreto o un ordine emanato, o bandito, pubblicamente dall'autorità dell'Imperatore, o dal Senato, nella fase repubblicana.

Questo riferimento lascia intendere altri aspetti del manifesto: viene scritto in *prima persona* da chi possiede l'*autorità* (o la conoscenza) per comunicare il messaggio. Egli è l'ideatore del pensiero enunciato. Inoltre, il testo di un manifesto può avere anche un tono impositivo. Ad esempio, espressioni tipiche del manifesto contemporaneo prevedono l'utilizzo del

538. Aggettivo maschile.

539. Sostantivo neutro della II declinazione.

540. Da Dizionario Latino, Olivetti Media Communication <http://www.dizionario-latino.com> Confrontare anche *mānifestus*, (arc.) *mānifestus*, manifesto, chiaro, palese da *mānifesto* (*mānifesto*) verbo: *āvi*, *ātum*, *āre* (*manifestus*) manifestare, far conoscere, rendere palese, rivelare. Da Ferruccio Calonghi, *Dizionario della Lingua Latina*, vol. I., "Latino-Italiano", 3° edizione, Rosenberg & Sellier, Torino 1960.

541. *ēdictum*, i. n. (*edico*) notificazione, avviso, I) in gen. a) come ordine. II) partic., editto = dichiarazione pubblica, avviso, manifesto, notificazione, proclama, ordinanza. b. [...], c. [...], d. affisso, avviso. Da Ferruccio Calonghi, *Dizionario della Lingua Latina*, vol. I., "Latino-Italiano", 3° edizione, Rosenberg & Sellier, Torino 1960.

542. Francesco Bonomini, Vocabolario etimologico della Lingua Italiana, www.etimo.it, nella riproposizione on-line del Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Melita, Genova 1990

verbo *dovere* (anche rivolto direttamente al lettore),⁵⁴³ oppure *bisogna* o *essere necessario*. Viene spesso imposta una visione restrittiva di ciò che bisogna fare a seconda dell'argomento trattato, con l'inserimento di parole come *solo* o *solamente*, lasciando intendere, spesso categoricamente, come l'unica opinione condivisibile o, per lo più, corretta sia quella espressa nel testo.

Ovviamente questi concetti riguardano le caratteristiche del manifesto moderno che risultano connesse con i loro antenati latini, in maniera remota, attraverso un'elaborazione del concetto che si evolve nei secoli.

Uno degli esempi ancestrali di questa forma comunicativa, può essere il testo inciso sulla stele dell'imperatore Hammurabi.⁵⁴⁴

Il testo trascritto in tre lingue, proprio per la sua maggiore divulgazione, riporta le norme emanate dal sovrano. Particolarità dell'elaborazione testuale, oltre alla raffigurazione scultorea dell'"autore", è il prologo in prima persona, nel quale il sovrano si presenta ai suoi sudditi e dichiara il suo intento di proteggere i deboli e punire gli empi, attraverso l'istituzione delle leggi.

Un altro esempio può essere l'*enciclica*, dal greco *enkyklos*, che significa "in giro", "in circolo", ovvero una lettera pastorale del Papa, su materie dottrinali, morali o sociali. Questa forma comunicativa, molto simile all'editto, con cui è evidentemente imparentata, è indirizzata ai vescovi della Chiesa Cattolica stessa e, attraverso di loro, a tutti i fedeli.

Anche nell'emanazione di questo documento, che espone il pensiero del Pontefice, spesso in prima persona, anche se con l'uso del *plurale maestatis*, è sotteso il concetto che questi dettami vengano resi noti pubblicamente e come lascia intendere il termine stesso, perché siano fatti conoscere a tutti, deve essere fatta "circolare".

Compiendo un salto in avanti, agli albori della modernità, in campo storico,⁵⁴⁵ uno degli esempi maggiormente calzanti per quanto riguarda i documenti dichiarativi, pubblicamente

543. Si veda la successiva trattazione che riguarda il manifesto *Credo* di Henry van de Velde.

544. Il Codice di Hammurabi, scoperto dall'archeologo francese Jacques de Morgan nell'inverno 1901-1902 fra le rovine della città di Susa, è una fra le più antiche raccolte di leggi. Venne stilato durante il regno del re babilonese Hammurabi (o Hammu-Rapi), che regnò dal 1792 al 1750 a.C., secondo la cronologia media. Le disposizioni di legge contenute nel Codice sono precedute da un prologo nel quale il sovrano si presenta come rispettoso della divinità, distruttore degli empi e portatore di pace e di giustizia.

545. Ci si riferisce qui alla *modernità* secondo la periodizzazione storiografica, che vede l'inizio dell'era moderna con la scoperta dell'America nel 1492 (coincidente anche con la morte di Lorenzo "il Magnifico"). In alcuni casi viene fatta coincidere, invece, proprio con la Riforma protestante di Lutero, la cui data fissata storicamente è il 1517. Da non confondersi con l'accezione di *moderno* utilizzata dalla storia dell'architettura, che tra precursori e pionieri del Movimento Moderno, si aggira intorno alla fine del XIX sec.



266. Ferdinand Pauwels,
Lutero espone le sue 95 tesi nel 1517,
1872

esposti, è certamente l'affissione da parte di Martin Luther delle 95 "tesi" del 1517, contro le indulgenze papali.⁵⁴⁶

Gli enunciati contestano la bolla *Sacrosancti Salvatoris et Redemptoris*, emessa il 31 marzo 1515 da Papa Leone X, con la quale questi conferiva l'indulgenza plenaria dei peccati in cambio di offerte alla Chiesa Cattolica. Lo scopo sotteso del pontefice era il reperimento di fondi per l'edificazione di San Pietro, con la promessa della completa remissione di tutti i peccati.

Lutero giudicò teologicamente assurda questa pratica religiosa "dietro compenso" e decise di contrastarla per iscritto.

La tradizione vuole che il 31 ottobre 1517 Lutero o i suoi studenti abbiano *affisso* sulla porta della chiesa di Wittenberg, com'era uso a quel tempo nelle dissertazioni teologiche universitarie, 95 tesi in latino, riguardanti il valore e l'efficacia delle indulgenze.

Si può affermare che questo testo, unitamente al fatto storico che rappresenta, sia a tutti gli effetti l'icona storica del manifesto.

Dietro questo "manifesto teologico" sta la volontà di un *atto riformatore* rispetto alla situazione del momento, che è un altro aspetto del manifesto ideologico, come genere.

Dichiarativo, perentorio, oppositivo e pubblicamente esposto in una maniera che si collega rapidamente anche al secondo significato del termine manifesto, ovvero "foglio stampato ed affisso in un luogo pubblico al fine di far conoscere alla collettività un fatto".⁵⁴⁷

Questo particolare esempio offre l'occasione di introdurre due ulteriori aspetti del "genere" *manifesto*: nel primo caso la composizione *schematica* e l'enunciazione di principi "per punti", che è una delle caratteristiche del manifesto contemporaneo post-futurista; in secondo luogo il ragionamento sull'*estensione* del testo.

Ovviamente, non esiste una metrica esatta in battute o in parole che sancisca la lunghezza minima o massima propria del manifesto.

Si può, però, ragionare in termini generali proprio sulla definizione dell'oggetto, in quanto "foglio affisso", in alcuni casi, come per i manifesti futuristi, addirittura stampato su volantini, per essere distribuito. È logico supporre quindi che

546. La *Discussione sulla dichiarazione del potere delle indulgenze*, in latino: *Disputatio pro declaratione virtutis indulgentiarum* di Martin Luther, nota anche come "Le 95 tesi", fu un elenco di tesi che il frate agostiniano propose alla pubblica discussione nel novembre del 1517. L'affissione di questo elenco di tesi alla porta della chiesa del castello (Schlosskirche) di Wittenberg, in vista di una pubblica assemblea in cui Lutero avrebbe difeso e provato le proprie affermazioni, era allora costume corrente nei centri universitari. Con questo gesto, che evidentemente per Lutero non rappresentava ancora una rottura definitiva con la Chiesa romana, per convenzione si segna l'inizio della Riforma protestante.

547. Nicola Zingarelli, Mario Cannella, *Lo Zingarelli. Vocabolario della Lingua Italiana*, XII edizione, Zanichelli, Bologna 1994

una lunghezza consona per questo genere di scritto debba essere contenibile agevolmente in uno dei predetti supporti. In questi termini, il testo non lascia spazio a spiegazioni dettagliate, dissertazioni filosofiche o rimandi storici e deve perciò affidarsi ad un'espressione scritta schematica e sintetica.

Questi aspetti sono ribaditi anche dal significato del termine in italiano moderno: *manifesto*, è “una dichiarazione pubblica (in genere espressa in forma di opera letteraria o lettera aperta) che definisce ed espone i principi e gli obiettivi di un movimento o di una corrente poetica, religiosa o artistica per coloro che decidono di aderirvi.”⁵⁴⁸

La definizione moderna del termine risente invece dell'uso che viene fatto del manifesto a partire dall'Ottocento, quando diventa la forma comunicativa dei movimenti letterari e delle correnti politiche.

Uno dei primi esempi di manifesto politico ottocentesco è il Manifesto del Partito Comunista⁵⁴⁹ di Karl Marx e Friedrich Engels, del 1848.

In questo caso ci si trova di fronte ad un'opera letteraria compiuta: un libro, che per comodità viene inserito nel genere letterario del *saggio*.⁵⁵⁰ Ovviamente desta alcune perplessità, l'accezione di manifesto per questo saggio politico, proprio in riferimento al ragionamento sulla lunghezza, precedentemente descritto. D'altro canto, a differenza di altri esempi, precedenti e futuri, quest'opera si “autodefinisce” (dai suoi autori) “Manifesto”, che è un altro aspetto di questo genere di opere.

L'opera si apre con la famosa frase evocativa sullo *spettro* del Comunismo che si aggira per l'Europa e sulla “caccia alle streghe” che si è istituita contro questo *spettro*. Questa sorta di allegoria iniziale è seguita da una dichiarazione di intenti e da un'esortazione ai comunisti, affinché esponano le loro convinzioni politiche.

Il *tono esortativo* con cui è scritto questo testo, richiama già il tono tipico del manifesto ideologico contemporaneo, così come l'*allegoria iniziale* è una figura retorica ricorrente anche nei manifesti dei primi del '900.

548. Nicola Zingarelli, Mario Cannella, *Lo Zingarelli. Vocabolario della Lingua Italiana*, XII edizione, Zanichelli, Bologna 1994, p.559

549. Titolo originale: *Manifest der Kommunistischen Partei*. Il Manifesto del Partito Comunista fu scritto da Karl Marx e Friedrich Engels, fra il 1847 e il 1848, fu commissionato dalla Lega dei Comunisti per esprimere il loro progetto politico e pubblicato a Londra il 21 febbraio del 1848. La prima e parziale traduzione italiana fu pubblicata nel 1889. Una successiva traduzione, ancora parziale, nel 1891, mentre nel 1892 fu pubblicata a puntate nel periodico “Lotta di classe”, ad opera di Pompeo Bettini, la prima traduzione completa del Manifesto.

550. Il saggio è uno scritto critico in prosa, a carattere scientifico o divulgativo, su un determinato argomento scientifico, politico, filosofico, letterario, storico, storiografico, artistico o di costume, affrontato in modo non formale e di limitata estensione rispetto a scritti con una trattazione più ampia. Da Enciclopedia Treccani on-line, www.treccani.it

In campo letterario, nel XIX sec., è particolarmente importante la prefazione al romanzo *Cromwell* di Victor Hugo⁵⁵¹ del 1827, considerato il manifesto delle nuove teorie letterarie romantiche.

Nella lunga prefazione il venticinquenne Hugo si oppone alle convenzioni del teatro classico ed all'obbligo di *bienséance*⁵⁵² in campo teatrale. Egli espone le proprie teorie innovative sul dramma e sulla letteratura in generale. Victor Hugo stesso metterà in pratica personalmente questi principi nel successivo dramma *Hernani*, del 1830, data che segna convenzionalmente l'inizio del Romanticismo in Francia.

Più di un decennio prima, in Italia, Giovanni Berchet⁵⁵³ era stato l'autore della *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*,⁵⁵⁴ considerato il manifesto del Romanticismo in Italia. Berchet intuisce che le forme letterarie classiche come la poesia sono inaridite e "morenti", mentre auspica un fiorire della poesia popolare romantica, così come si rivolge, alla forma verbale della *lettera* per esprimere le proprie teorie.

Sempre la Francia è lo scenario di un pullulare di manifesti letterari-artistici tra la fine del XIX secolo e l'inizio del XX, fra cui *Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme* di Jean Moréas,⁵⁵⁵ pubblicato sul *Supplément littéraire* del *Figaro*, il 18 settembre

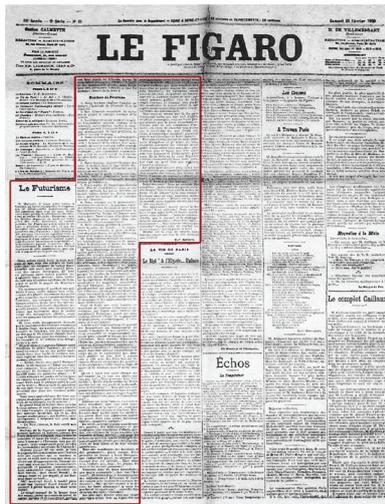
551. Victor-Marie Hugo, nato a Besançon il 26 febbraio del 1802, è un saggista, poeta, drammaturgo, scrittore, artista e politico francese. Dal 1815 al 1818 egli frequenta il Politecnico di Parigi. Ma nel 1819 lo abbandona e fonda il foglio *Il conservatore letterario*. Dopo *Cromwell* ed *Hernani*, rispettivamente del 1827 e 1830, nel 1831 scrive *Notre-Dame de Paris*, che ha subito un largo consenso. Seguono numerosissime opere, drammi, ballate, canti e poesie. Diventa deputato dell'Assemblea Costituente di Francia nel 1848. Nel 1851 parte per l'esilio a Guernesey. Nel 1862 scrive *I Miserabili*. Rientra in patria nel 1870, a seguito della morte di Napoleone III che lo aveva esiliato. Nel 1876 torna a far parte del Senato e nel 1882 scrive il romanzo *Torquemada*. Muore il 22 maggio del 1885 a Parigi.

552. *Bienséance*, letteralmente tradotto come decenza, costumezza o anche galateo, è l'etichetta o insieme di regole, di norme di "buone maniere" che governano i comportamenti della società. Nel teatro un'etichetta per le rappresentazioni che esclude azioni o anche solo parole considerate volgari o quotidiane e umili. Limitando l'espressione dei commediografi del tempo.

553. Giovanni Berchet, poeta, scrittore e letterato italiano, nato a Milano il 23 dicembre 1783. Egli inizia la propria carriera come traduttore di Thomas Gray e Oliver Goldschmith. Scrive il manifesto romantico nel 1816. Nel 1818 è membro del gruppo che fonda la rivista *Il Conciliatore* portavoce delle posizioni romantiche. Partecipa ai moti del 1821 e scappa in esilio a Parigi poi a Londra, infine in Belgio. Rientrato in Italia nel 1845 partecipa alle cinque giornate di Milano. Si rifugia in Piemonte dove muore a Torino il 23 dicembre 1851.

554. Titolo esteso: *Sul cacciatore feroce e sulla Eleonora di G.A. Bürger. Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliolo*.

555. Jean Moréas, pseudonimo del poeta e critico letterario greco Ioannis A. Papadiamantopoulos, la cui opera è però scritta in francese. Nasce ad Atene il 15 aprile del 1856 e parte alla volta di Parigi nel 1875 per studiare legge. Qui frequenta numerosi circoli letterari e incontra Guy de Maupassant e Oscar Wilde. Nel 1884 scrive *Les Syrtes*. Muore il 30 marzo 1910.



352

267. La pagina di *Le Figaro* del 20 febbraio 1909, con evidenziazione del *Manifesto del Futurismo* di Filippo Tomaso Marinetti

del 1886.⁵⁵⁶

L'intento è rendere noto al mondo che esiste una nuova scuola intellettuale, destinata ad affermarsi, benché la critica letteraria si ostini a definirla decadentista.⁵⁵⁷ A distanza di cinque anni lo stesso Moréas scriverà una nuova lettera-manifesto, sempre sul *Figaro* per dichiarare invece che il Simbolismo è morto ed al suo posto è nata l'*Ecole romane*.

A questo primo esempio seguono: *il Manifesto del Naturismo* di Saint-Georges de Bouhéliér⁵⁵⁸ del 1897, come oppositore del Simbolismo ed il manifesto dell'Unanimità,⁵⁵⁹ edito sempre sulla stessa rivista letteraria, nel 1905, ad opera di Jules Romains.⁵⁶⁰

Ciò che rivoluziona questa forma letteraria e la eleva a livello di genere, è certamente il Futurismo Italiano, che lo elegge come propria forma espressiva scritta. Si potrebbe addirittura affermare che il *Manifesto del Futurismo*, di Filippo Tomaso Marinetti,⁵⁶¹ pubblicato il 20 febbraio del 1909, sia stato elaborato prima dell'esistenza del movimento vero e proprio. Quando egli elabora il testo, infatti, è a capo solo di un esiguo gruppo di poeti. A partire da questo atto di pubblicizzazione

556. Jean Moréas, *Un Manifeste littéraire: Le Symbolisme*, in "Figaro littéraire", 18 settembre 1886.

557. Giuseppe Bernardelli, *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1978, p. 10

558. Saint-Georges de Bouhéliér, pseudonimo dello scrittore, poeta e romanziere francese Stéphane Georges de Bouhéliér-Lepelletier, nato il 19 maggio del 1876 a Rueil-Malmaison. Si forma al Liceo di Versailles. Nel febbraio del 1893 a sedici anni, fonda la rivista letteraria *L'Académie française*. Scrive il manifesto del Naturismo a ventun'anni. Egli scriverà poi soprattutto tragedie per il teatro. Muore il 20 dicembre del 1947 a Montreux, in Svizzera.

559. Dottrina e scuola filosofico-letteraria fondata da Jules Romains, basata sull'idea che l'individuo trovi la sua piena realizzazione solo partecipando e subordinandosi all'anima collettiva, che lega insieme in un sentimento unico e unanime. Si promuove la formazione di gruppi, associazioni e collettività. Diventa, quindi, compito del poeta dare agli uomini una chiara coscienza della loro personalità comune e sociale. Da Enciclopedia Treccani on-line, www.treccani.it

560. Jules Romains, pseudonimo dello scrittore, poeta e drammaturgo francese Louis Henri Jean Farigoule, nato a Saint-Julien Chapteuil il 26 agosto del 1885.

561. Filippo Tomaso Marinetti, poeta, scrittore ed intellettuale italiano, nasce ad Alessandria d'Egitto il 22 dicembre 1876. Nel 1894 Marinetti consegue il diploma a Parigi e si iscrive alla Facoltà di Legge di Pavia. Trasferitosi all'ateneo di Genova, si laurea nel 1899, collabora all'*Anthologie Revue de France et d'Italie*, e vince il concorso parigino dei *Samedis populaires* con il poemetto *La vieux marins*. Nel 1902 viene pubblicato il suo primo libro in versi *La conquête des étoiles*. Nel 1905 fonda la rivista *Poesia* e il 20 febbraio del 1909 pubblica su *Le Figaro*, *Il manifesto del Futurismo*. Nel 1911 si reca in Libia durante il conflitto, come corrispondente per il giornale parigino *L'intransigeant*. Nel 1913 parte per la Russia per un ciclo di conferenze sul Futurismo. Nel 1929 viene insignito della carica di Letterato d'Italia e nel 1935 si reca volontario in Africa orientale. Riparte per il fronte 1942 nella campagna di Russia. Il 2 dicembre 1944 muore a Bellagio, sul Lago di Como.

generale, si va progressivamente costituendo il nucleo di artisti futuristi.⁵⁶²

Il Futurismo è la prima avanguardia del Novecento, la più longeva, dal 1909 al 1944, e la più estesa sia dal punto delle arti e degli ambiti culturali che interessa, sia dal punto di vista delle influenze sul panorama intellettuale europeo e mondiale.⁵⁶³

Un movimento avanguardista come questo, nato in ambito letterario e che inizia la propria azione rivoluzionaria e modernizzante proprio in questo campo, non poteva certo affidarsi ad una forma verbale consolidatasi nel passato.

I manifesti editi dalla Direzione del Movimento Futurista saranno oltre 100 e riguarderanno una vastissima gamma di ambiti disciplinari: pittura, scultura, letteratura, musica, cucina, teatro, grafica, ecc.

Questi scritti riescono contemporaneamente a conformare l'essenza stessa del manifesto novecentesco ed a travalicarlo, diventando qualcosa di nuovo, di "oltre".

Ciò avviene a partire dall'emanazione del *Manifesto tecnico della letteratura futurista* che sancisce la nascita di un nuovo modo di comporre.

La struttura del testo fornisce un modello per la definizione degli elementi strutturali dei proclami futuristi.⁵⁶⁴

- Esordio (preliminare lirico)
- Nucleo del discorso (tesi)
- Proposizione
- Parte distruttiva
- Parte di recupero
- Parte di superamento
- Tesi da dimostrare (Punti programmatici)
- Le argomentazioni
- Gli esempi a supporto
- Perorazione conclusiva

Nei manifesti marinettiani, spesso l'esordio è costituito da un'allegoria, che introduce in maniera narrante la vicenda, per poi portare alle dichiarazioni successive.

Il testo è altresì composto da una prima fase *distruttiva*, seguita da una fase di recupero e dall'intento sotteso di trascinare sul piano emotivo il lettore. Per fare ciò, l'enunciazione dei principi avviene spesso attraverso proiezioni utopistiche.

562. Claudia Salaris, *Futurismo. La prima avanguardia*, in "Art e Dossier", n. 252, febbraio 2009, Giunti, Milano 2009, p. 7

563. Confrontare a questo proposito Claudia Salaris, *Storia del Futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985

564. Confrontare a questo proposito Claudia Salaris, *La forma del testo*, in Claudia Salaris, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Letteratura italiana*, vol. IV, "Il Novecento", Einaudi, Torino 1995, pp. 177-207 che è stato il punto di riferimento dell'intero sottocapitolo.

L'energia pulsante che anima i testi futuristi è estremamente coinvolgente per gli intellettuali dell'epoca e si può affermare che il Futurismo abbia preparato il terreno per le successive "avanguardie storiche" artistiche.

Karel Teige,⁵⁶⁵ che analizza alcuni testi di Marinetti, afferma la presenza dei presupposti teorici di: orfismo, dadaismo e surrealismo e gli riconosce di aver introdotto fecondi impulsi per la riorganizzazione della forma poetica.⁵⁶⁶

Marinetti ha ben chiaro il concetto nodale della pubblicizzazione, e della divulgazione delle idee. La Direzione stampa inizialmente centinaia di volantini contenenti i proclami dell'avanguardia e li manda alle redazioni dei giornali più importanti, organizza serate futuriste con ingresso libero, alle quali possono partecipare tutti gli interessati appartenenti a qualsiasi ceto sociale.

I manifesti futuristi sono alternativamente salutati come guasconate di Marinetti o come punti di vista avveniristici. Grazie alla vasta produzione dell'avanguardia italiana, si può delineare una prima schematizzazione strutturale del "genere manifesto", pur considerando che questa esperienza artistico-utopica costituisce un picco letterario non più ripetibile, al di fuori del contesto storico geografico e politico dell'Italia di quel periodo.

Volendo però giungere ad una definizione delle caratteristiche di un genere proprio del manifesto, è necessario porre anche uno sguardo a cosa sia il genere letterario come schematizzazione del testo.

La definizione di un genere deve avere: proprietà comunicazionali, norme regolatrici e classi estensionali.⁵⁶⁷

In altre parole per descrivere una classe (o specie) letteraria bisogna costituire una serie di regole normative che indichino i testi a cui questa definizione può essere applicata e, per fare ciò, bisogna che ci sia un nucleo nutrito di esempi applicativi. Filologicamente si può parlare di genere quando è individuabile un gruppo di scritti distinguibile per caratteristiche affini, per poterli poi analizzare sistematicamente.

Come afferma anche Clayton Kolb all'interno di *The problem of Tragedy as a Genre*, un genere è spesso identificabile solo

565. Karel Teige, artista cecoslovacco e teorico dell'arte, nato a Praga nel 1900. Dal 1934 al 1947 aderisce al surrealismo ed è in contatto con gli esponenti delle principali avanguardie della cultura europea, tra cui anche Marinetti. Quando il regime gli impedisce di pubblicare egli si dedica alla realizzazione di saggi sulla fenomenologia dell'arte moderna. Muore nel 1951 a Praga. Enciclopedia Treccani on-line, www.treccani.it

566. Karel Teige, *F. T. Marinetti + modernismo italiano + futurismo mondiale*, in Karel Teige, *Arte e ideologia (1922-1933)*, Einaudi, Torino 1982

567. Confrontare a questo proposito: Jean-Marie Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario*, Pratiche Editrice, Parma 1992. Titolo originale: *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?*, Editions du Seuil, Paris 1989.

all'interno di un contesto storico ristretto:

«Appena si ammette che i generi sono istituzioni occorre abbandonare ogni speranza di definirli, se non in modo parziale e rispetto a contesti specifici.»⁵⁶⁸

Naturalmente, un aspetto sotto gli occhi di tutti è come i generi non siano sempre determinabili inequivocabilmente. I testi letterari più o meno appartenenti a diversi generi si “sporcano” a vicenda, contaminandosi spesso anche con altre forme letterarie. Così come le stesse classificazioni generiche principali della modernità derivano a loro volta dalle evoluzioni storiche di categorie classiche, delle quali mantengono alcune tracce.

Di conseguenza bisogna tenere conto di un margine di violazione delle regole individuabili. Ovviamente all'interno di questa definizione, oltre al margine di variazione considerabile per quei testi che differiscono dallo schema, ma che in un certo senso possono ancora rientrare nella categoria, si possono definire ambiti regionali specifici a seconda di diversi aspetti stilistici.

Come sempre, la veridicità della terminologia di definizione di un genere dipende dalle caratteristiche definite per quel genere. In questo senso il fenomeno del manifesto può essere poi definibile come genere letterario, secondo regole esemplificative, ossia quelle regole che si riferiscono a proprietà condivise da tutti i documenti membri di quella classe.

Riassumendo quindi tutti gli aspetti dettati dai significati ancestrali del termine e dall'evoluzione storica, si ottiene un quadro più dettagliato degli aspetti per cui un testo possa essere riconoscibile come appartenente al genere del manifesto:

- è un testo di pubblico dominio;
- esprime una volontà riformatrice sullo stato dell'arte;
- è scritto in prima persona da chi esprime l'idea, sia esso un singolo o un gruppo;
- presenta una parte oppositiva nei confronti delle opinioni contrarie alla propria;
- usa un tono assertivo spesso impositivo, per assiomi;
- può interpellare direttamente il lettore;
- utilizza espressioni con i termini *dovere, bisogna, esigere, essere necessario*;
- utilizza espressioni restrittive: *solo, solamente*;
- può utilizzare la domanda retorica;
- ha una lunghezza limitata;
- ha una forma enunciativa sintetica;

568. Clayton Kolb, *The problem of Tragedy as a Genre*, in *Genre*, vol. III, 1975, p. 251

- presenta elenchi di principi, punti programmatici;
(in alcuni casi questi punti vengono numerati)
- si può autodefinire tale;
- può utilizzare delle allegorie, raffigurazioni utopiche o toni enfatici;

Questi aspetti esposti in ordine di importanza, non sono ovviamente, tutti necessari nella loro totalità alla definizione del testo.

Avendo a che fare con una classe generica minore, già esistente, anche se ancora non categorizzata, la definizione dei suoi criteri di appartenenza avviene attraverso il riconoscimento di somiglianze tra i testi già inseriti nel dominio di genere, in base alla loro modalità enunciativa.

Volendo porre lo sguardo sui manifesti che si avvicinano a quello di Reinhard Giesemann e Oswald Mathias Ungers bisogna definire il “contesto specifico”, così come inteso da Kolb.

I testi d’interesse per questa indagine devono inoltre:

- appartenere al periodo “moderno” secondo l’accezione del termine riferibile alla storia dell’architettura, ovvero un periodo compreso tra il 1870 e gli anni ‘60 del Novecento;
- riguardare le arti grafiche (architettura, grafica, pittura, ecc.);

Di conseguenza si può affermare che il manifesto *Zu einer neuen Architektur* appartiene al genere dei “Manifesti ideologici, artistici, della modernità”, in parte coincidente con il raggruppamento definito da Ulrich Conrads nel suo libro, anche se con alcune eccezioni.

Il testo originale di *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*⁵⁶⁹ di Conrads contiene 70 testi, presenta un titolo che intelligentemente comprende un insieme più vasto di scritti, per evitare il confronto con la definizione di un nucleo generico molto complesso.

Così operano anche Mara de Benedetti ed Attilio Pracchi nella loro *Antologia dell’architettura moderna*,⁵⁷⁰ dove inseriscono 270 scritti, tra cui anche gli articoli di Le Corbusier sull’*Esprit Nouveau*, oppure i testi dei Congressi CIAM, allargando ulteriormente il campo d’indagine ed apponendo un sottotitolo omnicomprensivo di “Testi, manifesti, utopie”.

Considerando, come bacino d’analisi, proprio il testo di Conrads, per affinità con la vicenda di Giesemann e Ungers, è

569. Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964

570. Mara de Benedetti, Attilio Pracchi, *Antologia dell’architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1988

1970

1963 *Noi chiediamo*

1962 Walter Pichler, Hans Hollein, *Architettura assoluta* / Yona Friedman, *I dieci principi dell'urbanistica spaziale*

1961 Richard Buckminster Fuller, *Per un programma di pianificazione mondiale*

William Katalavos, *Organica* / Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, *Per una nuova architettura* / "GEAM", *Programma per un'architettura mobile* / Louis I. Kahn, *Ordine è* /

1960 Werner Runhau, Yves Klein, *Progetto di un'architettura aerea* / "Situazionisti", *Manifesto internazionale* / Eckhard Schulze Fielitz, *La città spaziale* / Costant, *Nuova Babilonia* /

1958 Hundertwasser, *Manifesto dell'ammuffimento contro il Razionalismo in architettura* / Costant, Debord, *Definizioni situazioniste*

1957 Konrad Wachsmann, *Sette tesi*

1954 Jacques Fillon, *Nuovi giochi*

1950 Ludwig Mies van der Rohe, *Tecnica e architettura*

1949 Henry van de Velde, *Forme*

1947 *Un appello del dopoguerra. Richieste fondamentali* / Fr derick Kiesler, *Architettura magica*

1943 Walter Gropius, Martin Wagner, *Un programma per il rinnovamento della citt *

1940

1933 "CIAM", *Carta d'Atene* /

1932 H go Haring, *La casa come formazione organica* / Richard Buckminster Fuller, *Architettura universale* /

1930 Ludwig Mies van der Rohe, *La nuova epoca* / Frank Lloyd Wright, *Giovane architettura*

1929 El Lissitzk, *Sovrastruttura ideologica* /

1928 Erich Mendelsohn, Bernhard Hoetger, *Sintesi - Architettura universale* / "CIAM", *Dichiarazione di La Sarraz* / "de 8", *Programma* / "ABC", *Chiede la dittatura della macchina* / Hannes Meyer, *Costruire*

1927 Le Corbusier, Pierre Jeanneret, *5 punti per una nuova architettura* / Ludwig Mies van der Rohe, *Sulla forma nell'architettura* / Hugo H ting, *Formulazioni per un nuovo orientamento nell'artigianato artistico*

1926 Walter Gropius, *Fondamenti della produzione del Bauhaus* / Fr derick Kiesler, *Architettura della citt  spaziale*

1925 Le Corbusier, *Principi di urbanistica*

1924 Theo van Doesburg, *Sulla via di un'architettura plastica* / Ludwig Mies van der Rohe, *Costruire industrialmente* / Hermann Finsterlin, *Casa Nova* / Kasimir Malewitsch, *Manifesto suprematista*

"De Stijl", *Quinto manifesto* / Van Doesburg, van Eesteren, *Sulla via della costruzione collettiva* / Oskar Schlemmer, *Manifesto per la prima esposizione del 'Bauhaus'* / Werner Graeff, *Ecco il nuovo ingegnere* /

1923 Erich Mendelsohn, *Dinamica e funzione* / Ludwig Mies van der Rohe, *Tesi di lavoro* / Arthur Korn, *Architettura anlitica ed utopistica*

1922 "De Stijl", *Esigenze creative*

1921 Bruno Taut, *Luce mattutina*

1920 Naum Gabo, Antoine Pevsner, *I Principi fondamentali del costruttivismo* / Bruno Taut, *Abbasso il seriosismo* / Hans Scharoun, *Noi siamo di nuovo veri* / Le Corbusier, *Tesi*

1919 "Arbeitsrat f r Kunst", *Sotto le ali di una grande architettura* / Gropius, Taut, Behne, *La nuova concezione dell'architettura* / Walter Gropius, *Programma del Bauhaus* / Erich Mendelsohn, *Il problema di una nuova architettura*

1918 "De Stijl", *Primo Manifesto* / Bruno Taut, *Un programma per l'architettura*

1914 Henry van de Velde, Hermann Muthesius, *Tesi pro e contro il Werkbund* / Paul Scheerbart, *Architettura del vetro* / Antonio Sant'Elia, Filippo Tomaso Marinetti, *Architettura Futurista*

1911 Hermann Muthesius, *Gli scopi del Werkbund*

1910 Frank Lloyd Wright, *Architettura organica*

1908 Adolf Loos, *Ornamento e delitto*

1907 Henry van de Velde, *Credo*

1906 Hans Poelzig, *Fermenti nell'architettura*

1903 Henry van de Velde, *Programma*

1900

dell'Artigianato Tedesco di Dresda, appunto del 1906, mentre quello di Wright è di fatto la prefazione ad opera dell'autore di una propria monografia edita da Wasmuth.

Essi appartengono maggiormente al genere del *saggio*, come *Ornamento e Delitto* di Adolf Loos, se si considera l'estensione del testo e per la stesura senza accenti tipografici, o schematizzazioni di sintassi, com'è largamente rappresentato dall'inserimento di punti programmatici.

Gli unici esempi di questo periodo, non inscrivibili nel genere del *saggio*, e che perciò meritano uno sguardo approfondito, sono i due testi di Henry van de Velde⁵⁷³ *Programm*⁵⁷⁴ e *Credo*.⁵⁷⁵

Soprattutto il primo in ordine di tempo, il *Programma* del 1903, per composizione del testo, lo sguardo sul presente, il tono impositivo delle idee, le domande retoriche nel testo, è decisamente un precursore dei manifesti architettonici contemporanei.

Anche la frase oppositiva contro le architetture concepite sentimentalmente, aggiunge un'ulteriore caratteristica che iscrive appieno questo breve testo nell'insieme dei manifesti d'avanguardia:

«Le creazioni religiose, arbitrarie, sentimentali della fantasia, sono piante parassite.»⁵⁷⁶

Il testo presenta inoltre anche una perorazione conclusiva che esorta all'unione delle forze di chi nel presente coltiva la sensibilità artistica.

Non si può dire lo stesso del *Credo*, inserito all'interno del suo libro, intitolato "Di un nuovo stile"⁵⁷⁷ e pubblicato nel 1907, che al di là dello stile nuovamente deciso e della comunicazione perentoria, in seconda persona singolare: "Devi considerare

573. Henry Clement van de Velde, architetto, pittore e designer belga, nato ad Anversa il 3 aprile del 1863. Frequenta in questa città, dal 1881 al 1886, l'Accademia, dopodiché inizia la sua attività di architetto a Bruxelles. Dal 1893 comincia ad interessarsi alle arti applicate. Dal 1901 si trasferisce a Weimar. Dal 1906 al 1914 dirige la *Kunstgewerbeschule* di Weimar. Nel 1917 si trasferisce in Svizzera. È considerato, insieme a Victor Horta uno dei padri dell'Art Nouveau, e per la sua direzione della *Kunstgewerbeschule* di Weimar anche uno dei precursori del Modernismo. Si spegne in Svizzera il 15 ottobre del 1957

574. Henry van de Velde, *Programm*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 9

575. Henry van de Velde, *Credo*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 14

576. Henry van de Velde, *Programm*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 9 Testo originale: Religiöse, willkürliche, sentimentale Phantasiegebilde sind Schmarotzerpflanzen.

577. Henry van de Velde, *Vom Neuen Stil*, Insel Verlag, Leipzig 1907

la forma...”,⁵⁷⁸ è troppo breve e non dà indicazioni specifiche sotto forma di punti o principi, il numero di affermazioni è molto limitato, non vi sono parti oppostive, né un’espressa intenzione riformatrice dell’architettura.

Se si osserva la linea del tempo dei manifesti elencati nella pubblicazione di Conrads, si nota come la pubblicazione dei testi s’intensifichi in alcuni anni, mentre è pressoché assente in altri periodi, per poi riprendere successivamente.

La prima fase di pubblicazione, costituita ancora da pochi esempi, è riscontrabile intorno agli anni ‘10, nel periodo coincidente con la fondazione del *Deutscher Werkbund* e del Futurismo.⁵⁷⁹ Vi è un periodo di scarsa pubblicazione fino alla fine della Prima Guerra Mondiale, mentre dal 1918 al 1933 si nota una vera esplosione di manifesti e programmi di architettura.

Questo periodo è caratterizzato dalla fondazione del movimento De Stijl, nel 1917, che riunisce pittori, scultori ed architetti e di cui fanno parte anche Piet Mondrian, Theo van Doesburg e Gerrit Rietveld. Due anni dopo viene fondato il *Bauhaus* e l’anno successivo Le Corbusier fonda la sua rivista *l’Esprit Nouveau*.

Dagli anni trenta un po’ per la nascita di alcune dittature, il cui avvento sfocia nel secondo conflitto mondiale, bisogna aspettare il 1947 per la comparsa del primo manifesto post-bellico in Germania, ad opera di un collettivo di architetti allarmati per le indiscriminate opere di ricostruzione.⁵⁸⁰

Si avvia così l’ultima fase di vita dei manifesti, in campo architettonico, che vede una maggiore ripresa nei primi anni ‘60, grazie anche ai movimenti di utopia urbana come il gruppo

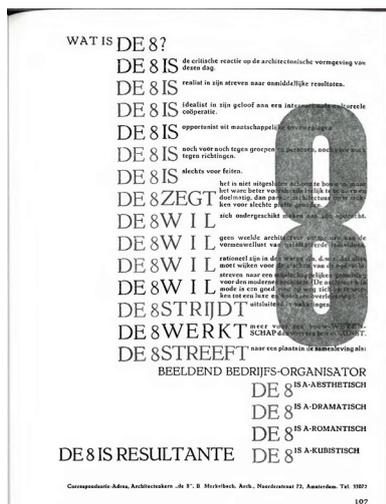
578. Henry van de Velde, *Credo*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 14. Testo originale: Du sollst die Form und die Konstruktion aller Gegenstände nur im Sinne ihrer elementaren, strengsten Logik und Daseinsberechtigung erfassen. Du sollst diese Formen und Konstruktionen dem wesentlichen Gebrauch des Materials, das du anwendest, anpassen und unterordnen. Und wenn dich der Wunsch beseelt, diese Formen und Konstruktionen zu verschönern, so gib dich dem Verlangen nach Raffinement, zu welchem dich deine ästhetische Sensibilität oder dein Geschmack für Ornamentik – welcher Art sie auch sei – inspirieren wird, nur insoweit hin, als du das Recht und das wesentliche Aussehen dieser Formen und Konstruktionen achten und beibehalten kannst! Traduzione: Devi considerare la forma e la costruzione di tutti gli oggetti soltanto dal punto di vista della loro elementare, più rigorosa logica e del loro diritto di esistere. Devi adattare e subordinare queste forme e costruzioni all’uso intrinseco al materiale che impieghi. E quando sei preso dal desiderio di abbellire queste forme e costruzioni, segui l’esigenza della raffinatezza alla quale si ispira la tua sensibilità estetica o il tuo gusto per la decorazione soltanto finché puoi rispettare e conservare la giusta misura e l’aspetto essenziale di queste forme e costruzioni!

579. Confrontare il capitolo *Risposta alla meccanizzazione: Deutscher Werkbund e Futurismo*, in William J. R. Curtis, *L’architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Milano 2006, pp. 99-111

580. Si veda il paragrafo *Colonia nella seconda metà del ‘900*, nel capitolo *Oswald Mathias Ungers: gli anni ‘50 a Colonia*

Per una nuova architettura.

<i>Esordio oppositivo "distruttivo"</i>	Un'arte creativa è impensabile senza un <u>conflitto</u> spirituale con la tradizione. Essa deve <u>distruggere</u> la forma esistente per poter trovare la pura espressione della propria epoca.
<i>Definizioni</i>	Anche l'architettura, come ogni arte, serve al genio per esprimere, attraverso di essa, la propria epoca e per mantenere in continuo movimento la vitalità dello sviluppo. L'architettura è una creazione parziale. Ogni processo creativo è però arte. Gli spetta il più alto rango spirituale. La tecnica è impiego del sapere ed esperienza. Tecnica e costruzione sono mezzi della realizzazione. La tecnica non è arte. La forma è espressione del contenuto spirituale.
<i>Nucleo oppositivo e argomentazioni in forma "inversa"</i>	Se si seguono i metodi dell'architettura tecnico-funzionale, ne risultano uniformità e monotonia. L'architettura, quando impiega i metodi tecnico-funzionali, perde la sua espressione. Il risultato è che i blocchi di abitazioni assomigliano alle scuole, le scuole alle sedi d'amministrazione, le sedi d'amministrazione alle fabbriche. Viene appesa davanti una vuota impalcatura. Attraverso l'impiego di uno schematismo matematico e quindi non artistico, la forma diventa sostituibile. Una siffatta « architettura » è espressione di un ordinamento sociale materialistico, i cui principi sono: primato della tecnica e livellamento. Il rapporto con il contesto viene stabilito programmaticamente e quindi senza che vi sia tensione. Attraverso questa mancanza di vitalità si forma un vuoto spirituale. Al posto del contrasto vivente tra l'individuo attivo e il suo ambiente, <u>subentra l'asservimento spirituale imposto dalla dittatura della metodica.</u>
<i>Argomentazioni in forma "restrittiva"</i>	La libertà vive <u>soltanto</u> nel continuo confronto dell'individuo con la realtà e nel riconoscimento dell'intima responsabilità personale nei confronti del luogo, del tempo e dell'uomo. Questa libertà esiste oggi <u>soltanto</u> in un vivo ordinamento democratico. All'interno di questo libero ordinamento, impiegare metodi materialistici è da incoscienti ed è indice di irresponsabilità o di stupidaggine. Ambedue costituiscono, in ogni momento, una seria minaccia e un pericolo per lo sviluppo personale dell'uomo.
<i>Principi generali</i>	Il compito che si pone oggi è quello di custodire la libertà per il dispiegamento dello spirito creativo. Il compito dell'architettura è la ricerca di un'espressione completa del contenuto. L'architettura è un atto di vitale penetrazione in un ambiente complesso, misterioso, cresciuto e formato. Il suo incarico creativo è la visualizzazione del problema, l'ordinamento dell'esistente, l'accentuazione e l'accrescimento del luogo. Essa è sempre riconoscimento del Genius loci dal quale deriva. L'architettura non è più un'impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di circumambulazione e di penetrazione.
<i>Punti programmatici (non numerati)</i>	Al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l'asimmetria, al posto della statica la dinamica. Al posto della monotonia del bell'ordine subentra la sorpresa. Al posto dell'esserci di fronte, l'esserci dentro. Il rapporto soggetto-oggetto è superato.
<i>Perorazione conclusiva ed esortazione emotiva del lettore</i>	L'architettura è avvolgimento e protezione e con ciò un compimento e un approfondimento dell'individuo. Con questo manifesto ci rivolgiamo a tutti coloro che su questa base aspirano ad un rinnovamento dell'architettura europea.



362

271. De8, Programme, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 107
 un esempio di manifesto che risente delle invenzioni tipografiche futuriste
 © Birkhäuser

GEAM, fondato nel 1958, oppure dei “Situazionisti”, tutti movimenti che ruotano intorno alla figura di Yona Friedman. Rispetto ai loro antenati, questi manifesti dell’ultima generazione compiono forse un passo indietro dal punto di vista organizzativo del testo. Si abbandona progressivamente l’elencazione dei principi per punti e la scelta di sistemi tipografici caratterizzanti.

Uno degli ultimi manifesti ad utilizzare la spaziatura differenziata per sottolineare i diversi concetti è *Ordine è*⁵⁸¹ di Louis I. Kahn.

I manifesti di mezzo secolo dimostrano di aver metabolizzato la spinta avanguardistica e di aver eliminato ciò che la nuova società ora ritiene superfluo, come ad esempio la variazione tipografica, anche se le terminologie permangono cariche di significati.

Per quanto riguarda il testo di Ungers e Gieselmann, esso presenta ancora un sistema organizzativo chiaro, con alcune parti riconducibili a modelli della prima e della seconda generazione di manifesti.

Innanzitutto, si esordisce con una forma oppositivo-”distruttiva” nei confronti della “tradizione” contrapposta all’architettura del presente. Seguono alcune definizioni sull’architettura, sulla forma e sulla tecnica.

Si apre così un nucleo argomentativo, che però coincide anche con un’altra parte oppositiva, ovvero si argomenta in maniera inversa, non supportando la tesi, bensì demolendo il punto di vista opposto.

Le successive argomentazioni, mirate all’introduzione del concetto di libertà in architettura, sono inserite in forma “restrittiva”, ovvero come assiomi dal tono dogmatico, accompagnati dal termine *solamente*.

Di seguito vengono introdotti alcuni principi, per mezzo di frasi brevi riguardanti il compito dell’architettura, per poi giungere alla parte dei punti programmatici, che nel caso del manifesto *Zu einer neuen Architektur*, sono un breve elenco di principi ancora generali e non numerati.

Al termine di questo breve elenco, si entra nella parte conclusiva rivolta enfaticamente al lettore con una concisa perorazione ed appello.

Dalla schematizzazione presentata s’intuisce come il riferimento di Gieselmann e Ungers non fosse il panorama dei manifesti degli anni ‘50, bensì scritti antecedenti, maggiormente legati ad una forma organizzativa più strutturata.

581. Louis I. Kahn, *Ordine è*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, pp. 147-148. Edizione originale: Louis I. Kahn, *Ordnung ist*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, pp. 162-163

**Il Manifesto *Zu einer neuen Architektur*
come manifesto d'avanguardia.
Riferimenti possibili.**

Se si ragiona in termini di manifesti ideologici del Novecento, risulta immediato collegare questo argomento al tema delle avanguardie artistiche.

Il termine *avanguardia*, derivante dal francese *avant-garde*, indica, nel suo secondo significato,⁵⁸² un movimento artistico e letterario caratterizzato da atteggiamenti polemicamente ed innovatori nei confronti della tradizione.

Questa definizione è particolarmente calzante per il testo di Giesemann e Ungers *Zu einer neuen Architektur*. Bisogna però anche considerare il fenomeno delle avanguardie artistico-architettoniche per capire se questa definizione sia applicabile anche in questo caso.

Caratteristica principale delle correnti di rottura, è appunto lo sguardo rivolto al futuro della materia. È possibile dichiarare, in un semplificazione chiarificatrice, che l'avanguardia sia appunto l'opposto del *revival* storicista.

In alcuni casi per rafforzare questa proiezione verso il futuro e liberare la teorizzazione dagli inevitabili legami con il presente ed il passato, si compie un'azione di critica categorica nei confronti di ciò che viene prima, negando anche i possibili riferimenti alla contemporaneità.

582. Il primo significato del termine Avanguardia è "aliquota di forze che un'unità in movimento spinge innanzi a sé per garantirsi da sorprese". Da Nicola Zingarelli, Mario Cannella, *Lo Zingarelli. Vocabolario della Lingua Italiana*, XII edizione, Zanichelli, Bologna 1994, p. 559

Si può quindi inquadrare, come caratteristica principale delle correnti progressiste, la negazione della tradizione e la volontà edipica di “uccidere i padri”⁵⁸³.

Ulteriore aspetto determinante delle avanguardie, oltre alla redazione di un manifesto d'intenti, è molto spesso la pubblicazione di una rivista specialistica, ideologicamente orientata, secondo i principi dei componenti del gruppo.

Ovviamente s'intende in questo senso una struttura di organizzazione collettiva della corrente ideologica, che nel caso di Ungers e Gieselmann non è presente e non è neanche ricercata dai due.

È, però, molto più probabile che essi abbiano studiato gli anni progressisti tra le due guerre, come ambito modernista carico di valori teorici, riguardanti anche tematiche come i materiali e le tecnologie del nuovo secolo. Inoltre, questo periodo è percepito con grande lontananza dallo stanco consolidamento della prassi architettonica degli anni '50.

Per entrambi gli architetti sono ormai passati dieci anni dalla conclusione degli studi universitari, animati da realizzazioni e discussioni con i critici. A tutto ciò si aggiunge anche una costante attività teorica comune, di approfondimento, riconoscibile già all'interno del manifesto.

In particolare, potrebbe essere stato determinante proprio il contributo di Gieselmann, che data la veemenza delle sue dichiarazioni passate, presenta naturalmente uno spirito avanguardista.

Come già osservato dalla partecipazione a numerosi dibattiti, egli conosce molto bene gli espedienti fraseologici per enfatizzare alcune idee e per attaccare gli avversari. Il suo personale stile di scrittura, così come l'utilizzo di singolari accostamenti tra le parole e l'energia conferita ai suoi scritti, sono più comuni al periodo prebellico, rispetto che al Secondo Dopoguerra.

L'intento dei due autori è ovviamente quello di stupire il lettore per catturarne l'attenzione e certamente è Reinhard Gieselmann, che può aver approfondito lo studio delle avanguardie storiche come De Stijl o il costruttivismo di El Lissitzky e magari anche del Futurismo Italiano.

Come sempre, le contaminazioni tra le correnti non sono lineari ed in certi casi, oltre a travalicare le discipline, superano le generazioni, per ritornare anche a distanza di molto tempo.

La scelta stessa di esprimersi attraverso una forma comunicativa scritta, divenuta tipica negli anni '20, come il *manifesto*, è già di per sé un richiamo al periodo delle avanguardie, che inoltre ritorna attuale, proprio negli anni '60.

Questo è certamente un fenomeno che accomuna i due periodi

583. Claudia Salaris, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Letteratura Italiana*, vol. 4, “Il Novecento”, Einaudi, Torino 1995, p. 181

post-bellici, una sorta di riappropriazione della possibilità di libera espressione delle proprie idee, senza il timore che esse vengano associate ad orientamenti politici e soprattutto senza la paura di essere additati dai regimi di governo, come sovversivi.

Nell'articolo *Für eine lebendige Baukunst...* di Jürgen Joedicke, viene fatto questo riferimento al movimento progressista italiano:

«Il Futurismo esige la messa al bando di tutti i monumenti artistici dei tempi passati. Questo atteggiamento doveva essere inteso come atteggiamento di protesta. Senza dubbio il consolidamento dell'Architettura Moderna ha favorito il cambiamento di opinioni, oggi visibile. Le forme architettoniche del passato sono oggi riconosciute nella loro importanza ed i loro rapporti con il presente approvati.»⁵⁸⁴

365

Questa frase dimostra, in un certo modo, come nel panorama architettonico intellettuale tedesco ancora si parlasse di Futurismo a distanza di cinquant'anni dalla sua fondazione.

Un dato certo è la pubblicazione nel 1925, in Germania, di un libro ad opera di Hans Arp⁵⁸⁵ e El Lissitzky⁵⁸⁶ intitolato *Das Kunstismen*⁵⁸⁷ che parla di Futurismo.

Nel 1934 era stata organizzata dal pittore Ruggero Vasari,⁵⁸⁸

584. Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen + Wohnen", n. 9, a. 15, settembre 1960, München, p. 303. Testo originale: Der Futurismus forderte die Verbannung aller Kunstdenkmäler vergangener Zeiten. Diese Einstellung war als Protesthaltung zu verstehen. Zweifellos hat die Konsolidierung der Modernen Architektur den heute sichtbaren Wechsel der Anschauungen gefördert. Die Bauformen der Vergangenheit werden heute in ihrer Bedeutung anerkannt und ihre Beziehungen zur Gegenwart bejaht. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W9-1960C.

585. Hans Jean Arp, pittore, scultore e poeta franco-tedesco, nato a Strasburgo il 16 settembre 1887 e morto a Basilea il 7 giugno 1966. Si forma all'*École des Arts et Métiers* della sua città natale, per poi frequentare la *Kunstschule* di Weimar ed infine all'*Académie Julian* di Parigi. Nel 1911 partecipa al *Blaue Reiter*. Nel 1916 si rifugia in Svizzera per evitare il richiamo alle armi dove contribuisce a fondare il *Dadaismo*. Tornato in Germania fonda il gruppo dadaista di Colonia. Nel 1930 partecipa alla mostra della pittura astrattista belga. Nel 1942 si rifugia di nuovo in Svizzera. Nel 1954 ottiene il premio per la scultura alla Biennale di Venezia. Nel 1958 e nel 1962 inaugura le sue due mostre internazionali a New York e a Parigi.

586. Eliezer M. Lisickij, pittore e grafico russo, nato a Smolensk nel 1890. Studia dal 1908 al 1914 ingegneria a Darmstadt e si dedica contemporaneamente all'illustrazione di libri per ragazzi. Dal 1919 al 1920 frequenta la scuola d'arte con Chagall e Malevič. Nel 1921 è in Germania dove conosce László Moholy-Nagy. Nel 1922 fonda la rivista *Gestaltung* a Berlino ed in Svizzera la rivista *ABC* nel 1923. Ritornato in patria continua la propria attività di grafico e fonda la rivista *Architektura SSSR*. Nel 1941 progetta il padiglione russo all'Esposizione Internazionale di Belgrado. Nello stesso anno muore a Mosca.

587. Hans Arp, El Lissitzky, *Das Kunstismen*, Rentsch, Zurich 1925

588. Ruggero Vasari, poeta drammaturgo, gallerista e pittore italiano, nato a Messina nel 1898. Fonda la rivista *Der Futurismus* e vive la propria stagione più prolifica a Berlino, frequentando contemporaneamente ambienti futuristi

attivo a Berlino, una mostra sull'aeropittura, allestita prima presso il palazzo *Kunstverein* di Amburgo, poi alla galleria *Flechteim* di Berlino.

Se, per assurdo, Giesemann e Ungers, prima del settembre del 1960, non conoscessero la celeberrima avanguardia italiana, di certo hanno riflettuto a riguardo, dopo l'articolo di Joedicke, perché la critica di quest'ultimo è oggetto di un approfondimento accanito, da parte dei due architetti, prima di formulare una risposta.

È certo, inoltre, che Ungers se ne sia occupato, durante il suo approfondimento espressionista, come testimoniano le argomentazioni all'interno di *Die Erscheinungsformen des Expressionismus in der Architektur*.⁵⁸⁹ Egli propone un confronto tra Futurismo, Cubismo ed Espressionismo e dichiara ciò che accomuna tutti e tre è "la premura di rompere le forme", l'Espressionismo però rifiuta in sostanza le questioni formali, mentre Cubismo e Futurismo creano nuovi principi formali. Nel Cubismo la soluzione ha il senso di ricavare in un "procedimento analitico" elementi per una "nuova composizione totale", nel Futurismo si vuole poter comprendere "il senso di una forza meccanica" che "distrugge la materia dall'interno verso l'esterno e con ciò crea nuove forme di energia".

Un primo legame, a partire dal concetto di rottura con il passato e di distruzione di un'integrità formale statica, può essere rappresentato proprio dalle prime due frasi di *Zu einer Architektur*:

«Un'arte creativa è impensabile senza un conflitto spirituale con la tradizione. Essa deve distruggere la forma esistente per poter trovare la pura espressione della propria epoca.»⁵⁹⁰

È presente un'innequivocabile tensione violenta in questa frase, tra le parole "conflitto" e "distruggere" (o frantumare), che richiama un pensiero avanguardista direttamente o indirettamente, in ogni caso fortemente, influenzato dal Futurismo. Non c'è nessun'altra ragione, se non quella di usare un timbro d'avanguardia, per l'utilizzo di questi due termini nell'incipit del testo.

Ad ognuno l'intento di distruggere il proprio campo disciplinare, così recita il primo degli undici punti del *Manifesto tecnico*

ed espressionisti. Muore a Messina nel 1968

589. Oswald Mathias Ungers, *Die Erscheinungsformen des Expressionismus in der Architektur*, Köln 1964. È la trascrizione del suo intervento al convegno sull'Espressionismo di Firenze, dello stesso anno. Cfr. anche Jasper Cepl, *Eine Intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walter König, Köln 2007, p. 156

590. Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 143

della letteratura futurista, di Marinetti:

«Bisogna distruggere la sintassi disponendo i sostantivi a caso, come nascono.»⁵⁹¹

Uno dei “futuristi” forse inconsapevolmente, più accaniti è l'espressionista Bruno Taut,⁵⁹² che, appartenente al *November-Gruppe* e nel 1920, dispone di alcune pagine sulla rivista *Stadtbaukunst altere und neuen Zeit*, dove pubblica uno scritto-manifesto dal titolo enfatico di *Abbasso il seriosismo!*⁵⁹³

Nel testo dichiara:

«Fracassate le colonne fossili in stile dorico, ionico, corinzio, distruggete le stupidaggini!»⁵⁹⁴

367

Bruno Taut, non è sconosciuto ad Ungers e Gieselmann, innanzitutto per la comunanza linguistica ed anche perché il maestro espressionista è estremamente prolifico di scritti soprattutto dal tono di proclama. Egli è l'autore dello scambio epistolare che appare sotto il nome di Gläserne Kette, della quale Ungers, neanche due anni dopo la redazione del *Zu einer neuen Architektur*, curerà la mostra.⁵⁹⁵

Le invettive e l'insulto sono forme accrescitive che evidenziano enfaticamente il concetto. Lo stesso Manifesto dell'Architettura Futurista si scaglia contro l'“imbecillità” di chi ripropone Vasari, Vignola e Sansovino, contro la “suprema imbecillità dell'architettura moderna che si ripete per la complicità mercantile delle accademie, domicili coatti dell'intelligenza, ove si costringe i giovani all'onomastica ricopiatura di modelli

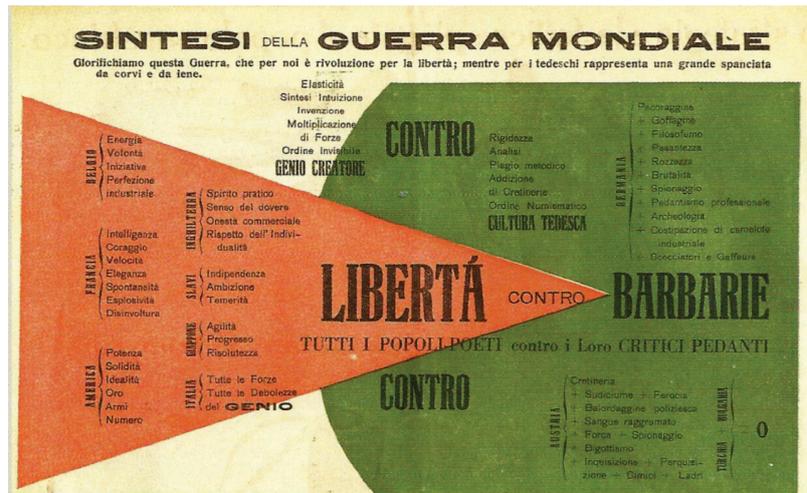
591. Filippo Tomaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 maggio 1912

592. Bruno Taut, architetto ed urbanista tedesco, nato a Königsberg, il 4 maggio del 1880 e fratello dell'architetto Max Taut. Si forma presso Theodor Fischer fino al 1909, quando inizia la propria attività professionale. Nel 1912 vince il concorso per la *Stahlwerksverband* a Lipsia. Due anni più tardi realizza il padiglione del vetro, presso l'Esposizione del *Deutscher Werkbund* a Colonia, una delle icone architettoniche espressioniste. Nel 1918 è direttore dell'*Arbeitsrat für Kunst*. Dal 1921 al 1924 è urbanista a Magdeburgo e dal 1924 al 1932 a Berlino, dove è anche professore presso la *Technische Universität*. Costretto a fuggire dalla Germania scappa prima in Giappone, poi in Turchia, dove muore il 24 dicembre del 1938.

593. Bruno Taut, *Nieder der Seriosismus!*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 54

594. Bruno Taut, *Abbasso il seriosismo!*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 50. Testo originale: Zerschmeißt die Muschelkalksteinsäulen in Dorisch, Jonisch und Korinthisch, zertrümmert die Puppenwitze! In Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 54

595. Di questo preciso momento storico si parlerà nel paragrafo *La fine della parabola espressionista*, all'interno del capitolo *La formazione del pensiero teorico*.



272. Sintesi della Guerra Mondiale, 1918
© Archivio Giunti

classici[...]”⁵⁹⁶

Ma non sono solo i manifesti che utilizzano questa terminologia veemente, a chiedere il distacco da una tradizione, che non ha più scopi applicativi, anche avanguardie “più moderate” si esprimono in tal senso.

Un altro esempio, può essere il movimento *De Stijl*, le cui connessioni con l’avanguardia italiana, sono state più volte confermate.⁵⁹⁷ All’interno del suo primo manifesto, apparso nel 1918, sulla rivista omonima, formulerà diversamente questi concetti:

«2. La guerra distrugge il vecchio mondo con il suo contenuto: il predominio individuale in ogni campo.

[...]

5. Tradizione, dogmi e predominio dell’individuale sono l’ostacolo a questa realizzazione.»⁵⁹⁸

Un altro tema messo in luce dal manifesto *De Stijl* è l’esigenza

596. Filippo Tomaso Marinetti, Antonio Sant’Elia, *Manifesto dell’architettura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano 11 luglio 1914

597. Confrontare a questo proposito Claudia Salaris, *Futurismo. La prima avanguardia*, in “Art e Dossier”, n. 252, febbraio 2009, Giunti, Milano 2009, p.46. Ezio Godoli, *Alcune anticipazioni nelle visioni metropolitane dei futuristi*, in *Il Futurismo nelle avanguardie, Atti del Convegno Internazionale di Milano*, Ponte Sisto, Roma 2010, pp. 337-350

598. *De Stijl, Primo manifesto*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 33. Traduzione: 2. Der krieg zerstört die alte welt mit ihrem inhalt: die individuelle vorherrschaft auf jedem gebiet. [...] 5. Tradition, dogmen und die vorherrschaft des individuellen stehen dieser realisierung im wege. In Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 36. Firmano il testo Theo van Doesburg, Robt. van’t Hoff, Vilmos Huszar, Antony Kok, Piet Mondrian, G. Vantangerloo, Jan Wils.

273. El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge*, 1919



369

dell'“architettura del proprio tempo” enunciato dagli altri punti:

«1. C'è una vecchia coscienza del tempo e una nuova.

[...]

3. La nuova arte ha messo in luce il contenuto della nuova coscienza del tempo: un rapporto simmetrico tra universale e individuale.

La nuova coscienza del tempo è pronta ad attuarsi in tutto anche nella vita esteriore.»⁵⁹⁹

Molto più esplicito e “futurista” è certamente il testo di El Lissitzky, *Sovrastruttura ideologica*.

Il primo punto programmatico di questo manifesto sancisce la “distruzione della tradizione”.⁶⁰⁰

Ed argomenta:

«La nostra epoca richiede creazioni che nascano da forme elementari (geometria)».⁶⁰¹

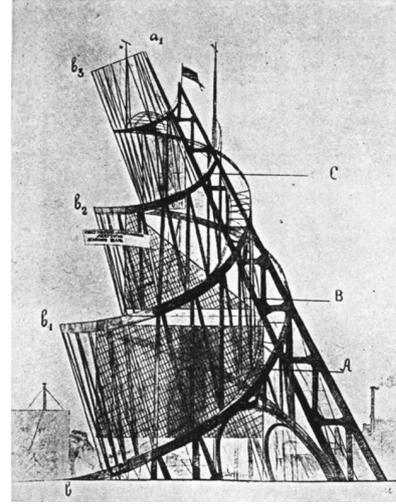
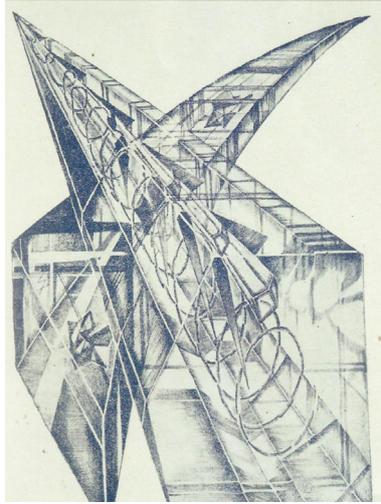
599. *De Stijl, Primo manifesto*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 33. Traduzione: 1. Es gibt ein altes und ein neues zeitbewußtsein. [...] 3. Die neue kunst hat das, was das neue zeitbewußtsein enthält, ans licht gebracht: gleichmäßiges verhältnis des universellen und des individuellen. 4. Das neue zeitbewußtsein ist bereit, sich in allem, auch im äußerlichen leben, zu realisieren. *De Stijl, Manifest 1*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 36

600. El Lissitzky, *Sovrastruttura ideologica*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 103. Testo originale: Vernichtung des Überliefernten. in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 112

601. idem. p. 103. Testo originale: Unsere Zeit verlangt Gestaltungen, die aus elementaren Formen (Geometrie) erstehen. Idem, p. 113

274. Rosa Rosà, illustrazione del testo Mario Carli, *Notti filtrate*, in "L'italia futurista", Firenze 1918

275. Vlandimir Tatlin, Schizzo per il monumento della Terza Internazionale, 1919



370

In forte assonanza con quanto dichiarato da questo autore, Ungers e Gieselmann enunciano all'interno del proprio testo "l'architettura serve al genio per esprimere la propria epoca". La temporalità dell'arte e dell'architettura è sempre la ragione addotta dai movimenti avanguardisti per la separazione dalla prassi compositiva del passato più prossimo.

Il legame delle avanguardie russe con il Futurismo italiano è ampiamente documentato, non solo dalla positiva reazione degli intellettuali autoctoni al viaggio di Marinetti a Mosca del 1914, durante il quale il futurismo russo, figura paterna di tutte le avanguardie dell'est,⁶⁰² inizia la propria lotta per l'indipendenza dal "padre".⁶⁰³ Tra i partecipanti alla conferenza di Marinetti, oppositori e sostenitori, Kasimir Malevič⁶⁰⁴ si schiera a favore del poeta italiano.

Lo stesso Malevič scrive il proprio Manifesto Suprematista,⁶⁰⁵ in occasione dell'ultima esposizione futurista in Russia, ovvero la "Seconda esposizione futurista di quadri 0,10", del 1915 a Pietrogrado.

Il pittore astrattista non fa mistero dei legami con il movimento

602. Confrontare a questo proposito William J. Curtis, *Architettura e rivoluzione in Russia*, in *L'architettura moderna dal 1900*, pp. 201-215

603. Confrontare a questo proposito Claudia Salaris, *Storia del Futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985

604. Kazimir Severinovič Malevič, pittore russo, nato a Kiev il 23 febbraio 1879. Si trasferisce a Mosca nel 1904 dove studia privatamente nell'atelier di Fedor Reberg. Nel 1913 redige il manifesto del primo congresso futurista, nel 1915, durante l'ultima mostra futurista tenutasi a Pietrogrado, lancia il Suprematismo. Nel 1919 inizia la docenza all'Istituto d'Arte di Vitebsk e con i suoi allievi fonda il gruppo Unovis. Dal 1922 al 1927 insegna all'Istituto di Cultura Artistica di Leningrado. Muore il 15 maggio del 1935 a San Pietroburgo.

605. Kasimir Malevič, *Suprematistisches Manifest Unowis*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 82

progressista italiano, mentre si dichiara contrario a qualsiasi tradizione:

«Per questo motivo anche il Futurismo con la sua dinamica ha combattuto contro ogni persistenza del passato. Questa battaglia era solo il pegno per la soluzione tempestiva delle cose. Ma la Nuova Arte ha dichiarato guerra spietata contro l'estetica, questo concetto sentimentale mendace. Dal 1913, questa battaglia è condotta in modo rafforzato sotto il motto del suprematismo come la "Weltanschauung non oggettiva!" La vita deve essere purificata dal ciarpame del passato, dal eclettismo parassita, con cui si può arrivare al suo normale sviluppo.

La vittoria dell'oggi sulle care consuetudini prevede la risposta negativa a ieri, lo sgombrò dal ciarpame della coscienza...

[...]

Noi suprematisti ci cercheremo alleati per la lotta contro le forme antiquate dell'architettura...»⁶⁰⁶

371

A questo proposito, però, Malevič fa un'importante distinzione all'interno del concetto di *tradizione*, che conferma quanto ipotizzato per il significato di "conflitto con la tradizione" all'interno di *Zu einer neuen Architektur*.

Egli aggiunge successivamente nel testo:

«Le forme antiche, si sostiene, siano importanti, e solo gli sciocchi potrebbero non riconoscere il loro valore per il proletariato. Ma dove si deve poi sistemare l'aeroplano o anche solo l'automobile? Come si può esprimere la tecnica moderna in forme antiche.»⁶⁰⁷

In questo modo si trasmette l'idea che ci siano due distinte forme di tradizione, quella ancestrale, dell'antichità e della storia, fondamentale per ritrovare le origini e la storia del passato prossimo e la tradizione come consolidata prassi, dalla

606. idem. pp. 82, 83 Testo originale: Darum hat auch der Futurismus mit seiner Dynamik gegen jedes Verharren im Gestern gekämpft. Dieser Kampf war allein das Unterpfand für die rechtzeitige Ablösung der Dinge. Aber auch der Ästhetik, diesem verlogenen Gefühlsbegriff, hat die Neue Kunst unerbittlichen Kampf angesagt. Seit dem Jahre 1913 wird dieser Kampf verstärkt geführt unter der Devise des Suprematismus als der »ungegenständlichen Weltanschauung!«. Das Leben muß gereinigt werden von dem Gerümpel der Vergangenheit, vom parasitären Eklektizismus, damit es zu seiner normalen Entfaltung gebracht werden kann. Der Sieg des Heute über die liebgewordenen Gewohnheiten setzt die Absage an das Gestern voraus, die Entrümpelung des Bewußtseins... [...] Wir Suprematisten werden uns Bundesgenossen für den Kampf gegen die veralteten Formen der Architektur suchen...

607. idem. p. 83 Testo originale: Die antiken Formen, behauptet man, seien wichtig, und nur Dummköpfe könnten ihren Wert für das Proletariat nicht erkennen. Wo aber soll man dann den Aeroplan oder auch nur das Automobil unterbringen? Wie kann die moderne Technik in antiken Formen ausgedrückt werden?

quale staccarsi per trovare una propria individualità, che è anche l'intento del testo di Ungers e Gieselmann.

È noto che Oswald Mathias Ungers conosceva l'opera di Kasimir Malevič, dal suo incontro con Hugo Häring, presso la casa dell'architetto, che, all'epoca, conteneva una collezione di disegni dell'autore russo. Ungers dichiarerà di essere rimasto completamente affascinato da questa scoperta, che gli lascia un profondo ricordo.⁶⁰⁸

La perorazione conclusiva suona come una vera e propria chiamata alle armi:

«Il suprematismo sposta il fulcro del suo agire sul fronte dell'architettura e chiama tutti gli architetti rivoluzionari a unirsi ad esso»⁶⁰⁹

372

Considerando gli accadimenti politici e bellici, è logico pensare che i contatti della Germania con gli artisti russi, siano tutti riconducibili al periodo prima della seconda guerra Mondiale, ed inoltre, prima del muro di Berlino che non permetterà poi il passaggio, né degli uomini né delle idee.

Nel contemporaneo panorama tedesco dei testi declamatori è presente un'altra opinione, più moderata, da parte di un maestro dell'espressionismo: Erich Mendelsohn.⁶¹⁰

All'interno del suo *Il problema di una nuova architettura*, spiega in maniera più conciliante nei confronti della tradizione:

«Quando delle forme si spezzano, ciò che avviene non è altro che uno scardinamento di esse da parte di forme nuove, che esistono da tempo, ma che solo ora vengono alla luce.»⁶¹¹

Quindi le nuove forme non sono per forza qualcosa di totalmente

608. Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 59

609. idem. Testo originale: Der Suprematismus verlegt den Schwerpunkt seines Wirkens an die Front der Architektur und ruft alle revolutionären Architekten auf, sich ihm anzuschließen.

610. Erich Mendelsohn, architetto tedesco di religione ebraica, nato il 21 marzo 1887 a Allenstein. Ha una formazione commerciale al Ginnasio di Berlino ed inizia gli studi di economia nel 1906 all'Università di Monaco. Nel 1908 inizia a studiare architettura alla *Technische Universität* di Berlino, poi di nuovo a Monaco dove stringe legami con Theodor Fischer, con il *Blaue Reiter* e il *Die Brücke*. Lavora come architetto autonomo dal 1912 al 1914 a Monaco. Nel 1918 costruisce l'osservatorio Torre Einstein. Nel 1921 realizza la Fabbrica di Cappelli a Luckenwalde. All'avvento del Nazismo emigra in Inghilterra, successivamente negli Stati Uniti, dove muore a San Francisco il 15 settembre 1953.

611. Erich Mendelsohn, *Il problema di una nuova architettura*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 47. Traduzione: Wenn Formen zerbrechen, so sind sie nur ausgehoben von neuen, die längst da sind, nur jetzt erst ans Licht kommen. In Erich Mendelsohn, *Das Problem einer neuen Baukunst*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 51

estraneo al presente, ma devono essere riscoperte.

In questo particolare brano vi è inoltre una concomitanza dei concetti di temporalità dell'architettura e di forme nuove ed appartenenti alla tradizione.

Il testo di Ungers e Gieselmann è disseminato di sinonimie non solo con i movimenti d'avanguardia riconosciuti come il Neoplasticismo olandese, oppure il Costruttivismo russo, ma anche con molti testi d'opinione, in particolare nati nel periodo "d'oro" dei manifesti, ossia gli anni '20 e '30.

A partire dalle prime righe si trovano alcune assonanze, per esempio con il discorso di Hermann Muthesius⁶¹² sui principi del *Deutscher Werkbund* tenuto nel 1911:

«Aiutare la forma a riottenere ciò che le spetta, questo deve essere il compito fondamentale del nostro tempo, deve essere, in particolare, il contenuto di quell'opera di riforma artistica in cui oggi bisogna impegnarsi.»⁶¹³

373

Nonostante egli sia un promotore della standardizzazione del prodotto industriale, in campo artigianale, parte da un approccio formale alla progettualità. Anche se alla base del discorso del maestro tedesco non c'è un intento di costituire un movimento d'avanguardia, l'atteggiamento "riformatore" della situazione architettonica tedesca è percepibile.

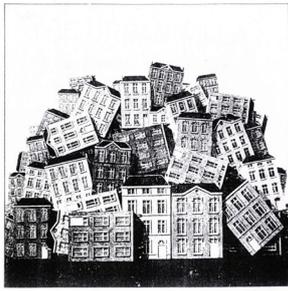
«La cultura non è pensabile senza un apprezzamento incondizionato della forma, e mancanza di forma è sinonimo di mancanza di cultura. La forma è un più alto bisogno spirituale...»⁶¹⁴

Egli riprende il principio già citato di temporalità dell'arte ed introduce, inoltre, anche il concetto di diritto all'arte e dell'arte stessa, che viene ripreso anche da Ungers e Gieselmann con la frase: "Il compito dell'architettura è la ricerca di un'espressione completa del contenuto." Ed in riferimento alla disciplina architettonica, affermano: "Gli spetta il più alto

612. Hermann Muthesius, architetto tedesco, nato a Gross-Neuhausen, il 20 aprile 1861 e morto a Berlino il 26 ottobre 1927. Nel 1896 viene inviato a Londra come addetto culturale all'ambasciata tedesca, con il compito di studiare il movimento di arti applicate e l'architettura inglese. Nel 1904 pubblica il libro in tre volumi *Das englische Haus*. Fonda il *Deutscher Werkbund* nel 1907. E' estremamente prolifico nella costruzione di case e villini isolati nella periferia, soprattutto a Berlino.

613. Hermann Muthesius, *Scopi del Werkbund*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 23 Testo originale: Der Form wieder zu ihrem Recht zu verhelfen, muß die fundamentale Aufgabe unserer Zeit, muß der Inhalt namentlich jeder künstlerischen Reformarbeit sein, um die es sich heute handeln kann.

614. idem. p. 23. Testo originale: Kultur ist ohne eine bedingungslose Schätzung der Form nicht denkbar, und Formlosigkeit ist gleichbedeutend mit Unkultur. Die Form ist ein höheres geistiges Bedürfnis...



THE URBAN VILLA

374

276. O. M. Ungers, H. F. Kollhoff, A.A. Ovaska, *The Urban Villa, a multy family dwelling type*, Cornell Summer Academy, Berlin 1977

rango spirituale.”

Esiste quindi una sorta di dualismo nel rapporto dell’architetto con la propria materia e nella relazione di questa materia, determinata dal lavoro collettivo delle professionalità, nei confronti dell’umanità.

In riferimento alla “spiritualità” espressa dai due giovani architetti, anche il testo di Muthesius riporta alcune considerazioni:

«Ciò che è spirituale è molto più importante di ciò che è materiale: al di sopra dello scopo, del materiale e della tecnica sta la forma. Queste tre cose possono anche essere eliminate, ma se non ci fosse la forma vivremmo ancora nel mondo della brutalità.»⁶¹⁵

La riflessione sull’utilizzo del termine *geistig*,⁶¹⁶ ossia *spirituale*, è un altro indicatore che rafforza il ragionamento sul lato teorico-compositivo dell’architettura.

Come per la definizione della parola stessa che evidenzia la contrapposizione con il termine corporeo, ugualmente all’interno della trattazione in campo architettonico ciò che è teorico e spirituale è simbolicamente opposto a ciò che è tecnico e materialistico.

Contrariamente a ciò che si possa pensare, in seguito alle considerazioni sul doppio significato della tradizione, Hermann Muthesius, sarà per Ungers un riferimento progettuale, quando realizzerà il libro *The Urban Villa*,⁶¹⁷ nel 1977. Sono numerosi gli esempi di residenze suburbane realizzate da Muthesius che, all’interno del libro, vengono studiate compositivamente, attraverso ridisegni, scomposizioni e schematizzazioni.

Un altro maestro tedesco, la cui trattazione riguarda principi molto vicini ad Ungers e Giesemann è Hans Poelzig, con il suo testo *Fermenti nell’architettura*.⁶¹⁸

Sebbene, com’è già stato considerato, esso non possa essere

615. idem., p. 24. Testo originale: Weit wichtiger als das Materielle ist das Geistige, höher als Zweck, Material und Technik steht die Form. Diese drei können tadellos erledigt sein, und wir würden, wenn die Form nicht wäre, doch noch in einer Welt der Roheit leben.

616. Da Geist: 1. spirito, genio, 2. fantasma, spettro; 3. spirito, ingegno, mente. Da Luisa Giacomina, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Geist: 1 Hauch, Atem; das denkende, erkennende Bewußtsein des Menschen, in Unterschied zur empfindenden Seele; [*ahd. geist* “Geist im Gegensatz zum Körper, überird. Wesen”] Traduzione: 1. soffio, respiro; la conoscenza del pensiero degli uomini, nella differenza con anima [derivante dall’antico alto tedesco *geist* “spirito nel contrario di corpo, essenza soprannaturale”]

617. O. M. Ungers, H. F. Kollhoff, A.A. Ovaska, *The Urban Villa, a multy family dwelling type*, Cornell Summer Academy, Berlin 1977

618. Hans Poelzig, *Gärung in der Architektur*; in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 10

definito un manifesto, a causa dell'organizzazione del testo e della sua origine, come articolo opinionistico, alcuni elementi presentano un'assonanza con il pensiero dei due giovani architetti.

Ovviamente, è sempre presente la tematica alla base del problema descritto: ossia la necessità di rinnovamento in campo progettuale.

«Il nuovo movimento porta l'insegna dell'oggettività contro le strutture, diventate prive di contenuto ed irrigidite in uno schema. L'oggettività nell'architettura è possibile soltanto sulla base di una sana progettazione e di un linguaggio delle forme da essa sviluppato.»⁶¹⁹

Il maestro berlinese s'interroga sulle nuove direzioni dell'architettura tedesca che deve necessariamente uscire dal decorativismo, ma mette in guardia dall'oggettività del nuovo costruire. Essa deve generarsi da una "sana progettazione". Forse intuisce come l'applicazione di schemi precostituiti sia negativo in architettura sia se porta al decorativismo, sia per un funzionalismo eccessivo.

Naturalmente non esistono solo punti d'incontro tra i manifesti d'avanguardia ed il testo dei due architetti operanti a Colonia. Sono certamente riscontrabili anche aspetti divergenti: come, ad esempio, il conclamato entusiasmo per i nuovi materiali e le nuove tecnologie.

Un esempio è certamente il manifesto di Werner Graeff, *Ecco il nuovo ingegnere*,⁶²⁰ che elogia l'operato degli ingegneri i quali hanno "la capacità di creare in maniera elementare".⁶²¹ Relativamente ambigue sono invece le argomentazioni della rivista svizzera *ABC*, alla cui fondazione partecipano anche El Lizzitzky e Hans Schmidt, che invoca la "dittatura della macchina".⁶²² In realtà all'interno del testo, viene avanzata una critica onesta contro la meccanizzazione che si è affacciata al

619. idem., p. 13. Testo originale: Die neue Bewegung trägt das Banner der Sachlichkeit gegen überkommene, inhaltlos gewordene Bildungen, die zum Schema erstarrten. Eine Sachlichkeit in der Architektur ist nur auf Grund einer gesunden Konstruktion und einer daraus entwickelten Formensprache möglich.

620. Werner Graeff, *Ecco il nuovo ingegnere*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 63. Testo originale: Werner Graeff, *Es kommt der neue Ingenieur*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 67

621. idem., Testo originale: Die Fähigkeit, elementar zu denken und zu gestalten.

622. *ABC chiede la dittatura della macchina*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 63. Testo originale: *ABC, Fordert die Diktatur der Maschine*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 101

nuovo secolo e si chiede che essa vada, d'ora innanzi, condotta in maniera cosciente.

Quasi contemporaneo di Ungers e Gieselmann è il testo di Ludwig Mies van der Rohe, il quale nel 1950 presenta alla conferenza di fronte ai componenti dell'*Illinois Institut of Technology*, la propria riflessione positivista su *Tecnica ed architettura*. Al di là dell'enunciazione sulla temporalità delle arti in cui spiega che: "l'architettura dipende dal proprio tempo, è la cristallizzazione della sua intima struttura e graduale dispiegamento della sua forma",⁶²³ è in realtà un testo estremamente schierato a favore dei nuovi materiali e della tecnica, come elementi autosufficienti dell'architettura.

Il pensiero del maestro modernista è decisamente cambiato, rispetto alle parole del discorso di chiusura del *Deutscher Werkbund* avvenuto vent'anni prima, dove, come afferma lo stesso Ulrich Conrads nella prefazione al testo: "egli si fa energico sostenitore dello spirituale nell'architettura", le sue opinioni sull'esigenza di maggiori valori ed i suoi dubbi sulla standardizzazione, nel costruire destano stupore in riferimento alla sua futura opera. Egli afferma addirittura: "Se costruiamo edifici alti o piatti, con acciaio e vetro, è cosa che non dice nulla sul piano spirituale".⁶²⁴

Un altro elemento divergente tra il testo *Zu einer neuen Architektur* ed i suoi possibili precursori degli anni '20, è l'uso del concetto di *dittatura*. Come già visto per la rivista *ABC* ed, inutile dirlo, anche per il Futurismo, spesso accade che questa immagine venga associata, anche in termini positivisti, all'atto di forza, o alla presa di posizione nei confronti dell'arte.

Data l'appartenenza del testo di Reinhard Gieselmann e Oswald Mathias Ungers al secondo Dopoguerra, quindi un periodo in cui si è ampiamente misurato il disastro causato in Europa dalle dittature, essi lanciano l'immagine di un libero ordinamento democratico che promuove un'architettura derivante da un continuo confronto tra individuo e realtà e che prevede il riconoscimento delle responsabilità dell'uomo, nei confronti dell'ambiente che occupa.

Bisogna, però, precisare che, al di là delle tangibili connessioni tra Futurismo e regime fascista, il concetto di libertà espressiva era fortemente sentito dai suoi componenti, tanto da

623. Ludwig Mies van der Rohe, *Technik und Architektur*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 146. Testo originale: Die Architektur hängt von ihrer Zeit ab. Sie ist die Kristallisation ihrer inneren Struktur, die allmähliche Entfaltung ihrer Form

624. Ludwig Mies van der Rohe, *La nuova epoca*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 63. Testo originale: Ob wir hoch oder flach bauen, mit Stahl und Glas bauen, besagt nichts über den Wert dieses Bauens; in Ludwig Mies van der Rohe, *Die neue Zeit*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 114

propagandarlo anche all'interno dei loro proclami. Un esempio è certamente il *Manifesto tecnico della pittura futurista*, pubblicato l'11 aprile 1910.⁶²⁵

«Come tutti i campi del pensiero umano, alle immobili oscurità del dogma è subentrata la illuminata ricerca individuale, così bisogna che nell'arte nostra sia sostituita alla tradizione accademica una vivificante corrente di libertà individuale.⁶²⁶»

Il diritto alla *libertà* è uno dei concetti ancestrali di tutte le discipline stesse. Il progresso nelle arti, è sempre stato dettato dalle prese di posizione verso nuove libertà, al di là della prassi consolidata.

Il Futurismo, a seguito della scoperta della formula della relatività di Einstein,⁶²⁷ aveva introdotto nuove dimensioni spaziali alle discipline culturali, attraverso le invenzioni tipografiche nella letteratura e l'introduzione del movimento in pittura e scultura e nella fotografia.

Uguualmente, nel manifesto, i pittori vogliono introdurre la terza dimensione, come spazialità all'interno della loro opera:

«La costruzione dei quadri è stupidamente tradizionale.
I pittori ci hanno sempre mostrato cose e persone poste davanti a noi.
Noi porremo lo spettatore nel centro del quadro».⁶²⁸

L'introduzione di una volontà spaziale nella pittura si muove nella direzione della tridimensionalità e quindi dell'architettura, con una concezione formale, molto più accentuata, rispetto all'approccio bidimensionale di molti mestieranti del progetto, che continuano a ragionare in termini di proiezioni ortogonali. Questo aspetto è, in qualche modo, tangente al pensiero dei due architetti negli anni '60, soprattutto riscontrabile nelle costruzioni di Ungers. Essi dichiarano, appunto come l'architettura non sia più impressione bidimensionale, ma esperienza corporea, inoltre aggiungono: "Il rapporto soggetto-oggetto è superato."

In questo ambito è inscrivibile anche la figura dell'*Urwirbel*, ossia del vortice, che Ungers utilizza, come azione di *movimento*

625. Il testo viene pubblicato come volantino allegato al numero della rivista *Poesia*, fondata da Marinetti. Da non confondersi con il *Manifesto dei pittori futuristi*, precedentemente pubblicato l'11 febbraio dello stesso anno.

626. Boccioni, Russolo, Carrà, Severini, Balla, *Manifesto tecnico dei pittori futuristi*, in "Poesia", 11 aprile 1910, allegato.

627. Confrontare a questo proposito Claudia Salaris, *Futurismo. La prima avanguardia*, in "Art e Dossier", n. 252, febbraio 2009, Giunti, Milano 2009, p.6

628. Boccioni, Russolo, Carrà, Severini, Balla, *Manifesto tecnico dei pittori futuristi*, in "Poesia", 11 aprile 1910, allegato.

compositivo, per i suoi progetti “espressionisti”.⁶²⁹

Il vortice, come simbolo di dinamismo, velocità, energia e forza, è una delle figura più studiate negli anni d’inizio secolo, se si tiene presente l’omonimo movimento del Vorticismo.⁶³⁰

C’è quindi una ritrovata esigenza di dinamismo nei fermenti culturali di inizio secolo.

Il tema del dinamismo e della dinamica, ma anche il “movimento” è il concetto concreto che si desume infine dal manifesto di Ungers e Gieselmann, nella sua contrapposizione alla “statica” e nell’esplorazione tridimensionale dell’architettura:

«L’architettura non è più un’impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di circumambulazione e di penetrazione.

Al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l’asimmetria, al posto della statica la dinamica.»⁶³¹

378

Anche Hermann Finsterlin, figura visionaria ed utopica, di cui Oswald Mathias Ungers si occuperà a pochi anni di distanza, nel 1924,⁶³² pubblicherà sulla rivista *Wendingen* un testo intitolato *Casa Nova*,⁶³³ all’interno del quale lancerà un monito contro chi si ferma al pensiero bidimensionale:

«Non contentatevi della linea e della superficie, voi che siete coscienti del corporeo, perché questa è ingratitudine verso l’eredità dell’essere umano.»⁶³⁴

Un altro concetto da indagare e che desta molti dubbi all’interno del testo di Ungers e Gieselmann, è “la dinamica”, strettamente legata al movimento. La *dinamica* ed il *dinamismo* sono

629. Di questo preciso argomento si parlerà nel paragrafo *Oswald Mathias Ungers e l’eredità espressionista*, all’interno del capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

630. Movimento pittorico ed intellettuale fondato in Inghilterra nel 1913 e che avrà vita solo fino al 1915. Riveste una certa importanza per essere la prima espressione di un astrattismo inglese, parallelo alle prime manifestazioni non figurative europee. Il termine Vorticism, viene coniato da Ezra Pound, assieme a Wyndham Lewis, il quale fonda anche la rivista *Blast: a review of the Great English Vortex*. Ezra Pound desume questa definizione da una dichiarazione di Umberto Boccioni che definisce l’arte come “risultato finale di un vortice di emozioni”.

631. Testo riferibile alla traduzione dell’autore, v. p. 318

632. Di queste connessioni con gli esponenti dell’espressionismo visionario si parlerà nel capitolo *La formazione del pensiero teorico*.

633. Hermann Finsterlin, *Casa Nova*, in “Wendingen”, marzo 1924

634. Hermann Finsterlin, *Casa Nova*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 74. Testo originale: Nehmt nicht mit Linie und Fläche vorlieb die Ihr des Körperlichen bewußt seid, es ist Undankbarkeit gegen das Erbe des Geschöpfes; In Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 78

concetti che hanno radici lontanissime,⁶³⁵ ma nella modernità viene ripreso da Friedrich Nietzsche e da Henri Bergson.⁶³⁶ Quest'ultimo è anche uno degli autori di approfondimento di Ungers e Giesemann negli anni del manifesto, come si evince dalla lettera di Giesemann alla redazione di *Der Monat*.⁶³⁷ Per i futuristi, la cui teorizzazione deriva anche da questi autori, la dinamica è uno dei concetti chiave della loro poetica che prevede forza ed energia.

«Il dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo).»⁶³⁸

Ovviamente, non sono solo gli artisti dell'avanguardia italiana che promuovono questo aspetto nelle arti, anche Arthur Korn,⁶³⁹ lancia un'immagine di architettura dinamica in un breve scritto programmatico del 1923: *Architettura analitica e utopistica*.⁶⁴⁰

In questo testo dal titolo che già denuncia l'orientamento teorico dell'autore, dichiarerà in maniera delirante:

«L'architettura è un amore appassionato. Impennarsi. Girare intorno. Come noi si abbassa, balza in alto. Simbolo. Segnali col fuoco.»⁶⁴¹

635. Dinamismo, dal greco *dynamis forza*. Dinamico dal latino *dinamicus*, che deriva dal greco *dinamikòs*, formato da *dynamis forza, potenza*. – Che concerne il movimento dei corpi, in quanto è prodotto da forze che agiscono continuamente. Derivazione: Dinamica (sottinteso *tèchne arte*): Parte della meccanica che tratta delle forze o cause motrici. Cfr a questo proposito Claudia Salaris, *Dizionario del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1996

636. Confrontare a questo proposito Henri Bergson, *La Pensée et le mouvant*, Paris 1934. Traduzione: Henri Bergson, *Il pensiero ed il movimento*, Parigi 1934.

637. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Giesemann, *Subjektive Architektur*, in "Der Monat", a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 95. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM174-1962.

638. Umberto Boccioni, *Pittura, Scultura futuriste*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1914

639. Arthur Korn, architetto ed urbanista tedesco di religione ebraica, nato a Breslau il 4 giugno 1891. Dal 1909 al 1911 studia presso la *Königliche Kunst-und Kunstgewerbeschule* di Berlino. Dal 1919 è socio di Mendelsohn e nel 1922 fonda un proprio studio con Sigfried Weitzmann. Dal 1924 è segretario del *November-Gruppe*. Negli anni '30 è costretto all'esilio, dapprima in Jugoslavia, poi a Londra dove si unisce al gruppo MARS (*Modern Architectural Research Group*). Dal 1941 al 1945 insegna presso la scuola di architettura di Oxford. Si ritira nel 1965 e si trasferisce in Austria nel 1969, dove si spegnerà il 14 novembre del 1978.

640. Arthur Korn, *Analytische und utopische Architektur*, in "Kunstblatt", dicembre 1923

641. Arthur Korn, *Architettura analitica e utopistica*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 67. Testo originale: *Architektur ist leidenschaftliches Lieben. Aufbäumen. Umkreisen. Gleich uns herabgedrückt, aufgeschneilt.*

Questa frase apparentemente fuori da ogni logica, al di là degli indescrivibili “Segnali col fuoco” è in realtà una figurazione della bellezza dell’architettura nelle sue molteplici variazioni formali.

La dinamica non è l’unico dei principi enunciati da Ungers a trovare riscontro nella terminologia delle avanguardie. Anche la contestazione alla *simmetria*, al cui posto Gieselmann e Ungers pongono il suo contrario: l’*asimmetria*, trova riferimento nel manifesto *Sulla via di un’architettura plastica* di Theo van Doesburg.⁶⁴² Il testo spiega il punto di vista di questo principio geometrico interamente nel dodicesimo punto programmatico:

«12. Simmetria e ripetizione. La nuova architettura ha eliminato sia la monotona ripetizione, che la rigida uniformità delle due metà – l’immagine speculare, la simmetria. Nel tempo non c’è alcuna ripetizione, nessuna standardizzazione. [...] Al posto della simmetria la nuova architettura offre un’armoniosa proporzione di parti ineguali, ossia di parti tali che in base alle loro caratteristiche funzionali differiscono l’una dall’altra per posizione, grandezza e proporzione. L’equivalenza di queste parti si fonda sull’equilibrio della loro disuguaglianza e non sulla loro uguaglianza. La nuova architettura ha inoltre trasformato facciata, parte posteriore, destra, alto e basso, in grandezze equivalenti.»⁶⁴³

Symbol. Feuerzeichen. Arthur Korn, *Analytische und utopische Architektur*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 71

642. Theo van Doesburg, pseudonimo di Christian Emil Marie Krüpper, è un architetto, pittore e teorico olandese, nato a Utrecht, il 30 agosto 1883. La sua formazione è autodidatta. La sua prima mostra di quadri si tiene all’Aja nel 1908. Dal 1912 inizia a pubblicare scritti e critiche sull’arte sulla rivista *Eekeid*. Nel 1916 fonda *De Stijl* con J.J.P. Oud e Jan Wils. Nel 1919 si reca a Berlino, conosce Bruno Taut, Walter Gropius e Adolf Meyer. Nel 1921 si trasferisce a Weimar per insegnare al *Bauhaus*. Nel 1922 collabora alla fondazione della rivista dada *Mécano*, con Tristan Tzara, Jean Arp e Kurt Schwitters. Si spegne a Davos il 7 marzo 1931.

643. Theo van Doesburg, *Sulla via di un’architettura plastica*, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l’architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, p. 67. Testo originale: 12. Symmetrie und Wiederholung. Die neue Architektur hat sowohl die eintönige Wiederholung als auch die steife Gleichmäßigkeit zweier Hälften – das Spiegelbild, die Symmetrie – ausgeschaltet. Es gibt keine Wiederholung in der Zeit, keine Straßenfront, keine Normung. [...] An Stelle der Symmetrie bietet die neue Architektur ein ausgewogenes Verhältnis ungleicher Teile, das heißt solcher Teile, die auf Grund ihrer Funktionseigentümlichkeiten sich durch Position, Größe, Proportion und Lage voneinander unterscheiden. Die Gleichwertigkeit dieser Teile beruht auf dem Gleichgewicht ihrer Ungleichheit und nicht auf ihrer Gleichheit. Zusätzlich noch hat die neue Architektur Front, Rückseite, Rechts, Oben und Unten zu gleichwertigen Größen gemacht. In Theo van Doesburg, *Auf dem Weg zu einer Plastischen Architektur*, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, pp. 74, 75

È lampante la sinonimia con il manifesto *Zu einer neuen Architektur*; soprattutto nell'elencazione dei punti programmatici, che utilizzano la stessa forma sintattica: “al posto della simmetria l'asimmetria”, ma anche della standardizzazione.

Desti ancor maggiore stupore la frase riguardante l'architettura composta da “linee, superfici e massa” sempre all'interno dello stesso testo, che è il nocciolo teorico della successiva conferenza di Ungers, dal titolo *Raumgestaltung*,⁶⁴⁴ preparata in occasione della nomina presso la *Technische Universität* di Berlino, nel 1963, neanche tre anni dopo.

Sarebbe molto facile, in base a queste considerazioni, delineare un *fil rouge* che, a partire da Futurismo italiano, passa attraverso la teorizzazione della pittura delle avanguardie europee e la figura di Theo van Doesburg, pittore e teorico, per approdare agli studi dei due giovani architetti operanti a Colonia.

Non è, però, possibile di fatto definire inequivocabilmente quali esatti riferimenti siano stati oggetto di attenzione in sede di redazione del testo *Zu einer neuen Architektur*; e quali concetti estratti dai testi di riferimento.

Con l'azione di reperimento e confronto di questi rimandi letterari, attraverso più di cinquant'anni di storia dei manifesti, si può però delineare un panorama culturale multidisciplinare, che la società tedesca andava recuperando, uscita dagli anni oscurantisti della dittatura, che, come sappiamo, censurava le arti.

La Germania muoveva i primi passi nella direzione della riappropriazione culturale nei confronti delle vere scoperte artistiche degli anni '20, messe da parte negli anni '30.

Certamente, Reinhard Gieselmann apparteneva a quella categoria di polemici nostalgici delle baruffe intellettuali degli “anni d'oro”, in cui i dibattiti sull'arte s'infiammavano.⁶⁴⁵ In questo periodo si esprimevano toni rivoluzionari ed estremizzazioni lessicali, tra insulto ed esaltazione, semplicemente visti come la rivelazione di un trasporto travolgente nei confronti dell'arte.

Si dimostra, quindi, ciò che aveva intuito già Luigi Biscogli, rivelando il proprio punto di vista nel commento del manifesto di Ungers e Gieselmann:

«Con il manifesto, Ungers, insieme a Gieselmann, si inseriva ancora più risolutamente in un dibattito cui da tempo

644. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in “Archplus”, a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

645. Ci si riferisce qui soprattutto al tono di rammarico espresso da Reinhard Gieselmann per la fine della polemica sul Bauwelt: Reinhard Gieselmann, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “Bauwelt”, n. 22, a. 52, 29 maggio 1961, pp. 621, 624. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, B+W22-1961.

partecipava da una vivace posizione di minoranza, con gli scritti e le architetture. La forma di comunicazione scelta, lo stile romantico e quasi dogmatico, rivelano il suo temperamento e le intense ricerche culturali che hanno accompagnato, fin dall'inizio, la sua attività. Nelle enunciazioni del manifesto torna un'atmosfera da inizi del secolo: entusiasmo e sicurezza di condizionare, attraverso l'architettura, il rinnovamento degli individui e della società.»⁶⁴⁶

C'è qualcosa di difficilmente descrivibile nello stile del testo, nell'accostamento di terminologie e nella variazione del ritmo di comunicazione, che rimanda agli entusiasmi rivoluzionari. Bisogna inoltre ricordare che il *Manifesto dell'architettura futurista* di Sant'Elia e Marinetti è presente nella biblioteca di Ungers in Belvederestraße 60, anche se, come per molti documenti all'interno di questo archivio, non è possibile datarne esattamente l'entrata in possesso da parte dell'architetto.

Molto probabilmente, non avviene un passaggio diretto tra Futurismo italiano ed i due architetti tedeschi. Al contrario, possono esserci stati tanti e tali rimandi, contaminazioni ed intermediari artistici, da rendere questi apporti quasi impercettibili.

È anche vero che i contatti tra le correnti artistico-culturali tra Italia e Germania erano stati intensi, ulteriormente per via della maggiore apertura del regime italiano nei confronti dell'arte, come dimostra la lettera di Wassily Kandinsky a Marinetti in cui si chiede l'intervento del letterato italiano a difendere le precarie sorti dell'istituto tedesco del *Bauhaus*.⁶⁴⁷

Appare logico pensare che se gli scambi culturali tra il mondo tedesco ed il Futurismo sono continuati fino agli albori degli anni '40, si può forse ancora sentir parlare dell'avanguardia italiana nel dopoguerra.

La fonte più solida sono le parole stesse, i singoli termini, che costituiscono l'invariante dei testi. Elementi permanenti del significato generale, anche se mutabili nelle sfumature e nelle accezioni, influenzate dall'uso storico e dagli accostamenti già precedentemente sperimentati. Dall'arricchimento che la parola ha subito nel corso dell'evoluzione letterale di un fenomeno come i manifesti artistici, si tramandano visioni ed utopie.

È insindacabile il giudizio che senza la rivoluzione lessicale attuata dal Futurismo italiano, non si sarebbe probabilmente vista la parola *distruiggere*, *frantumare* o addirittura *fracassare*, all'interno di un manifesto teorico di architettura del 1960, al fine di esprimere chiaramente un netto rifiuto, nei confronti di un altro pensiero teorico o di un simbolo.

646. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella", n. 305, maggio 1965, p. 36

647. Christian Derouet, *Kandinsky: diario italiano 1932-1940*, in *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, Mondadori, Milano 1985

All'interrogativo se il testo *Zu einer neuen Architektur* possa essere considerato un manifesto di avanguardia, la risposta più probabile è affermativa. Ciò proprio in virtù della tanto criticata generalità che il testo presenta, non cadendo nella similitudine con uno scritto come *I cinque punti dell'architettura* di Le Corbusier, Pierre Jeanneret, in cui si descrivono i *pilotis*, la tipologia delle finestre, ecc.

Ciò che trasmettono Ungers e Giesemann è energia, dinamismo, voglia di rinnovamento e contestazione nei confronti dello schematismo. Per fare ciò essi mantengono però aperte varie strade di espressione, non intravedono il loro modo di fare architettura chiuso in alcune configurazioni unicamente determinate. È il principio di ricerca formale alla base dell'architettura ad interessarli maggiormente.



Wolfsfilz LEBENSVERS

S H E L L

La formazione del pensiero teorico

Una figura teorica formata è sempre il connubio di molteplici apporti ed influenze, frutto di ricerche soggettive o di interscambi con altre personalità. Di tutto ciò, gli osservatori spesso percepiscono esclusivamente il risultato finale.

Per delineare la matrice culturale da cui Oswald Mathias Ungers trae i principi della propria opera, negli anni '50-'60, il contesto intellettuale storico e per interpretare la sua vicinanza all'una o all'altra corrente di pensiero, è necessario ricostruire le dinamiche che hanno determinato il percorso di formazione dell'architetto fin dagli esordi.

Come dichiarerà lo stesso Ungers, a distanza di molti anni, egli non aveva la minima idea di che cosa fosse l'architettura, prima di iscriversi a Karlsruhe nel 1947:

«Non avevo nessuna conoscenza dell'architettura, durante la mia giovinezza. Non ce n'era nessuna. Ho conosciuto i termini *architetto* ed *architettura* solamente quando sono tornato dalla guerra. Semplicemente, in una città come quella in cui sono cresciuto, non esistevano architetti. C'erano esperti maestri costruttori che costruivano le case. E le mie passioni erano la costruzione di aeroplani, disegnare e dipingere – che per i miei genitori era un'attività inutile. La maggior parte dei miei primi disegni era usata la mattina, per accendere il

riscaldamento.»⁶⁴⁸

In questa intervista con Rem Koolhaas e Hans-Ulrich Obrist, Ungers racconta, in prima persona, di come, quasi per caso, decide di iscriversi ad architettura:

«Dopo la guerra, quando stavo guardando nel catalogo dei corsi, per decidere cosa studiare, vidi che disegnare, dipingere e costruire modelli, tutte quelle cose, erano incluse nel programma di architettura. Combinava l'artistico con il pratico. Solo perché era collegata ad una materia pratica, mi fu permesso di studiarla. E solo ciò la fece diventare importante per me, per questa mescolanza.»⁶⁴⁹

386

Il 1947 è quindi l'anno che sancisce l'inizio del percorso formativo del futuro architetto.

Quando Ungers arriva a Karlsruhe, si è davvero agli albori della ricostruzione cittadina. C'è una frenetica attività di sgombero delle macerie dalla città, nella quale vengono coinvolti anche gli studenti universitari e Ungers tra loro.⁶⁵⁰

All'interno delle facoltà tecniche, i contenuti degli insegnamenti subiscono le ingerenze delle dinamiche costruttive del momento, dettate dal nuovo impellente fabbisogno residenziale.

Inoltre, come sempre dopo una dittatura, si avvia una fase di revisione teorica, in cui vengono rivalutati gli esponenti delle correnti dimenticate ed osteggiate, mentre si cancellano completamente gli apporti degli artisti collusi con il regime.

In alcuni casi, però, i maestri che avevano dapprima utilizzato il regime per continuare ad operare, spesso vengono poi riabilitati ad alcuni anni di distanza.

Nel caso della Germania, sono talmente complessi i fattori dettati dalle esigenze pratiche e dal bisogno interiore di cancellare il recente passato con un solido revisionismo, da far confluire, infine, gran parte degli interessi accademici, in

648. Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 51. Testo originale: I had no Knowledge of architecture during my youth. There wasn't any. I only learned of the terms architect and architecture when I returned from the war. Architects simply did not exist in towns such as the one I grew up in. It was trained master builders who built the houses. And my passions was airplane construction, drawing and painting – which to my parents was a useless activity. Most of my early drawings were used to fire up the oven in the morning.

649. idem. Testo originale: After the war, when I was looking through the course catalogue to decide what to study, I saw that drawing, painting, model building, and all these things were included in the curriculum of architecture. It combined the artistic with the practical. Only because it was linked to a practical matter was I allowed to study it. And only then did architecture become important to me, because of this mixture.

650. Jasper Cepl, *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 32

campo architettonico, sull'approfondimento della tecnica, come scelta etica, apolitica e rivolta al futuro.

Il programma della *Technische Hochschule* si conclude in tre anni, un periodo di studio troppo breve, per permettere anche un corposo approfondimento teorico, come osserva anche Jasper Cepl nella biografia sull'architetto:

«A Karlsruhe, egli ha una formazione tecnica, non c'è tempo per una riflessione sul proprio lavoro. Va tutto molto velocemente.

I suoi brevi studi di tre anni lo preparano a costruire, ma non al compito di analizzare criticamente la prassi e di trovare un proprio punto di vista, [...]».⁶⁵¹

Fortunatamente, Ungers avverte questa mancanza e si attiva in qualche modo per colmarla.

Per lui, l'esigenza interiore di un approfondimento teorico non si materializza, quindi, solamente mediante l'incontro con Reinhard Gieselmann, al IX CIAM di Aix-en-Provence, del 1953, ma era già emerso fin dagli studi universitari. Egli incomincia a dimostrarsi insofferente all'impostazione tecnologica dell'insegnamento di Karlsruhe e cerca nuovi riferimenti.

Durante l'interruzione delle lezioni, per la pausa del semestre accademico del 1948, lavora presso l'Ufficio Edile di Mayen e collabora con il padre benedettino Frowin Oslender⁶⁵² a Santa Maria di Laach, un'abbazia dell'Ordine, fondata nel 1093 d.C.

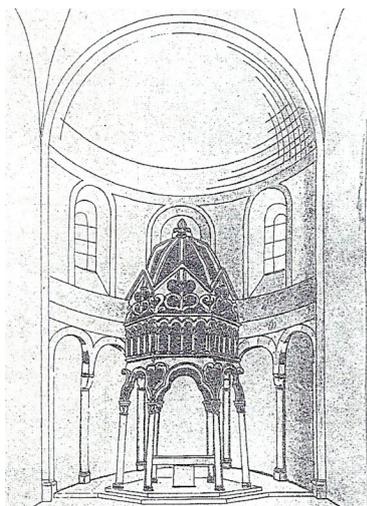
Mayen è lo sfondo della giovinezza di Oswald Mathias Ungers, a seguito del trasferimento della famiglia da Kaisersesch, il suo luogo natale, per seguire il nuovo lavoro del padre, presso l'ufficio postale della cittadina. Qui Ungers frequenta le scuole superiori e consegue il diploma di maturità presso il *Realgymnasium*, al suo ritorno dal fronte.⁶⁵³

Presso il vicino convento di Santa Maria di Laach, uno degli

651. idem. Testo originale: So bekommt er in Karlsruhe wohl eher eine technische Ausbildung, für eine Reflektion der eigenen Arbeit ist kein Zeit. Es geht alles sehr schnell. Sein kurzes Studium von drei Jahren bereitet ihn auf das Bauen vor, aber kaum auf die Aufgabe, die Praxis zu hinterfragen und einen eigenen Standpunkt zu finden, [...].

652. Padre Frowin Oslender, padre benedettino presso il convento di Santa Maria di Laach, nato nel 1902 a Düsseldorf ed ivi deceduto nel 1960. Studia filosofia e Kunstwissenschaft [Teoria e storia dell'arte] e consegue il dottorato con il Professor Heinrich Wöflin a Monaco. A Santa Maria di Laach, riordina l'archivio iconografico del convento e riconduce l'esatta posizione storica del ciborio. Si occupa inoltre di collezionare miniature, tiene conferenze d'arte e scrive numerose pubblicazioni sull'arte sacra e sulla pittura monacale.

653. Confrontare a questo proposito il lungo articolo monografico Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, pp. 50-95



278. O. M. Ungers, *Il ciborio della chiesa di St. Maria di Laach, disegno, 1947*

© Ivan Nemeč

279. *L'interno della chiesa di St. Maria di Laach*

© Goldi64

280. *Il fronte della chiesa di t. Maria di Laach, 2006*

© Nikanos

esempi di maggior pregio dell'architettura romanica renana, che fortunatamente non viene cancellata dai bombardamenti bellici, egli aiuta lo studioso benedettino, con le sue indagini sull'arte sacra e sulla ricollocazione storica del ciborio della chiesa.⁶⁵⁴

Questo luogo è caratterizzato da una nitida composizione delle parti architettoniche: le torri, il pronao e la navata principale, distinguibili sia all'interno, sia all'esterno come forme autonome.

Ciò che colpisce, in questa costruzione, è anche la purezza di resa dei singoli elementi, dettata dalla dottrina di semplicità ed austerità dell'ordine ecclesiastico stesso e dalla prassi costruttiva dello stile romanico.

Tramite l'osservazione ed il "rilievo" a schizzo, Ungers elabora i primi ragionamenti sugli apporti spirituali conferiti all'architettura e sulla reciprocità dei volumi nella composizione.

Queste dinamiche determinano il ricorrente riferimento a Santa

654. Da una nota di Jasper Cepl in *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 34, nota 14. Cepl riferisce di un colloquio con l'architetto, durante il quale gli mostra la propria copia del saggio Frowin Oslender OSB, *Das Laacher Hochaltarciborium*, in Hilarius Emonds OSB (a cura di) *Enkainia. Gesammelte Arbeiten zum 800jährigen Weihegedächtnis der Abteikirche Maria Laach am 24. August 1956*, Patmos, Düsseldorf 1956, pp. 304-330. Traduzione della nota: Ungers indica nella sua copia di questo saggio di aver preparato il disegno a pagina 312, cui corrisponde la "dimostrazione", che indica come compositore di "St. Diebenbusch OSB, Maria Laach". Ungers si attribuisce anche i disegni a pagina 328 e le foto sulle tavole seguenti. Ungers, che nella pubblicazione non è nominato, data i disegni al 1948. Qui sbaglia o Ungers o Oslender; ma fra il lavoro di Ungers per l'autore e la pubblicazione del testo ci sono quasi dieci anni, non è da escludere una falsa attribuzione. Cfr. per le revisioni previste dalla ricerca i reperti di un tempo: Dethard v. Winterfeld, sotto collaborazione dei monaci dell'abbazia Maria Laach: *Die Abteikirche Maria Laach. Geschichte – Architektur – Kunst – Bedeutung*, Schnell & Steiner, Regensburg 2004, pp. 97-99.

Maria di Laach, come architettura ispirante della particolare resa volumetrica, che Ungers conferisce alle proprie opere.

Fritz Neumeyer la declama come il primo oggetto di studio, cui ebbe a confrontarsi il futuro architetto, deducendo dai numerosi disegni della costruzione ecclesiale, le prime considerazioni sulla spazialità interna dell'architettura.⁶⁵⁵

Alla fine di settembre del 1948 egli frequenta, sempre presso l'abbazia, una serie di lezioni sull'arte sacra.

In questa occasione, ascolta per la prima volta i concetti di spiritualità e spazialità, che saranno permanenti anche nella sua opera matura.

Il priore Theodor Bogler,⁶⁵⁶ un ex-studente del *Bauhaus*, parla dell'immagine di Cristo fatto uomo e della Chiesa nell'arte.

In questa sede, padre Oslender tiene una conferenza sull'importanza di alcuni aspetti compositivi dell'edificio ecclesiastico.⁶⁵⁷

Questa occasione permette a Oswald Mathias Ungers, appena ventiduenne, una visione sul mondo del pensiero metafisico del tutto nuova.

Secondo il principale biografo di Ungers, Jasper Cepl, è proprio qui, che egli impara cosa significhi la concezione dell'architettura, come espressione di una *Weltanschauung*.⁶⁵⁸

Non solo lo impressiona molto la monumentale costruzione romanica del convento di Laach, ma anche la vita conventuale e la severità della liturgia. Tutto ciò gli mostra, come l'architettura

655. Fritz Neumeyer, *L'enigma dell'architettura. Un tutto a sé stante e un'unità di particolari*, in *O.M. Ungers: Opera completa 1951-1990*, Electa 1998, p. 22

656. Theodor Bogler, padre benedettino dell'abbazia di Santa Maria di Laach, nato il 10 aprile 1897 a Hofgeismar. Prima del suo ingresso nell'ordine, nel 1927, si era formato dal 1919 al 1920 come ceramista e designer presso il *Bauhaus*, come allievo di Johannes Itten e Lyonel Feininger. Le sue più importanti ceramiche sono la "Mokka-machine" del 1923. Dal 1925 al 1926 dirige il laboratorio di ceramica della fabbrica di gres a Velten-Vordamm. Successivamente dirige anche i laboratori di ceramica HB. Studia in seminario, filosofia e teologia. Dal 1948 alla sua morte, avvenuta il 13 giugno del 1968 a Andernach, è direttore della casa editrice *Ars liturgica* e dei laboratori Maria Laach, fucine e fonderie di campane. Cfr. <http://bauhaus-online.de/en/atlas/personen/theodor-bogler>

657. Da una nota di Jasper Cepl in *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 34, nota 16. Testo originale: Freundliche Auskunft von P. Basilius Sandner, OSB, Maria Laach. Zudem sprachen P. Viktor Warnach über Kirche im Kolosser - und Epheserbrief und Abt Basilius Ebel über die Symbole von Brot und Wein. Traduzione: Informazione amichevole di P. Basilius Sandner OSB, Maria Laach. Inoltre, parlarono P. Viktor Warnach a proposito della Chiesa nella lettere ai Colossesi e agli Efesini e l'abate Basilius Ebel sui simboli del pane e del vino.

658. *Weltanschauung*: visione/concezione del mondo, ideologia. Da Luisa Giacomina, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. *Weltanschauung*: s.f., ted. visione, intuizione (*Anschauung*) del mondo (*Welt*). – Concezione della vita, modo in cui i singoli individui o gruppi sociali considerano l'esistenza e gli scopi del mondo, e la posizione dell'uomo in esso; per lo più riferita a pensatori, scrittori o artisti, in quanto essa sia esplicitamente o implicitamente espressa nella loro opera.

raggiunga un diverso livello linguistico formale. Questi contributi permetteranno ad Ungers di approfondire ulteriormente, rispetto alla formazione di Karlsruhe, dove, come studente di architettura, incontra i suoi primi maestri e si gettano le basi per un iniziale confronto critico, sul tema delle ideologie.

Attraverso questa esperienza di studio giovanile, egli si avvia verso la ricerca di un proprio pensiero autonomo.

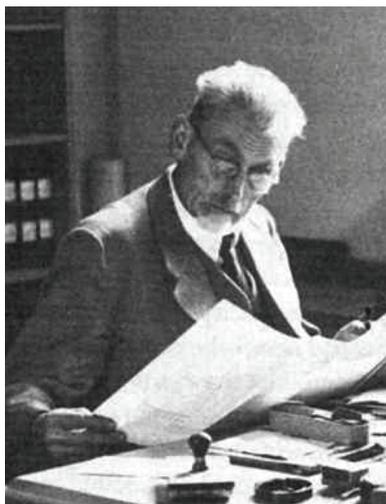
Egon Eiermann, Otto Ernst Schweizer e Karl Wulzinger a Karlsruhe

Sempre nel dialogo con Koolhaas e Obrist, Ungers dichiarerà di aver incontrato a Karlsruhe tre figure che sono state molto importanti per la sua formazione:

«Durante i miei studi, sono entrato in contatto con tre persone che sono diventate molto importanti per me. Una fu Egon Eiermann all'Università di Karlsruhe, che mi affascinò come persona e carattere. All'inizio, naturalmente, per la sua architettura, che aveva un'indubbia radicalità – contro la quale, comunque, ho presto sviluppato un'opposizione. Ed il secondo uomo che, effettivamente, fu addirittura più importante, fu Otto Ernst Schweizer. [...] La terza persona importante fu Karl Wulzinger, un uomo del diciannovesimo secolo[...]]»⁶⁵⁹

Quest'ultimo purtroppo costituisce il riferimento più sfuggente, perché si spegne nel 1949, quindi Ungers non può avere con lui

659. Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 53. Testo originale: I came in contact with three people during my studies whom became very important to me. One was Egon Eiermann at Karlsruhe University, who fascinated me as a person and a character. At first, naturally, because of his architecture, which had a certain radicality to it – against which, however, I quickly developed an opposition. And the second man, who actually was even more important, was Otto Ernst Schweizer. [...] The third important person was the architectural historian Karl Wulzinger, also a 19th-century type, [...]



392

281. Karl Wulzinger nel suo studio di Karlsruhe, 1948

uno scambio durevole, oltre alle lezioni di storia dell'architettura nel corso di laurea, anche se il ricordo di questo anziano vate della storia dell'architettura, riemerge inoltre per la surrealtà del personaggio.

Ungers ne parla come di un uomo *naïf*, che indossava un fez turco, capace di disegnare qualsiasi progetto a memoria sulla lavagna, con ambo le mani e che lasciava commenti ironici sui quaderni degli studenti, per correggerne i disegni. Dichiarò poi, nell'intervista del 2004, di essersi molto divertito a leggere i commenti del professore sui propri schizzi.⁶⁶⁰

La figura intellettuale di Karl Wulzinger,⁶⁶¹ è descritta con un'aura di magnetismo: egli influenza molto positivamente gli studenti, spingendoli a lavorare molto.

È anche uno studioso di Herman Sörgel,⁶⁶² che sarà oggetto di approfondimento da parte di Ungers, in una successiva fase di studio personale. Il professore è un esperto di architettura del vicino Oriente e pubblica i propri studi, tra cui la Tesi di Dottorato, con l'importante editore *Wasmuth*.

Oswald Mathias Ungers afferma decisamente:

«Ero assolutamente un fan. Ho iniziato a ribellarmi contro Eiermann».⁶⁶³

Le lezioni di Wulzinger gli fanno intuire che ci sia qualcosa di più, rispetto alle architetture di Egon Eiermann.⁶⁶⁴

660. idem.

661. Karl Wulzinger, storico dell'architettura ed archeologo tedesco, nato a Würzburg, il 26 giugno 1886 e deceduto il 26 maggio 1949, a Karlsruhe (alcuni autori come Jasper Cepl e lo stesso Ungers ne datano il decesso nel 1948). Studia architettura alla *Technische Hochschule* di Monaco, poi consegue il Dottorato di ricerca con la tesi *Drei Klöster Bektaschi. Phrygiens*, [Tre monasteri bektashi. Frigia] con relatore Cornelius Gurlitt e correlatore Richard Müller, nel 1913. Questa tesi è frutto di alcuni anni passati in Turchia ed è oggetto di pubblicazione da parte dell'editore *Wasmuth*. Egli continua le ricerche in Turchia, fino al 1914, come archeologo. Consegue l'abilitazione all'insegnamento nel 1920, presso l'Università di Monaco. Ordinato professore nel 1937 a Karlsruhe, viene sospeso dall'insegnamento nel 1945, per poi essere reintegrato l'anno successivo. Fonte: *Institut Kunst und Baugeschichte Karlsruhe*, <http://kg.ikb.kit.edu/641.php>

662. Per la biografia di Herman Sörgel si rimanda al paragrafo *La sorpresa*, all'interno del capitolo *Tra scritto e costruito: un ragionamento compositivo*.

663. Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 57. Testo originale: I was an absolute fan. I started to rebel against Eiermann.

664. Egon Eiermann, architetto tedesco, nato a Neuedorf il 29 settembre 1904. Lavora dapprima come manovale in alcuni cantieri, poi studia architettura dal 1923 al 1927 presso il politecnico di Charlottenburg. Qui è allievo di Hans Poelzig. Nel 1925 ridisegna il set cinematografico di *Der Rosa Diamant*, per l'*Universus Film AG*. Nel 1931 apre uno studio a Berlino con Fritz Jaenecke. La loro collaborazione dura per altri cinque anni; dopo lo scioglimento Eiermann conduce lo studio singolarmente fino al 1945. Nel 1946 inizia una collaborazione con Robert Hilgers, fino al 1965. Dal 1947 insegna architettura presso l'Istituto di Tecnologia di Karlsruhe e

Si può affermare che entrambi, Eiermann e Ungers arrivino a Karlsruhe quasi contemporaneamente, nel 1947, anche se con ruoli diversi.

L'insegnamento di Eiermann è decisamente improntato su l'attuazione del progetto e la resa del dettaglio tecnologico. Bisogna, comunque, ricordare che a Karlsruhe, in questo momento, è l'Istituto di Tecnologia che comprende il corso di studi di Architettura e non il contrario.

Com'è deducibile dagli stessi commenti di Oswald Mathias Ungers, questo insegnante ha una forte personalità che affascina gli studenti⁶⁶⁵ e trasmette loro la passione per il dettaglio tecnologico, ma non li educa alla riflessione sul senso dell'architettura:

«Eiermann brillava non per il suo insegnamento, ma tanto più per la sua persona.»⁶⁶⁶

393

Egon Eiermann come dichiara Klaus Koenig è: “la figura più conosciuta nel campo degli architetti razionalisti della Germania di questo secondo dopoguerra”,⁶⁶⁷ escludendo ovviamente Mies van der Rohe e Walter Gropius che oramai fanno già parte del panorama americano.

Egli appartiene a quella generazione di architetti nati nei primi anni del Novecento, quindi riconducibili ad un'attività progettuale inscritta nella seconda fase del Modernismo. Essi applicano negli anni '30, aspetti formali architettonici, appartenuti agli anni '20,⁶⁶⁸ quando oramai l'impulso modernista sta andando consolidandosi e quindi modificando automaticamente. Questi architetti, tra cui, appunto, Egon Eiermann, in Germania, attuano, anche in maniera inconscia, il progressivo ampliamento del linguaggio formale modernista, attraverso l'incontro con gli *Heimatstil*, i regionalismi.

Eiermann ha costruito poco prima della guerra. Tra le sue opere sono annoverabili circa una dozzina di case e villini privati, in

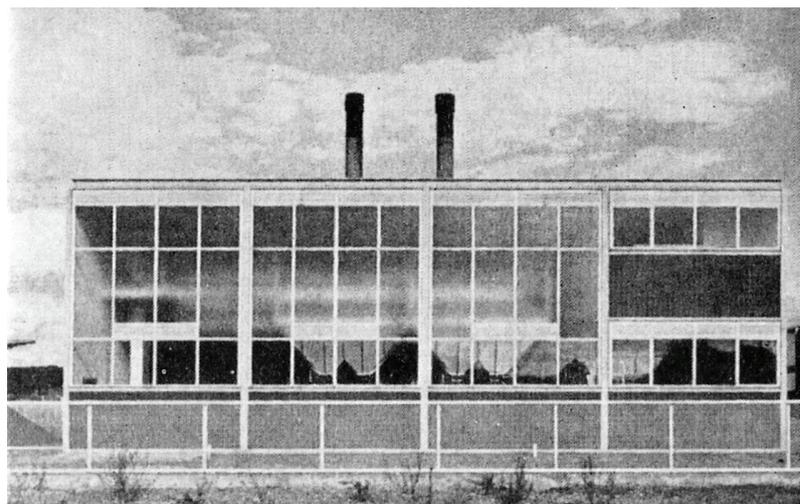
collabora con la rivista *Baukunst und Werkform*. Nel 1954, cura la sezione tedesca della X Triennale di Milano. Nel 1963 è membro onorario del *Royal Institute of British Architects*. Vince per due volte, di cui una post mortem, il premio *Hugo Häring*, nel 1969 e nel 1974.

665. Confrontare a questo proposito Gerhard Kabierske, *Egon Eiermann as a Teacher*, in, *Egon Eiermann, 1904-1970 Architect and Designer: the continuity of modernism*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit 2004, pp. 40-49

666. Oswald Mathias Ungers, *Mit Leib und Seele*, in “*Bauwelt*”, 85 Jg., n. 38, 7 Ottobre 1994, p. 2125 Testo originale: Eiermann glänzte nicht durch seine Lehre, aber dafür um so mehr durch seine Person.

667. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli, Rocca San Casciano 1965, p. 41

668. Jürgen Joedicke, *Storia dell'architettura dal 1950 ad oggi*, Editore Ulrico Hoepli, Milano 1994, pp. 52-54. Titolo originale: Jürgen Joedicke, *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/München, 1990



394

282. Egon Eiermann, alle spalle la Kaiser-Willhelm-Gedächtniskirche, Berlino

283. Egon Eiermann, Taschentuchweberei und Kesselhaus, Blumberg, 1949-1951

sobborghi, principalmente intorno a Berlino.

La prima opera di rilievo del maestro di Neuedorf giunge nel Dopoguerra ed è la *Taschentuchweberei und Kesselhaus*, una fabbrica di fazzoletti a Blumberg realizzata tra il 1949 ed il 1951 ed indicata da Giovanni Klaus Koenig come la “nuova officina Fagus” del periodo post-bellico, per la rigosità della composizione, l’inserimento nel paesaggio, ottenuto con il predominio delle linee orizzontali ed il giusto rapporto proporzionale con l’uomo.⁶⁶⁹

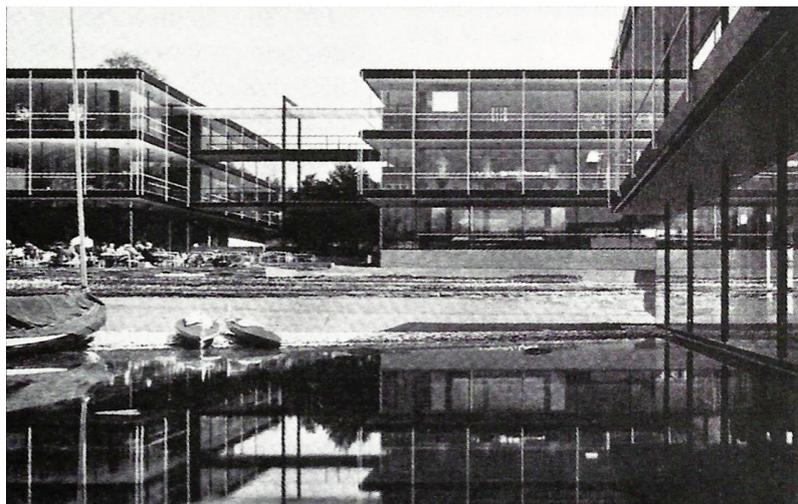
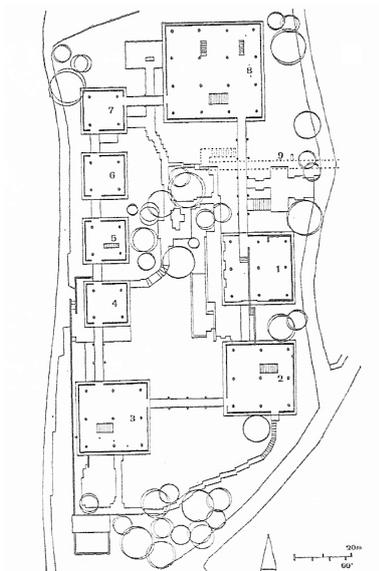
Sempre Koenig addita, come l’opera più infelice dell’architetto, la *Kaiser-Willhelm-Gedächtniskirche*, progettata e costruita tra il 1957 ed il 1963, a Berlino, definendola un “gabbione di vetro cemento accostato ai ruderi, senza il minimo accento di verità”.⁶⁷⁰ Architettura che è, per altro, considerata un’icona del suo stile.

Una delle costruzioni più celebri ed interessanti, è il *Padiglione tedesco per l’Esposizione Universale di Bruxelles*, del 1957-1958. Eiermann ritorna a sperimentare il tema della scatola di vetro, rendendola ancora più trasparente e luminosa. A livello planimetrico, il complesso è un raggruppamento di edifici a pianta quadrata, interconnessi da un sistema di passerelle ad una quota sopraelevata, che conduce in un percorso perimetrale dell’area. Le piante dei singoli edifici sono pensate completamente libere e definite attraverso il modulo strutturale dei pilastri. Il padiglione principale è caratterizzato da una griglia di tre per tre moduli.

Esternamente, il complesso è percepito come una serie di piani sospesi, trasparenti e permeabili, che trasmette un’immagine chiara delle *Kisten*, ovvero le *scatole* tecnologicamente perfette

669. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli, Rocca San Casciano 1965, p. 41

670. idem.



284. Egon Eiermann, Sep Ruf e Walter Rossow, *Deutscher Pavilion, Bruxelles, 1957-1958, planimetria generale*

285. Egon Eiermann, Sep Ruf e Walter Rossow, *Deutscher Pavilion, Bruxelles, 1957-1958*

© Eberhard Troeger

prodotte da Eiermann.

Conclusi gli studi universitari, Ungers sperimenta dal vivo in cosa consistano concretamente le costruzioni altamente tecnologiche del suo professore. Nel 1957, fino all'inizio del 1958, intraprende la direzione dei lavori edili, presso il cantiere dell'edificio della *Volkshilfe-Lebensversicherungs-AG*.

Egli subentra alla guida del cantiere, dopo che Eiermann ha rotto i ponti con il suo direttore dei lavori di Colonia.

L'edificio del "welfare" di Colonia viene eretto sul tratto sud del *Ring* della città, vicino al centro e disposto perpendicolarmente rispetto alla direttrice viaria. Il progetto è un semplice parallelepipedo nero fortemente esteso in lunghezza.

I fronti sui lati corti della pianta si presentano più chiusi, con un'unica colonna di finestre, allineate verticalmente al centro. Le facciate longitudinali sono scandite da una successione regolare di aperture uguali disposte sui sei livelli del complesso. Il disegno esterno tenta un contrasto tra il nero del rivestimento in piastrelle di ceramica e gli infissi bianchi. Un semplice telaio in travi e pilastri in calcestruzzo armato costituisce la struttura portante. L'edificio è coronato da un tetto piano, con un corpo di servizio, arretrato rispetto al perimetro esterno e coperto a doppia falda. Degli edifici di Eiermann, questo non è decisamente l'esempio più felice, né quello che incontra maggiore fortuna.

Quando Ungers interviene sulla direzione del cantiere, ci sono delle complicazioni con l'esecuzione in dettaglio: il rivestimento in piastrelle non è stato realizzato a regola d'arte ed, alla fine della lavorazione, le fughe non s'incontrano, tutto deve essere staccato e rifatto daccapo.

In questo frangente, Ungers impara a conoscere troppo bene le *Kisten* di Eiermann e le loro insidie: egli avrà un confronto con il proprio ex-insegnante a proposito dei dettagli, ma non

286. Egon Eiermann, Robert Hilgers,
Volkshilfe-Lebensversicherungs-AG,
Sachsenring 91, Köln, 1956-1958
© Egon Eiermann Gesellschaft



396

sulle idee.

I dubbi su una possibile eredità di Eiermann nell'opera di Ungers nascono principalmente da due fattori: l'effettiva ed insindacabile, continua ricerca di quest'ultimo per una propria espressività personale, già a partire dai primi anni di attività professionale e la critica, a tratti sprezzante, sui contenuti fondamentali dell'architettura del maestro.

Questi aspetti, oltre che declamati dallo stesso Ungers in persona, in particolare nel periodo "post-americano",⁶⁷¹ non gli avevano però impedito, molti anni prima, di figurare tra gli allievi di Eiermann, nel già citato articolo, apparso su *Baukunst und Werkform*, nell'agosto 1953, e che gli procura l'incontro con Ulrich Conrads.

Nel voler prendere le distanze dal professore, nonché relatore di Tesi, c'è una sorta di volontà marcata, dichiarata da Ungers a più riprese, come ad esempio, nell'articolo su Eiermann dal titolo *Mit Leib und Seele*,⁶⁷² "con corpo e anima", uscito in occasione della novantesima ricorrenza della nascita del maestro, ormai scomparso da tempo. In questa occasione viene organizzato un simposio sull'opera di Eiermann, presso l'Università di Stoccarda, il 19 ottobre del 1994.⁶⁷³ Anche in questa occasione Ungers non si limita a mettere in luce gli apporti positivi dell'insegnamento di Eiermann, ne fa anche una critica:

671. Terminologia usata da Rem Koolhaas in *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 52, che lo stesso Ungers non contraddice.

672. Oswald Mathias Ungers, *Mit Leib und Seele*, in *Bauwelt*, a. 85, n. 38, ottobre 1994, p. 2125. È un contributo per il fascicolo speciale su Egon Eiermann; per il novantesimo compleanno dell'architetto, deceduto nel 1970.

673. *Symposium Egon Eiermann, Universität Stuttgart, 19. Oktober 1994*, in "Bauwelt", a. 85, n. 38, ottobre 1994, pp. 2118-2135

«le sue costruzioni non prendevano vita dal concetto, dall'idea o dall'immagine, ma sono per lo più "scatole" piene di qualità, con un dettaglio spinto alla più alta perfezione e ad una sicurissima sensibilità per il materiale.

[...] Se oggi l'High Tech si riafferma con forza, non si può sicuramente dimenticare Eiermann, come un precursore importante».⁶⁷⁴

Come fa notare anche Jasper Cepl,⁶⁷⁵ se si considera il pensiero ungherese,⁶⁷⁶ nel momento esatto in cui formula questo scritto, ossia alla metà degli anni '90, il fatto che le costruzioni di Eiermann "prendano vita dai materiali" non può essere una considerazione entusiastica.

A questo punto di vista, fa eco, un po' in maniera acritica, anche Martin Kieren, nel successivo numero del *Bauwelt* che ritorna su Egon Eiermann. Nell'articolo *Berühmte Lehrer – Berühmte Schüler*,⁶⁷⁷ *Celebri maestri – Celebri allievi*, si propone un confronto, tra figure importanti di diverse generazioni, legate da un rapporto di insegnamento. Il fulcro soggettuale è comunque la relazione Eiermann-Ungers.

Inizialmente viene paragonato il rapporto tra i due e quello tra Eiermann ed il suo maestro Hans Poelzig, per far riferimento, in successione, all'altro allievo di Poelzig, ossia Rudolf Schwarz. Quest'ultimo, all'interno della ricostruzione di Kieren, assurge a vero maestro di Ungers, poiché animati da una grande amicizia interpersonale.

Quando infine Kieren giunge al paragone effettivo tra i due veri protagonisti del ragionamento Ungers ed Eiermann, focalizza l'attenzione sulle due residenze personali di entrambi gli architetti.

Inevitabilmente, il confronto condotto dall'autore non fa emergere nessun punto d'incontro, sarebbe comunque molto difficile, nonostante la concomitanza delle due costruzioni, realizzate entrambe verso la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60.

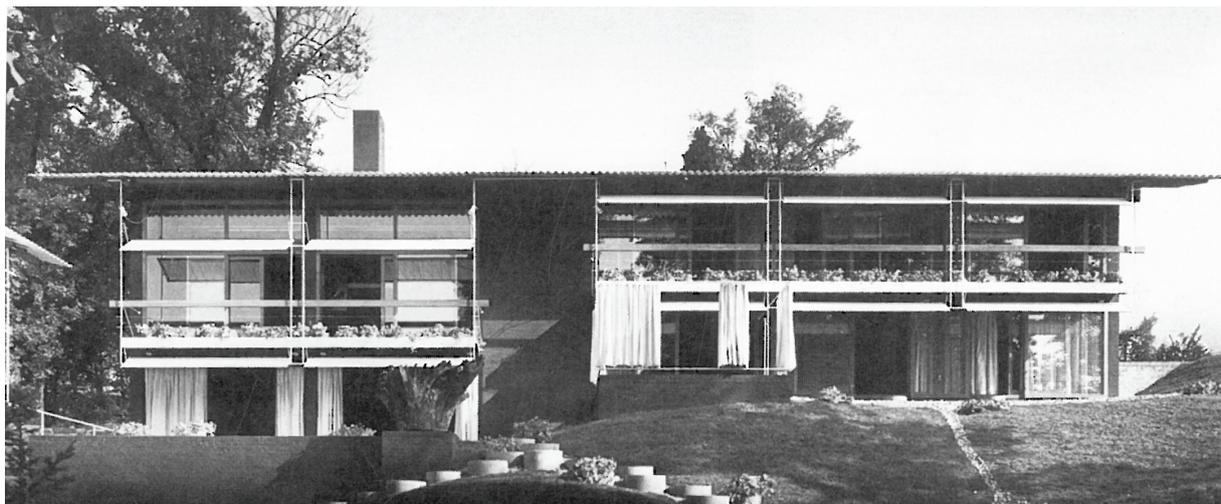
In effetti, gli elementi compositivi di entrambe le case sono agli antipodi, anche se, conoscendo l'insegnamento di Eiermann, si

674. idem. Testo originale: Seine Baute lebten nicht auf dem Konzept, der Idee oder dem Bild, sondern sind meistens qualitativvolle "Kisten" mit einem zur höchsten Vollendung getriebenen Detail und einem todsicheren Sinn für das Material. [...] Wenn heute so fröhliche Urstände des High-Tech gefeiert werden, so darf man Eiermann sicherlich als einen wichtigen Vorläufer nicht vergessen.

675. Confrontare a questo proposito Jasper Cepl in *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, pp. 32, 33

676. Termine utilizzato in tedesco da Jasper Cepl. Testo originale; "ungerssche". In Jasper Cepl in *O.M.U. Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 48

677. Martin Kieren, *Berühmte Lehrer – Berühmte Schüler. Egon Eiermann und Oswald Mathias Ungers*, in "Bauwelt", a. 85, n. 38, 14 ottobre 1994, pp. 2132-2135



398

287. Egon Eiermann, *Haus Eiermann*,
Krippenhof 16-18, Baden-Baden, 1959-1962

© Horstheinz Neuendorff

riesce a notare il suo sottile e quasi impercettibile influsso sulla *Haus Ungers in Belvederestraße 60*.

L'“amore per il dettaglio”, insegnato da Eiermann, confluisce qui, riferito alla tecnologia costruttiva in muratura e calcestruzzo, scelta per la casa, proprio in quegli elementi di rifinitura muraria, che questa architettura ha in più, se paragonata alle opere dei Brutalisti del mattone, definiti da Reyner Banham.

La finitura, dei muri di cinta, con la ghiera di laterizi disposti di costa, che sottolineano anche i davanzali delle finestre, i già citati mattoni a corsi alternati in aggetto,⁶⁷⁸ ma anche la progettazione complessa degli infissi della casa, alcuni composti contemporaneamente da elementi apribili verticalmente ed altri orizzontalmente, meriterebbe uno sguardo in questi termini. In ogni caso si tratterebbe di un'indagine sugli aspetti dell'insegnamento di Eiermann, riproposti nella personale visione progettuale di Ungers e non di un mero confronto tra fotografie.

È comunque possibile un raffronto tra le architetture del maestro e dell'allievo, ponendo lo sguardo, però, sulle costruzioni di Ungers più vicine agli anni dei suoi studi universitari, quando l'approccio progettuale era ancora legato agli insegnamenti di Karlsruhe.

In questo senso, è molto più calzante il confronto tentato, circa dieci anni dopo, da Torsten Birne su *Der Architekt*,⁶⁷⁹ intuendo che, nel confronto, siano determinanti il fattore tempo e la concordanza del tema e delle condizioni di partenza, per lo svolgimento del progetto.

678. Si veda il paragrafo *I materiali* all'intero del capitolo *Haus Ungers in Belvederestraße 60, Köln*.

679. Torsten Birne, *Zwei Ansichten*, in “*Der Architekt*”, n. 7/8, settembre 2004, pp. 32-34



288. Oswald Mathias Ungers,
*Haus Ungers, Belvederestraße 60,
Köln-Müngersdorf, 1958-1959*
fronte nord-ovest
© Konservator Stadt Köln

L'autore decide di confrontare una delle case monofamiliari che Egon Eiermann costruisce negli anni '30, a Potsdam, la *Haus Matthies*, del 1937, con le primissime realizzazioni residenziali di Ungers, ossia l'edificio *Mehrfamilienwohnhaus Z*, in Hültzstraße 10, a Köln-Brausfeld, del 1951-1953 e *Einfamilienwohnhaus*, in Oderweg, a Köln-Dünnwald, del 1951.

L'esempio di Eiermann, ha anch'esso un margine di spesa limitato, poiché gli viene commissionato dall'amico, ex-compagno di scuola e grafico, Heinz Matthies, appartenente al ceto medio e lavoratore autonomo.

L'architetto, nonostante la ristrettezza di possibilità, vuole conferire alla costruzione un aspetto moderno e non convenzionale, con un volume modellato, ma compatto e con un disegno della facciata nitido.

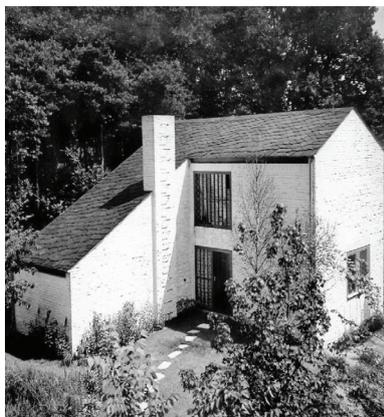
Il progettista sceglie una pianta ad "L" per imprimere un arretramento all'ingresso, ma il fronte più importante, quello sul giardino, è planare.

Eiermann non prende in considerazione il reticolo regolare, per la definizione della facciata, ma utilizza la griglia, oppure, semplicemente un sistema ordinato di riferimenti verticali ed orizzontali, per comporre in maniera "grafica" il rapporto tra pieni e vuoti.

La composizione è dettata dal modulo dell'anta delle finestre, singola o a coppia, inserita in maniera mista per piano: una singola ed una doppia, per ognuno dei due livelli.

Nel caso del piano terra, il modulo unitario dell'apertura si allunga per diventare l'accesso alla casa. Tutto il sistema è volutamente sfalsato, evitando la corrispondenza verticale tra pieni e vuoti.

La copertura a doppia falda, tenuta a filo della costruzione, viene rafforzata nella sua nitidezza di limite orizzontale,



289. Egon Eiermann, *Haus Matthies*,
Potsdam-Babalsberg, 1937
fronte sul giardino
© Egon Eiermann Gesellschaft

290. Egon Eiermann, *Haus Matthies*,
Potsdam-Babalsberg, 1937
fronte sul giardino
© Eberhard Troeger



dall'inserimento di un dormiente ligneo sotto la gronda che ne raddoppia visivamente l'altezza. Sotto questa trave lignea, una ghiera di mattoni, disposti di costa, conclude la muratura di mattoni dipinti di bianco, espediente che viene utilizzato anche per gli architravi delle finestre. In questo modo, senza l'intonaco e solo con la pittura, la tessitura della muratura conferisce una particolare matericità e concretezza al muro bianco, da permettere, come descritto, l'introduzione di alcuni dettagli connettivi tra i corsi.

Anche in questo caso, come in Hültzstraße, la fotografia segue una dinamica del tutto particolare. Immortalata da Eberhard Troeger, la facciata viene impaginata completamente a destra dell'immagine, finché la cornice destra della finestra doppia, al piano superiore, contrassegna esattamente la metà della foto. L'asse mediano del prospetto è lasciato intuire da una sistemazione non casuale dell'anta della porta a vetri, lasciata semiaperta.⁶⁸⁰ Vi è una precisa differenziazione tra pieni e vuoti delle finestre, resi attraverso l'apertura delle ante a scrutare nel buio dell'interno o la chiusura della tenda bianca, opalina, oppure in un gioco di trasparenze, nel quale l'ingresso cattura la luce dall'altra parte della casa.

Inoltre, giocando con gli infissi, la cornice della porta trova il suo corrispondente nella finestra aperta a destra, mentre gli elementi doppi o singoli sono alternativamente "bianchi" o "neri".

Un sistema simile viene utilizzato da Eiermann anche nella casa *Diestbach* del 1936, realizzata nella periferia di Berlino. Come puntualizza anche Birne, dopo tre anni di lezioni con Egon Eiermann, che fino al 1947 aveva realizzato poche

680. Sonja Hildebrand, *Egon Eiermann, die Berliner Zeit. Das architektonische Gesamtwerk bis 1945*, Braunschweig/Wiesbaden 1999, p. 97



291. Helmut Goldschmidt,
Oswald Mathias Ungers,
Mehrfamilienwohnhaus Z
fronte dell'edificio sulla Hültzstraße
© Karl Hugo Schmölz

292. Egon Eiermann, Haus
Dienstbach, Lohengrinstraße 32,
Berlin-Nikolassee, 1936
fronte d'ingresso
© Egon Eiermann Gesellschaft



costruzioni, tra cui quasi solo una dozzina di residenze, appare difficile immaginare che questa foto, scattata nel 1938, non sia mai stata mostrata durante le lezioni, soprattutto da un professore così sollecito con i suoi studenti.⁶⁸¹

Le costruzioni hanno tredici anni di distanza, ma l'espedito dello slittamento verticale nella Hültzstraße, tra aperture dei vani e finestre della scala, mantenute volutamente della stessa dimensione quasi quadrata, unito alla foto scattata con tutte le finestre aperte, rimanda proprio all'esempio precedentemente descritto.

Per quanto riguarda, invece, la volumetria e la resa muraria della casa Matthies, si potrebbe avanzare un altro confronto, con la piccola casa in Oderweg a Köln-Dünnwald.

Un primo punto in comune è la forma compatta dei due edifici, che costituiscono un tutt'uno con la copertura, presentandosi come prismi elementari. Nel caso dell'edificio di Potsdam, la falda rivestita in ardesia, aggetta millimetricamente dal filo di facciata, mentre nel caso della primissima casa di Ungers, su due lati, la copertura è addirittura nascosta alla vista, mentre, dove necessario, si riduce ad un "foglio" metallico immateriale.

Questo stesso elemento costituisce il secondo nesso tra i due esempi. Per la semplicità dell'oggetto, rappresentato dalla casa in Oderweg, è identificativa la scelta di una complessa copertura a tripla pendenza, che presenta, addirittura, un impluvio, probabilmente costituisce più un dettaglio prettamente tecnologico, spinto da un approccio estetico, per caratterizzare una casa che altrimenti risulterebbe banale.

Un altro elemento di ragionamento tecnologico, già introdotto nella descrizione dell'edificio,⁶⁸² sono gli oscuranti della casa

681. Confrontare a questo proposito Torsten Birne, *Zwei Ansichten*, in "Der Architekt", n. 7/8, settembre 2004, p. 34

682. Si veda il paragrafo *L'edificio isolato*, nel capitolo *Oswald Mathias*

in Oderweg, realizzati come quelli delle carrozze ferroviarie. Espediente, questo, che lo stesso Ungers definisce una trovata tecnologica.⁶⁸³ In definitiva qualcosa che avviene secondo un ottica assimilabile a quella di Eiermann.

Nonostante questi elementi di vicinanza tra maestro ed allievo, che comunque Ungers non conferma mai, le costruzioni del maestro di Baden-Baden, gli sembrano sorpassate per il proprio tempo e prive di contenuti concettuali.

All'epoca degli studi universitari di Ungers, Karlsruhe può offrire interazioni con alcuni altri importanti maestri dell'architettura tedesca, a loro volta allievi di Theodor Fischer,⁶⁸⁴ come: Otto Haupt,⁶⁸⁵ Heinrich Müller⁶⁸⁶ ed il decano Otto Ernst Schweizer.⁶⁸⁷

Ungers: gli anni '50 a Colonia.

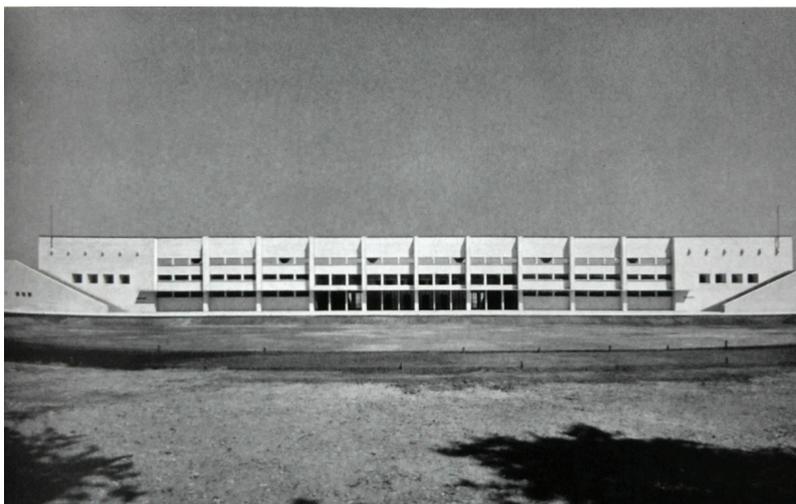
683. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Henrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 306

684. Theodor Fischer, architetto, scultore, urbanista e professore tedesco, nato a Schweinfurt il 28 maggio 1862, è considerato il grande maestro precursore dell'architettura moderna tedesca. Dal 1869 frequenta il ginnasio locale dove scopre le proprie attitudini di disegnatore e caricaturista. Dal 1880 al 1885 studia architettura presso la *Technische Universität* di Monaco. Terminati gli studi, lavora a Berlino presso l'Ufficio costruzioni del Reichstag. Elabora il piano urbanistico di Monaco dal 1893 al 1901, che rimarrà in vigore fino alla Seconda Guerra Mondiale. Dal 1901 insegna a Stoccarda. Fritz Schumacher lo definirà "maestro di un'intera generazione di architetti", tra cui anche Bruno Taut, Paul Bonatz. Dal 1908 insegna di nuovo a Monaco. Dopo aver contestato la persecuzione degli artisti da parte della Lega Militante per la Cultura Tedesca di Alfred Rosenberg, viene messo da parte dal Regime Nazionalsocialista. Muore il 25 dicembre del 1938.

685. Otto Haupt, architetto, artigiano ed insegnante tedesco, nato a Brünn il 4 agosto 1891. Dopo la prima formazione a Colonia, studia architettura a Berlino, Monaco e Karlsruhe. Dal 1927, è professore e direttore dell'Istituto di Artigianato di Pforzheim, presso la *Technische Hochschule* di Karlsruhe. Dal 1934 al 1947 è direttore della Scuola Superiore di Arti Formali del Baden, a Karlsruhe, dove insegna architettura. La sua vita ed il suo lavoro sono strettamente connessi con la città, di cui progetta l'Aula del Sindaco nel Municipio e la torre della biblioteca dell'Università. Muore a Karlsruhe il 2 gennaio del 1966.

686. Heinrich Müller, architetto tedesco ed urbanista, nato a Altenglan il 20 aprile 1879. Studia architettura, presso la *Technische Hochschule* di Monaco come allievo di Theodor Fischer, di cui diviene assistente all'Università. Dal 1923 al 1924 lavora come architetto presso l'Ufficio Generale delle Poste di Monaco. Nel 1936 diventa professore presso la *Technische Hochschule* di Karlsruhe, dopo la guerra è Professore Emerito. Muore a Karlsruhe il 22 gennaio del 1968.

687. Otto Ernst Schweizer, architetto ed urbanista tedesco, nato a Schramberg il 27 aprile 1890 e deceduto il 14 novembre 1965 a Baden Baden. Si diploma geometra e lavora al Catasto di Schramberg dal 1906 al 1912. Nell'ultimo anno sostiene l'esame di Agrimensore. Dal 1914 al 1915 studia architettura alla *Hochschule* di Stoccarda, per poi trasferirsi a Monaco, dove studia con Theodor Fischer e si laurea nel 1917. Dal 1919 al 1920 lavora come urbanista nella propria città natale, di cui diviene poi assessore. Dal 1925 al 1929 conduce l'Ufficio dei Monumenti di Nürnberg. Dal 1930 insegna *Wohnbau, Hochbau und Siedlungswesen* [Costruzioni residenziali, alte ed insediamenti residenziali] presso la *Technische Hochschule* di Karlsruhe,



293. Otto Ernst Schweizer, 1960
© Gerhard Kabierske

294. Otto Ernst Schweizer, Nürnberger
Stadion, Nürnberg, 1927-1928

Proprio quest'ultimo cattura l'interesse del giovane studente di Kaisersesch, probabilmente per lo slancio formale e la fama delle sue architetture a livello nazionale.

Otto Ernst Schweizer esordisce nell'ambito dell'architettura europea, negli anni '20, con le costruzioni degli stadi di Norimberga, del 1927-1928 e di Vienna del 1929. A partire da ciò, le conseguenti costruzioni degli anni '30 sono animate da un'idea di monumentalità ingegneristica, unita ad un particolare rigore formale, tra classicità e modernità.

Egli ha, inoltre, un'esperienza consolidata anche come urbanista, si è occupato di insediamenti residenziali per la zona industriale della Ruhr, come città satellite-dormitorio.

Costretto all'inattività, durante il regime nazionalsocialista, si dedica all'insegnamento.

La raccolta di saggi sull'architettura di questo autore edita nel 1957,⁶⁸⁸ può essere considerato un testo dichiarativo, alla maniera della *Préface de Cromwell* di Victor Hugo.

Lo sguardo sulla contemporaneità architettonica, nel confronto tra arte e tecnica è estremamente pragmatico e chiaro:

«La confusione nell'architettura è causata in sostanza, oltre che dalla mancanza di legami sociologici e culturali dalla grande scelta e dalle molte possibilità, che la moderna tecnica offre in materiali da costruzione e in forma costruttive. Perciò, sarebbe conveniente, se oggi di nuovo potesse essere raggiunta una continuità delle forme architettoniche, come ai tempi precedenti la tecnica scientifica. A questo scopo, si dovrebbe limitare al minimo, il numero dei mezzi e delle attrezzature

nella quale nel 1960 diventa professore emerito. Insegna anche a Berlino dal 1941. Dal 1950 al 1954 è urbanista della città di Mannheim.

688. Otto Ernst Schweizer, *Die Architektonische Großform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957

295. Otto Ernst Schweizer,
Wiener Stadion, Wien, 1929



e da ciò derivano le condizioni del materiale e la possibilità ottimale delle forme costruttive, come hanno determinato per secoli il volto dell'architettura ed hanno creato una posizione di fondo del sostanziale.»⁶⁸⁹

La sua analisi, che parte dalla comprensione delle dinamiche consolidate nella città storica, intuisce come i nuovi approcci effimeri all'architettura ne possano progressivamente minare l'immagine unitaria.⁶⁹⁰ Egli non si pone in maniera ostile nei confronti della tecnica, ma la considera semplicemente come uno dei tanti fattori, che possono concorrere alla formazione del progetto. A questo proposito dichiara nel 1935:

«Noi abbiamo bisogno della tecnica, perché senza la motivazione scientifica, il numero oggi vivente delle persone, soprattutto nelle zone ad alta concentrazione urbana ed industriale delle metropoli, non potrebbe esistere. L'architettura è quindi nella situazione senza via d'uscita, di misurarsi con materiali da costruzione e tecniche nuovi.»⁶⁹¹

689. Otto Ernst Schweizer, *Architektur und Technik 1935*, in *Die Architektonische Großform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957, pp. 195. Testo originale: Die Verwirrung in der Architektur ist außer durch den Mangel an soziologischen und kulturellen Bindungen im wesentlichen mitbedingt durch die große Auswahl und die vielen Möglichkeiten, welche die moderne Technik an Baustoffen und Konstruktionformen bildet. Es wäre deshalb vorteilhaft, wenn heute wieder, wie in der Zeit vor der wissenschaftlichen Technik, eine Beständigkeit der Bauformen erreicht werden könnte. Man mußte dazu die Zahl der Mittel und Werkzeuge auf ein Minimum beschränken und daraus die Bedingungen des Materials und die optimale Möglichkeit der Konstruktionsformen ableiten, wie sie Jahrtausende lang das Gesicht der Architektur bestimmt und eine Grundhaltung des Wesentlichen geschaffen haben.

690. Otto Ernst Schweizer, *Die Architektonische Großform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957, pp. 10-11

691. Otto Ernst Schweizer, *Architektur und Technik 1935*, in *Die Architektonische Großform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957, pp. 195.

La considerazione di Schweizer è estremamente oggettiva: anche se la tecnica, da sola, non può conferire senso all'architettura, non si possono cancellare i benefici economici di snellimento del processo costruttivo, nonché le nuove possibilità formali, che essa permette. D'altro canto, alla ristrettezza esclusivista della specializzazione tecnica, il maestro contrappone qui la teoria della *Großform* architettonica, non come un rigido schema, ma come “una concezione elastica per la multiformità e la ritmica dei moderni processi vitali”.⁶⁹²

La ricerca condotta da questo maestro, che ha saputo influenzare una generazione intera di studenti, è volta all'individuazione dei valori permanenti dell'architettura che la rendano durevole, al di là della sua funzione, delle mode del momento e dell'individualismo accentuato.

Secondo Jasper Cepl il motivo che spinge Ungers verso Schweizer è che quest'ultimo fonda il proprio lavoro, come architetto ed urbanista, su basi storiche e concettuali, trasmettendo nel suo insegnamento un ulteriore orizzonte spirituale, che rende meno determinante l'approccio tecnologico.

Oswald Mathias Ungers dichiarerà, anche a questo proposito:

«Otto Ernst Schweizer era della generazione di Mies van der Rohe – lo stesso carattere, enormemente impressionante in tutti i suoi insegnamenti e nella gestualità.»⁶⁹³

Analizzando oggettivamente il percorso triennale della formazione universitaria di Ungers, non si può comunque affermare che egli abbia potuto affrontare un approfondimento intellettuale strutturato.

Il fine ultimo, nella ricostruzione degli apporti metodologici, da parte di queste figure teoriche della primissima formazione di Oswald Mathias Ungers, non interessa realmente per decidere a chi spetti il vero ruolo di guida spirituale, bensì per capire in che termini si configurino i singoli contributi.

Probabilmente ognuno di questi maestri, e non solo, ha lasciato

Testo originale: Wir brauchen die Technik, denn ohne wissenschaftliche Fundierung könnte die heute lebende Zahl von Menschen, besonders in den Ballungen der Großstädte, gar nicht bestehen. Die Architektur ist daher in der Zwangslage, sich mit neuen Baustoffen und Techniken auseinanderzusetzen.

692. Confrontare a questo proposito l'introduzione Otto Ernst Schweizer, *Zur architektonischen Großform*, in *Die Architektonische Großform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957, pp. 10-11. Testo originale: eine elastische Fassung für die Vielgestaltigkeit und die Rythmik der modernen Lebensvorgänge.

693. Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in “Log: observations on architecture and the contemporary city”, n. 16, 2009, p. 53. Testo originale: Otto Ernst Schweizer was from the Mies van der Rohe generation – same character, enormously impressive in all of his teachings and gestures.

un segno, le basi per una considerazione futura, da cui il giovane architetto di Kaisersesch ha poi tratto autonomamente un aspetto congeniale dell'approccio disciplinare.

Tenendo conto, ad esempio, della ricaduta formale dei tecnicismi di Eiermann, sui primi progetti di Ungers, si può dedurre che, nonostante l'atteggiamento critico ostentato dall'allievo, nei confronti dell'insegnante, qualche precetto o qualche mera pratica gli sia rimasta, per così dire, "attaccata". Così, buona parte del percorso progettuale, dei primi anni '50, è volto a "lavare via" le tracce di un ragionamento tecnicista, divenuto prassi.

Allo stesso modo, il raggiungimento di una comprensione per il senso del progetto e del fondamento durevole dell'architettura contemporanea, teorizzato da Schweizer, può aver costituito per Ungers un'aspirazione a cui tendere, in un contesto progettuale internazionale.

Hugo Häring e l'Espressionismo Organico

Quando Oswald Mathias Ungers conclude i suoi studi, avendo fatto tesoro, di alcuni insegnamenti delle tre più importanti figura accademiche, del suo breve percorso universitario, cerca nuovi maestri.

Egli vuole sviluppare una concezione architettonica indipendente, che, in questo caso, significa andare oltre i suoi primi mentori e formarsi autonomamente.

Nel 1950, appena laureato⁶⁹⁴ a Karlsruhe, Oswald Mathias Ungers intraprende un viaggio a Biberach, per avere un colloquio con Hugo Häring,⁶⁹⁵ presso il quale soggiornerà per

694. Per le lauree nella Hochschule, si usa spesso anche il termine diploma per differenziare le due diverse classi di laurea: l'*Hochschule* di tipo tecnico e la laurea nell'*Universität* di tipo teorico-umanistico. Nell'intervista con Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, Ungers, dichiara di aver intrapreso il viaggio nel 1948-1949 alla fine dei suoi studi, che però non collima con la fine dei suoi studi effettivamente conclusi nel 1950. In Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 59

695. Hugo Häring, architetto e teorico tedesco nato a Biberach, il 22 maggio del 1882. Nel 1899 consegue il diploma e s'iscrive alla *Technische Hochschule* di Stoccarda per studiare architettura. Nel semestre 1901-1902 si trasferisce presso l'Università di Dresda, dove assiste alle lezioni di Paul Wallot e del suo giovane assistente Fritz Schumacher, ma anche di Theodor Fischer. Lavora tra Dresda, Amburgo ed Allstein. Nel 1921 si trasferisce a Berlino ed apre uno studio con Mies van der Rohe, fino al 1924. Negli stessi anni, a Berlino, si forma il *Ring*, sciolto nel 1933, di cui Häring diviene ora segretario. Partecipa al CIAM di La Sarraz, contestando Le Corbusier. Partecipa alla realizzazione del *Weissenhof* di Stoccarda. Muore



408

296. Hugo Häring nel cantiere della fattoria Gut Garkau, 1923

tre o quattro giorni.⁶⁹⁶

Hugo Häring si era ritrasferito, già dal 1944, nella propria città natale, dopo la definitiva chiusura della scuola d'arte *Reimann Schule*,⁶⁹⁷ che aveva diretto durante la guerra.

Dell'incontro, Ungers ne riferisce, a distanza di anni, con queste parole:

«Appena laureato, sono andato a far visita a Hugo Häring nella sua solitudine monastica a Biberach sulla Riss. Ero profondamente impressionato, ma purtroppo accecato dalla mia arroganza.»⁶⁹⁸

Non ci sono dati certi sullo svolgimento dell'incontro o sugli argomenti del loro colloquio. Sicuramente, in questa occasione, Ungers è potuto entrare direttamente in contatto con l'ideologia del *Neues Bauen* e con "l'uomo Hugo Häring", di cui riferisce: "era un uomo fine e sottile, di grande lealtà intellettuale."⁶⁹⁹

Quest'ultimo, animato da una grande istinto divulgativo del proprio pensiero, aveva tentato di dare vita ad un'opera scritta, omnicomprensiva della propria visione artistica. Vi si era dedicato, a più riprese, durante più di un decennio, ma l'idea non si concretizzò mai.⁷⁰⁰

Da metà degli anni '20, è, però, una presenza costante nelle riviste tedesche di maggiore importanza, come *Baukunst und Werkform*, *Deutsche Bauzeitung*, *Bauwelt*, ecc.

Caratteristiche della sua retorica sono: la ripetizione ritmata di concetti, l'approccio lirico e religioso al tema dell'"Architettura", la critica indiscriminata a tutte le correnti di pensiero e l'adozione di posizioni contrastanti e contraddittorie.

Si rivolge spesso all'utilizzo di neologismi inventati

il 17 maggio del 1958 a Göppingen.

696. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 42, nota 41. Nell'intervista con Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, Oswald Mathias Ungers, dichiara di aver passato (solo) due giorni presso Häring, in Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 59.

697. *Reimann-Schule*, scuola privata di *Kunst und Kunstgewerbeschule*, fondata a Berlin-Schöneberg, da Albert Reimann, nel 1902. Viene distrutta da un bombardamento, il 23 novembre del 1943. Le attività insegnate erano il disegno, la scultura, l'arte dei metalli e la progettazione.

698. Mario Pisani, *Dove va l'architettura, interviste a Bohigas, Fuksas, Gabetti e Isola, Gregotti, Natalini, Pagliara, Portoghesi, Rossi, Sacripanti, Ungers*, Roma, Editori Riuniti, Roma 1987, p. 161

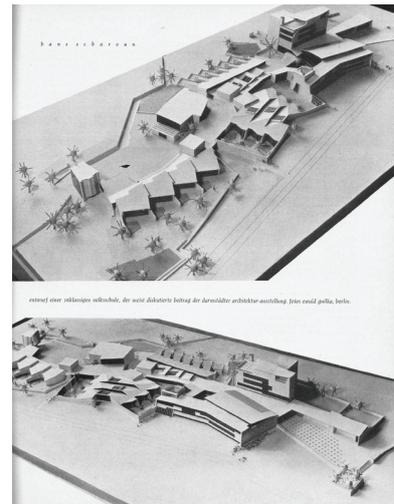
699. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 42. Testo originale: [...] ein "feiner subtiler Mann" gewesen, mit großer "Offenheit im Geistigen".

700. Sergio Polano, *Hugo Häring, Il segreto della forma, storia e teoria del Neue Bauen*, Jaka Book, Milano 1983, p. VII



297. "Baukunst und Werkform", settembre 1951, copertina

298. Hugo Häring, *geometrie und organik – eine studie zur genesis des neuen bauens*, in "Baukunst und Werkform", 1951, settembre, pp. 9, 18.



come *organhaft* (l'“organicanza”) e *leistungsform* (l'“essenzialforma”) per l'espressione di concetti nuovi, altrimenti non descrivibili appieno, secondo lui, denunciando così, il limite della parola scritta rispetto alla disciplina architettonica.

Un saggio fondamentale, per la comprensione della *Weltanschauung* di questa figura teorica complessa, è il testo *geometrie und organik*,⁷⁰¹ perché affronta il problema ideologico dell'origine del progetto di architettura: se esso debba prendere vita dall'idea formale geometrica o da una riflessione sulla natura e sulla vita dell'uomo.

Il brano è denso di ragionamenti sui diversi aspetti progettuali, in una “formulazione ambigua e spesso contraddittoria”⁷⁰² ricca di metafore ed affermazioni perentorie.

«La geometria serve all'opera tecnica di costruzione; tuttavia, non è questo l'obbiettivo della creazione guidata dall'idea formale.

[...]

Tutto ciò che è creato fa parte del processo operativo richiesto dalla costruzione tecnica della creazione: si inserisce nell'opera di costruzione tecnica di un mondo corporeo, al servizio di un'opera formale. In quest'ultima si manifestano le idee formali di un mondo spirituale, creativo e sovrasensoriale,

701. Hugo Häring, *geometrie und organik – eine studie zur genesis des neuen bauens*, in "Baukunst und Werkform", 1951, settembre, pp. 9-18. Bisogna ricordare che, oltre all'utilizzo di neologismi egli fu promotore anche di una proposta di riforma della lingua tedesca che prevedeva l'eliminazione delle iniziali maiuscole per i sostantivi e dopo il punto. Di conseguenza, questa regola non veniva adottata nei suoi testi.

702. Sergio Polano, *Intraduzione*, in *Hugo Häring, Il segreto della forma. Storia e teoria del Neue Bauen*, Jaka Book, Milano 1984, p. VII

il cui segreto è l'opera della creazione.»⁷⁰³

In tutta l'esposizione dell'articolo, a tratti delirante, che comprende frasi di pensatori orientali e riflessioni religiose sull'origine del mondo, emerge però la fondamentale definizione di quattro grandi temi dell'architettura:

- la forma o idea formale (creatrice);
- la tecnica o scienza e conoscenza del costruire;
- la geometria, come insieme di proporzioni matematiche che dettano regole;
- l'organicità, come rapporto dell'architettura con la natura e con la vita dell'uomo;

410

Un'altra caratteristica delle argomentazioni del maestro è di comprendere diversi significati, trascendendo il tema; le parole cambiano contesto ed allargano il loro ambito applicativo, sconfinando nel campo della pura filosofia. A questo proposito, Sergio Polano⁷⁰⁴ scrive:

«Il cammino incerto della sua opera s'indirizza lentamente, invece, verso le radici del costruire, senza trovare soluzioni ma problemi.»⁷⁰⁵

Häring è di certo una figura critica, che comprende come sia estremamente rischioso avere troppa fiducia nelle consolidate risposte progettuali del proprio tempo e come sia importante mettere in discussione le teorie dogmatiche dell'architettura moderna. Particolarmente emblematica rimane la metafora dell'atomo:

703. idem. pp. 118, 119 [la traduzione italiana è di Sergio Polano] Testo originale: [Die geometrie...] So dient sie dem technischen werk aufbaus. Das technische werk ist jedoch nicht das ziele der schöpfung, es steht im dienst einer gestaltidee.[...] Alles geschaffene ist in den werksprozeß eingebaut, den der technische aufbau des werks der schöpfung beansprucht, in das werk des technischen aufbaus einer körperlichen welt, die im dienste eines gestaltwerks steht. Im gestaltwerk erscheinen die gestaltideen einer geistigen, schöpfungsmächtigen, übersinnlichen welt, deren geheimnis das werk der schöpfung ist. Hugo Häring, *geometrie und organik – eine studie zur genesis des neuen bauens*, in "Baukunst und Werkform", 1951, settembre, pp. 9-10.

704. Sergio Polano, storico dell'architettura italiano, nato a Livorno nel 1950. Si laurea nel 1974 in architettura, con relatore Manfredo Tafuri, presso lo IUAV. Avvia una carriera accademica, prima come assistente, poi ricercatore, dal 1974 al 1989. Dal 1989 al 2008, come professore associato di storia dell'architettura contemporanea, insegna in vari atenei tra i quali Udine, Ferrara, Milano e HFAK di Vienna. Ha scritto numerose monografie su maestri dell'architettura contemporanea, come Hugo Häring, Theo van Doesburg, Santiago Calatrava, Carlo Scarpa, ecc.

705. Sergio Polano, *Intraduzione*, in *Hugo Häring, Il segreto della forma. Storia e teoria del Neue Bauen*, Jaka Book, Milano 1984, p. IX

«Le leggi della geometria hanno offerto agli elementi dei suggerimenti soltanto formali, privi d'influenza sulla natura delle forze vitali, operanti negli elementi. All'essenza delle forze vitali sono fornite unicamente indicazioni per raggrupparsi in vario modo, al fine della loro unione con altri elementi, onde formare altro materiale da costruzione. Così, un atomo di ossigeno deve unirsi a due atomi d'idrogeno per formare quella materia costruttiva e nutritiva che è l'acqua, elemento primigenio dell'opera della creazione.»⁷⁰⁶

Questa suggestione chimica lancia anche l'immagine di un'architettura aggregativa, costituita per assemblaggi di elementi autonomi o complementari con altri specifici.

Se si analizza l'opera scritta dell'architetto si nota come la parola *forma* (*gestalt*) ritorni più di tutte, in particolar modo se si considera i due famosi contributi: la conferenza *über das geheimnis der gestalt*, tenuta a Kassel⁷⁰⁷ ed il saggio *wege zur form*,⁷⁰⁸ dove viene esposto precedentemente, nel 1925, la problematica della scelta formale: se debba scaturire da un ragionamento funzionale, oppure espressivo.

Spesso associato alla *gestalt* emerge il tema del *logos*,⁷⁰⁹ ossia dello spirito creativo, come “genesi”, oppure origine della forma.⁷¹⁰

Esso è, per Häring, lo spirito primigenio, che fin dalla preistoria induce l'uomo a comporre artisticamente. Questa figurazione è associata all'azione della “memoria dell'anima”, che conserva

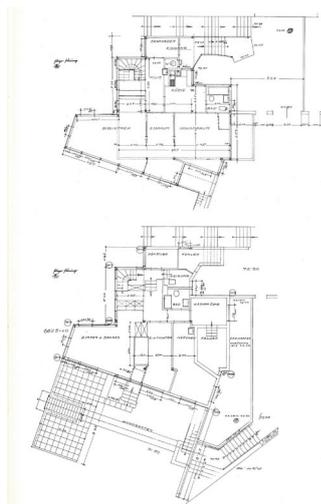
706. Hugo Häring, *geometrie und organik – eine studie zur genesis des neuen bauens*, in “Baukunst und Werkform”, 1951, settembre, p. 10. Testo originale: Die gesetze der geometrie gaben den elementen nur gestaltenweisungen, die das wesen der lebendigen kräfte, die in ihnen wirken, nicht berühren. Ihrer wesensheit sind gesellungsweisungen beigegeben, die ihnen auferlegen, sich mit anderen elementen zu verbinden, um weitere baustoffe zu bilden. So hat ein atom sauerstoff die weisung, sich mit zwei atomen wasserstoff zu verbinden, um den bau- und nährstoff wasser zu bilden, ohne den das werk der schöpfung nicht auskommen kann.

707. Traduzione: *sul significato della forma*. Conferenza *über das geheimnis der gestalt*, tenuta alla *Kurhessischen Gesellschaft für Kunst und Wissenschaft* di Kassel, il 20 febbraio 1954 ed alla *Technische Universität* di Berlino il 4 marzo dello stesso anno. Cfr. anche Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring, Schriften Entwürfe, Bauten*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1965

708. Traduzione: *verso la forma*. Hugo Häring, *wege zur form*, in “Die Form”, n. 1, ottobre 1925, pp. 3-5

709. Logos: dal greco λόγος o λέγειν, che significa scegliere, raccontare, enumerare. I termini latini corrispondenti (ratio, oratio) si rifanno con il loro significato di calcolo, discorso al senso originario della parola. Successivamente la parola *logos*, ha assunto nella lingua greca molteplici significati: stima, apprezzamento, relazione, legame proporzione, misura, ragion d'essere, causa, spiegazione, frase, enunciato, definizione, argomento, ragionamento o ragione. Da *Enciclopedia Garzanti di Flosafia ed Epistemologia, Logica formale e Linguistica*, Garzanti, Milano 1981, p. 535

710. Cfr. a questo proposito: Hugo Häring, *Il segreto della forma*, in Sergio Polano, *Il segreto della forma*, Jaka Book, Milano 1984, pp. 137-158



412

299. Hugo Häring, *Haus Guido*
Schmitz, Biberach, 1950, piante

300. Hugo Häring, *Haus Guido*
Schmitz, Biberach, 1950,
fronte sud-ovest
© Günther Becker

i ricordi e li trasforma in espressione.

Riguardo alla figura teorico-architettonica di Häring, un contributo oculato e prudente è sicuramente quello di Giovanni Klaus Koenig nel libro sull'*Architettura tedesca del secondo Dopoguerra*.⁷¹¹ Egli inquadra subito il problema parlando di *espressionismo organico*, introduce l'argomento, però, con un'importante riflessione:

«Accanto a questa strada maestra dell'architettura tedesca, [l'architettura razionalista] del secondo dopoguerra (una vera autostrada, a confronto con le altre), si può constatare con stupore l'esistenza di una sconcertante corrente, nella quale non è difficile connotare l'eredità dell'espressionismo. Ricordiamo che l'espressionismo, prima ancora che dal nazismo, fu combattuto e vinto dal razionalismo, dalla "nuova oggettività";»⁷¹²

Per poi aggiungere in seguito:

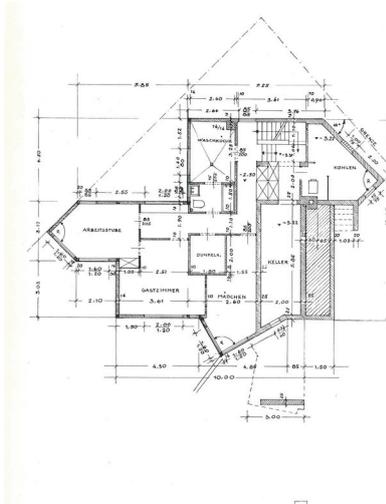
«L'espressionismo architettonico tedesco, perduto Mendelsohn, ben presto emigrato, rimaneva affidato alle mani di Hugo Häring, Bruno Taut e Hans Scharoun.»⁷¹³

Lo stupore dell'autore è rivolto all'inaspettata capacità dell'Espressionismo della seconda generazione, di essersi ritagliato uno spazio, all'interno del "monopolio" dell'eredità razionalista. Come fa notare Koenig, quest'espressionismo ha rivolto lo sguardo verso un lato prettamente architettonico,

711. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del secondo Dopoguerra*, Universale Cappelli, Rocca San Casciano 1965

712. idem., p. 29

713. idem., p. 30



301. Hugo Häring, *Haus Werner*
Schmitz, Biberach, 1950, *pianta del piano terra*

302. Hugo Häring, *Haus Werner*
Schmitz, Biberach, 1950,
fronte sud
© Günther Becker

rispetto all'ideologia aleatoria del primo *protoespressionismo*.⁷¹⁴ E forse è proprio per questo motivo che questo movimento ha potuto vivere una seconda stagione.

Egli intuisce anche, che l'accezione del termine "organico", che evidentemente fa eco all'opera di Wright, dia un sicuro schieramento anti-razionalista ed un chiaro rifiuto alla figurazione "International", valida sempre e dovunque.

Koenig è, però, piuttosto critico sull'applicazione progettuale delle teorie propagandate da Häring, che, a suo parere, non restituisce un riscontro nei confronti del suo grande impegno teorico e civile.

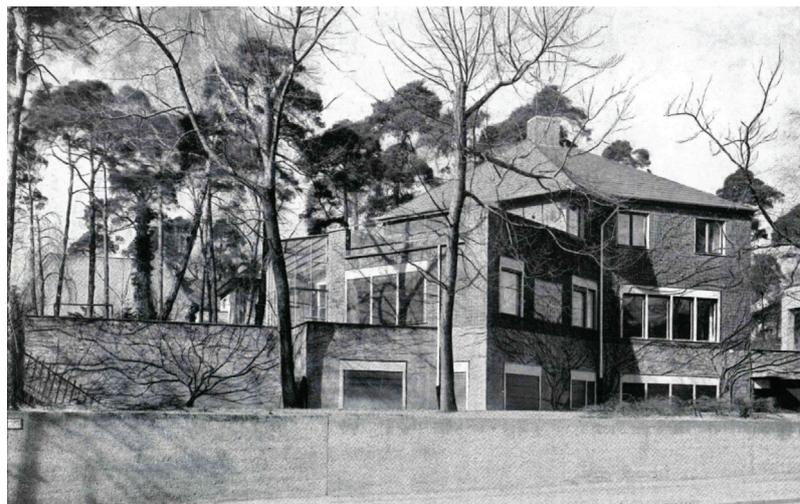
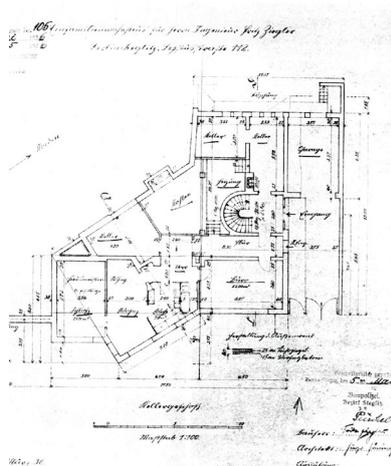
Il panorama critico avverte una sostanziale dicotomia tra la forza delle idee e delle opinioni espresse da Häring e gli oggetti architettonici prodotti, che non sono altrettanto incisivi. L'architetto, inoltre, non produce costruzioni assimilabili alla stessa linea compositiva, ma il suo "stile" è in continua evoluzione.

Ad una seconda analisi, è logico pensare quindi che la figura di Häring, così apprezzata, in questo periodo da Oswald Mathias Ungers, sia una figura prettamente autonoma, che però incarna la propria metafora delle forze della natura, e che quindi, come l'elettrone condiviso da due atomi oscilla continuamente, ora avvicinandosi al movimento espressionista, ora allontanandosi, attratto da una propria dimensione.

Un altro forte interesse del maestro è il progetto della *pianta*, come testimonia il saggio *arbeit am grundriss*,⁷¹⁵ il quale inizia con la trattazione di un altro grande argomento d'interesse da parte di Häring: la *casa*.

714. idem. p. 31

715. Hugo Häring, *arbeit am grundriss, zugleich eine fortsetzung des aufsatzes "geometrie und organik"*, in "Baukunst und Werkform", n. 5, maggio 1952, pp. 5-12



414

303. Hugo Häring, *Haus Ziegler*,
Berlin-Steglitz, 1936,
pianta piano primo

304. Hugo Häring, *Haus Ziegler*,
Berlin-Steglitz, 1936,
© Hans L. Minzloff

Dopo la già citata chiusura della *Reimann-Schule*, ed il conseguente trasferimento dell'anziano maestro a Biberach, si apre la stagione più prolifica di progetti, oltre 50, quasi esclusivamente di case.

Sono, in realtà, solo due i progetti, ad essere realizzati: le due ville adiacenti per i fratelli Guido e Werner Schmitz, due industriali, realizzate proprio a Biberach tra il 1949 ed il 1950.

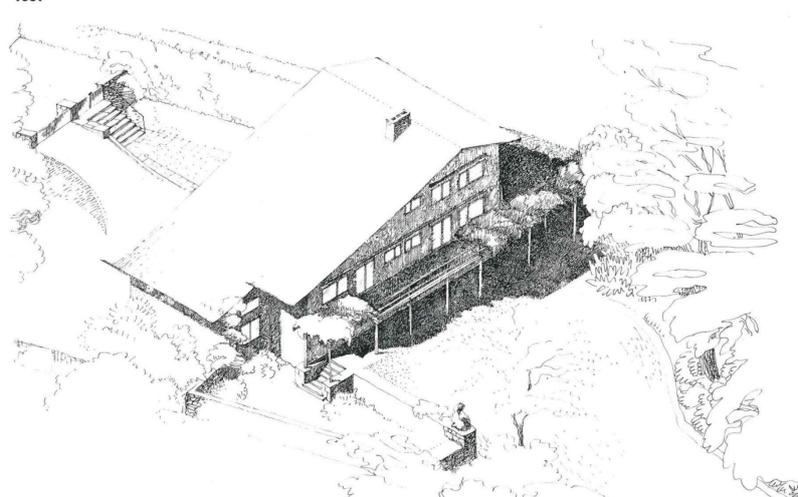
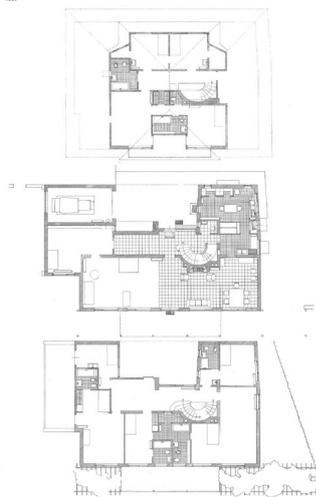
Se si considera, l'intera sua attività: i *Wohnhausstudie* del 1935, *Haus Ziegler* a Berlino del 1936, *Haus Dr. Von Prittwitz* a Tutzing, costruita tra il 1937 ed il 1942, fino alle case di Biberach si nota che l'accento progettuale viene posto su alcuni elementi considerati primari anche da Ungers.

Un primo esempio è sicuramente l'elemento della scala, perno della composizione, a cui viene conferita una posizione centrale rispetto alla composizione generale e una carica formale maggiore in rapporto ai vani abitativi.

Anche l'utilizzo delle due direzionalità distinte, spesso convergenti in un angolo non retto, presente in esempi distanti anche quindici anni, come la *Haus Ziegler* e le case per gli Schmitz, non è un sistema compositivo estraneo a quello impiegato da Ungers, nella casa a Overath.⁷¹⁶

Un altro aspetto, che potrebbe esser considerato affine, per alcuni progetti tra cui lo *Studentenheim 'Nibelungenhaus'*, *Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal*, di Ungers è l'utilizzo dello slittamento di due figure, planimetricamente simili, lungo lo stesso asse, protendendosi nei due sensi opposti, come ad esempio, nello studio per la casa *Häring-Bahn*, progettata da Häring per la seconda moglie Roma Bahn.

716. Di questa casa insieme ad altri casi di residenze singole si parlerà nel paragrafo 1957-1962 *Häuser, quattro progetti a confronto*, all'interno del capitolo *Tra scritto e costruito: un ragionamento compositivo*



305. Hugo Häring, *Haus Dr. Von Prittwitz, Tutzig-Starnberger See, 1937*, piante

306. Hugo Häring, *Haus Dr. Von Prittwitz, Tutzig-Starnberger See, 1937*, assonometria

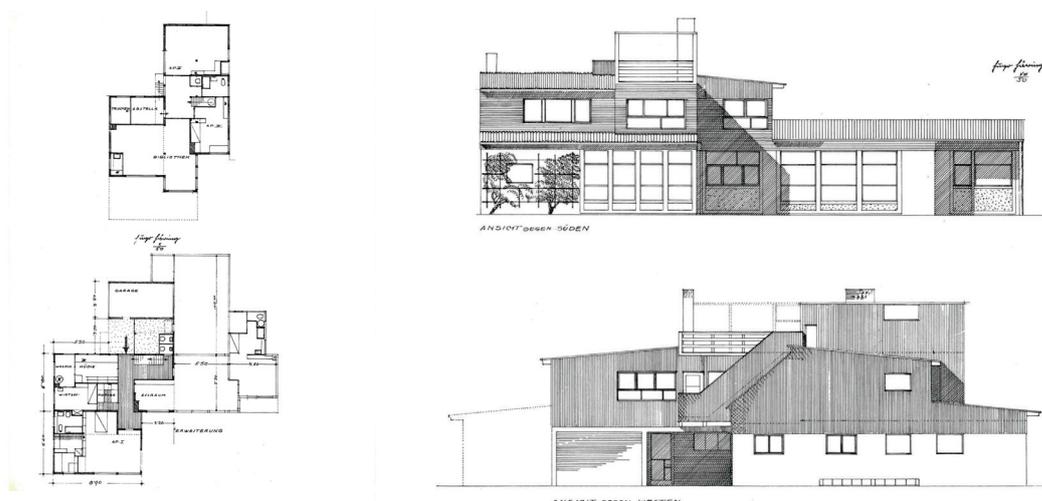
Jasper Cepl, nell'*Intellektuelle Biographie* su Oswald Mathias Ungers, riferendosi ad un suo colloquio privato con l'architetto, deduce che le costruzioni di Häring a Biberach lo avessero deluso, e che, presumibilmente, la sua ammirazione per Häring fosse quasi più di natura umana, che professionale. Dall'affinità compositiva tra i progetti dei due architetti, non si potrebbe asserire con certezza, che Ungers non abbia tratto qualche spunto, o qualche fascinazione, per intuizioni future. Non si sa esattamente, comunque, se il giovane architetto di Colonia abbia visto i progetti, se Häring glieli abbia mostrati, oppure no e quali abbia potuto osservare.

Molti anni dopo, racconterà di aver avuto l'occasione di osservare la vasta collezione di disegni di Kasimir Malevič, che lo hanno molto impressionato.⁷¹⁷

Di fatto, però, passati due anni dalla morte del maestro, avvenuta nel 1958, Ungers pensa di occuparsi della sua eredità teorica e progettuale. Si reca a Biberach e s'informa presso Guido Schmitz, l'ultimo committente di Häring, a proposito del suo ultimo periodo di attività. Schmitz lo indirizza verso l'architetto Heinrich Lauterbach,⁷¹⁸ amico e collaboratore del

717. Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", n. 16, 2009, p. 59

718. Heinrich Lauterbach, architetto e teorico dell'architettura tedesco, nato a Breslau, il 2 marzo 1893. Dal 1900 al 1911, frequenta le scuole a Breslau, diplomandosi al Maria-Magdalen Gymnasium. Dopo il servizio militare s'iscrive alla *Technische Hochschule* di Darmstadt. Nel 1920, si laurea presso la *Technische Hochschule* di Dresda. Dal 1925 è un libero professionista a Breslau. Dal 1926 prende parte al *Deutscher Werkbund*. Dal 1930 al 1932 conduce alcuni corsi presso l'*Akademie für Kunst und Kunstgewerbe* a Breslau. Dopo un periodo d'insegnamento presso la *Technische Hochschule* di Stoccarda, dal 1947 al 1950, diventa professore presso l'*Hochschule für Bildenden Künste* a Kassel, fino al 1958. Si trasferisce poi a Biberach an der Riß per curare il lascito dell'amico architetto Hugo Häring. Qui muore il 16 marzo del 1973.



416

307. Hugo Häring, *Haus Häring-Bahn*, progetto, 1950, piante

308. Hugo Häring, *Haus Häring-Bahn*, progetto, 1950, prospetti

maestro.

Il 27 giugno 1960 Ungers scrive a Lauterbach per ottenere l'accesso ai materiali, spiegando le sue motivazioni:

«Il mio lavoro architettonico mi ha fatto capire il pensiero di Hugo Häring ed, in quest'occasione, è contemporaneamente nato il desiderio di occuparmi più intensivamente della sua opera architettonica ed – eventualmente di riassumerla in forma di un lavoro scientifico o di un libro.»⁷¹⁹

L'interesse personale di Ungers è reale e dichiara di volersi occupare in maniera scientifica del lascito di Häring, ma Lauterbach lo delude, rispondendogli che il lascito è andato in forma disordinata all'Accademia delle Arti di Berlino e non può essere accessibile, per il momento.

Lauterbach manda successivamente a Ungers il fascicolo di Häring *über das geheimnis der gestalt* e lo informa a proposito di un numero celebrativo di *Bauwelt* su di lui che apparirà successivamente.⁷²⁰ Ungers risponde che gli scritti di Häring gli sono “noti già da parecchio tempo” e si rammarica di dover mettere da parte i suoi propositi “per il momento, eventualmente

719. Jasper Ceppl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 63. Testo originale: Meine eigene architektonische Arbeit hat mich den Gedanken Hugo Häring's näher gebracht und hierbei ist gleichzeitig den Wunsch entstanden, mich intensiver mit seinem architektonischem Werk auseinanderzusetzen und – gegebenenfalls – in Form einer wissenschaftlichen Arbeit oder eines Buches zusammenzufassen. In nota 101 sulla collocazione della fonte: Oswald Mathis Ungers an Heinrich Lauterbach 27. Juni 1960, Akademie der Künste, Berlin, Archiv, Abteilung Baukunst, Nachlaß Heinrich Lauterbach, LAU – 01 – 177. Traduzione: Oswald Mathis Ungers a Heinrich Lauterbach, 27 giugno 1960, Accademia delle arti, Berlino, Archivio, sezione Architettura, lascito Heinrich Lauterbach, LAU – 01 – 177.

720. *Zur Genesis des Neuen Bauens (I)*, in “*Bauwelt*”, n. 27, 4 luglio 1960, pp. 763-787

fino al momento più adatto".⁷²¹

Gli viene quindi negata, purtroppo, la possibilità di approfondire scientificamente, attraverso la ricerca diretta, la sua conoscenza dell'opera di Häring.

Desti una curiosità particolare, il fatto che sia proprio Heinrich Lauterbach con l'aiuto di Jürgen Joedicke (già citato per la polemica scaturita con Oswald Mathias Ungers sulla casa in Belvederestraße), a dare alle stampe, nel 1965, cioè neanche 5 anni dopo, un'opera omnicomprensiva sul maestro di Biberach.

Per quanto riguarda l'inserimento di Ungers nella discendenza teorica di Hugo Häring, è quindi possibile riscontrare un dichiarato interesse da parte del giovane architetto, motivato dall'alternativa al Funzionalismo, che il maestro di Biberach rappresenta, nel panorama tedesco.

Il momento in cui Ungers scrive a Lauterbach, s'inserisce nel periodo tra la fine della costruzione della casa in Belvederestraße 60 e la redazione del manifesto *Zu einer neuen Architektur*.

Bisogna ricordare, inoltre, che al commento di Ulrich S. von Altenstadt, il quale inserisce Ungers nella discendenza del gruppo Scharoun-Häring,⁷²² come si è visto,⁷²³ egli non replica smentendo, ma adotta il termine "soggettivo" come proprio.

Secondo Jasper Cepl, Ungers per portare avanti la propria teoria di "corpi e spazio" che era di difficile comprensione per i critici contemporanei, cercherebbe un riferimento nell'opera di Häring. Nel momento in cui Ungers si reca a Biberach, non ha in mente nessuna teoria, sta, invece, muovendo il primo passo della ricerca di una propria direzione, e la teoria di *corpo e spazio* è ancora lontana.

In ogni caso egli rimarrà sempre profondamente legato alla figura del maestro e, per la critica architettonica di questo periodo, le due figure seguono spesso la stessa definizione stilistica.

Si può, a ragion veduta, dire che, se Hugo Häring viene definito espressionista, di rimando, in questo periodo, lo diventa anche Ungers.

721. Oswald Mathias Ungers a Heinrich Lauterbach, 27 giugno 1960. Da Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, nota 101. Traduzione: Oswald Mathias Ungers a Heinrich Lauterbach, 27 giugno 1960 idem. Testo originale: Oswald Mathias Ungers an Heinrich Lauterbach, 27. Juni 1960 idem.

722. Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 70. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM171-1962.

723. Si veda il paragrafo *La pubblicazione del testo e la lettera di Gieselmann alla redazione di Der Monat*, nel capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*

Oswald Mathias Ungers e l'eredità espressionista

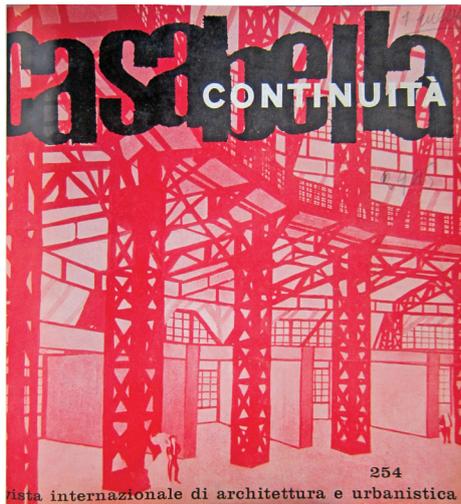
Sempre Giovanni Klaus Koenig, il cui sguardo sull'architettura è contemporaneamente misurato e non convenzionale, parlando di Häring, intuisce come lui ed altri maestri siano interessati, nel secondo dopoguerra, da una stagione di riscoperta, e definisce quest'ultima: "un movimento di rivalutazione in atto tra i giovani".⁷²⁴

In effetti, in questo periodo, l'attenzione internazionale si sta risvegliando, proprio nei riguardi dei movimenti anti-razionalisti, spesso posti in secondo piano dalla critica ufficiale del passato.

Nell'agosto del 1961, Vittorio Gregotti si pone il problema dell'assenza in Italia di un testo di riferimento sull'architettura espressionista. Viene dato alle stampe, così, un numero di *Casabella-continuità*, con un lungo articolo interamente dedicato all'Espressionismo.⁷²⁵ Le opere esposte, sebbene tutte comprese tra gli anni '10 e gli anni '30 del '900, sono le più eterogenee possibili: la Stazione Ferroviaria di Stoccarda di Bonatz e Scholer; La torre per la Colonia degli Artisti a Darmstadt di Olbrich; l'immane casa del vetro all'Esposizione del *Werkbund* a Colonia, realizzata da Bruno

724. Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del secondo Dopoguerra*, Universale Cappelli, Rocca San Casciano 1965, p. 93

725. Vittorio Gregotti, *L'architettura dell'Espressionismo*, in "Casabella-continuità", agosto 1961, pp. 24-50



309. "Casabella-continuità", agosto 1961, copertina

310. Vittorio Gregotti, *L'architettura dell'Espressionismo*, in "Casabella-continuità", agosto 1961, pp. 24, 25

Taut; il progetto per la Stazione Ferroviaria di Lipsia di Hugo Häring, ecc.

Questo articolo è sintomo del risveglio d'interesse verso i movimenti artistici prebellici, da parte di un pubblico specializzato ed intellettuale, operante nel dopoguerra. C'è una sorta di ricerca di nuove origini, legate maggiormente alle singole identità locali.

Fino a questo momento, ossia il 1961, l'unico confronto di Oswald Mathias Ungers e l'Espressionismo tedesco era avvenuto esclusivamente mediante la visita a Biberach presso Häring, quindi circa dieci anni prima, nel 1950.

Come si è già trattato, a proposito della critica alla casa in Belvederestraße 60,⁷²⁶ a seguito del discorso tenuto da Nikolaus Pevsner alla Conferenza del *Royal Institute of British Architects* a Londra, nel gennaio 1961, dal titolo *Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism*,⁷²⁷ Ungers si ritrova a confrontarsi, con la nuova definizione di "architetto espressionista". Ciò avviene in maniera indiretta attraverso l'associazione visiva condotta da Pevsner, tra la Haus Ungers ed il monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, che appartiene al "periodo espressionista" di Mies van der Rohe.

Questo episodio, per via dell'importanza del relatore e della sede, fornisce ad Ungers tutta una serie di profondi interrogativi ed un nuovo impulso alla propria ricerca personale.

726. Si veda il paragrafo *Punti di vista: A. Rossi, N. Pevsner, R. Banham, G. K. Koenig, B. Zevi*, all'interno del capitolo *La casa e la critica*

727. Nikolaus Pevsner, *Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism*, in "Journal of the Royal Institute of British Architects", n. 6, aprile 1961, pp. 230-240. Nella traduzione tedesca: Nikolaus Pevsner: *Moderne Architektur und der Historiker; oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in *Deutsche Bauzeitung*, a. 66, n.10, ottobre 1961, pp. 757-764. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.

A distanza di molti anni, in un dialogo, tra l'architetto di Kaisersesch e Heinrich Klotz, pubblicato sul libro *Architektur in der Bundesrepublik*,⁷²⁸ Ungers riferisce, in prima persona, a proposito della sua personale reazione alla critica di Pevsner. All'affermazione introduttiva di Klotz, che ribadisce come non si debbano senz'altro confondere i suoi progetti con i risultati del cosiddetto "Organisches Bauen", Ungers sottolinea:

«No, sicuramente non si dovrebbe; ciò sarebbe un grande errore, cui però anche Nikolaus Pevsner non sfuggì, quando egli comparò per esempio la mia casa a Colonia (foto 191) con le costruzioni dell'Espressionismo Tedesco. [...] Allora io non avevo alcun presentimento di che cosa significasse l'espressionismo architettonico; in seguito me ne sono molto interessato e me ne sono occupato minuziosamente.»⁷²⁹

420

Successivamente, egli ribadirà questo pensiero anche in un colloquio con Nikolaus Kuhnert,⁷³⁰ ed ammetterà l'esistenza di alcuni parallelismi, tra la propria opera e le figurazioni espressioniste. Su questa riflessione, Jasper Cepl si esprime in maniera particolarmente efficace:

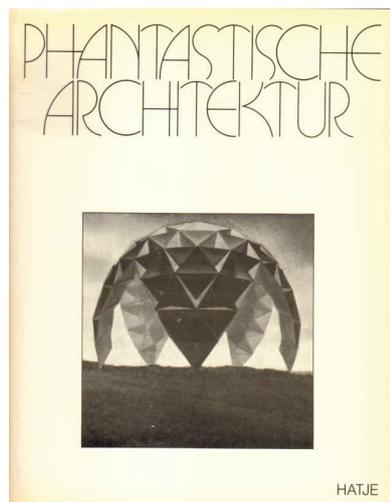
«Dopo tutto ciò si potrebbe quasi dire che l'Espressionismo arriva all'architetto e non l'architetto all'Espressionismo. Non lo conduce fin lì il proprio interesse, ma Pevsner e gli altri critici che incasellano il suo lavoro negli anni '20.»⁷³¹

728. Heirich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik. Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1977

729. idem., p. 296. Testo originale: Nein, das sollte man ganz sicherlich nicht; das wäre ein großer Fehler, dem aber auch Nikolaus Pevsner nicht entging, als er etwa mein Haus in Köln (Abb. 191) mit den Bauten des deutschen Expressionismus verglich. [...] Ich hatte seinerzeit keine Ahnung, was es mit dem architektonischen Expressionismus auf sich hatte; ich habe mich daraufhin sehr dafür interessiert und mich eingehend damit befaßt.

730. Confrontare a questo proposito Nikolaus Kuhnert, *Vielfalt, die nicht auf Einheit gründet, ist Verneinung. Einheit, die nicht auf Mannigfaltigkeit beruht, ist Tyrannei (Blaise Pascal)*, in "Arch+", n. 85, giugno 1986, pp. 32-39. Nikolaus Kuhnert, architetto e teorico tedesco nato nel 1939 a Potsdam. Studia architettura, dal 1958 al 1962, presso la *Technische Hochschule* di Berlino e pittura presso HDK sempre a Berlino. Durante gli studi, lavora presso lo studio di architettura del padre e presso Hans Scharoun. Conseguisce il Dottorato di Ricerca sul tema *Soziale Elemente der Architektur: Typus und Typusbegriffe im Kontext der Rationalen Architektur* [Elementi sociali dell'Architettura: Tipo e concetti del tipo nel contesto dell'architettura razionale]. Dal 1972 al 1983 è assistente di Teorie della Pianificazione, presso l'Università di Aachen. Dal 1975 è redattore e dal 1983 curatore della rivista *Arch+*.

731. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 91. Testo originale: Nach all dem könnte man fast sagen, daß der Expressionismus zum Archtekten findet, und nicht der Architekt zum Expressionismus. Nicht das eigene Interesse führtihn dahin, sondern Pevsner und die anderen Kritiker, die seine Arbeit in die 1920er Jahren einordnen.



311. Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *Phantastische Architektur*, Hatje, Stuttgart 1960, copertina

Di fatto, Ungers comincia ora ad occuparsi sistematicamente di questa corrente architettonica. Non deve, però, iniziare tutto da zero: innanzitutto la sua formazione gli permette di conoscere le linee teoriche generali dell'Espressionismo storico.

Inoltre, Ulrich Conrads, si è occupato di questo argomento, in maniera pionieristica, con il teorico Hans Gunther Sperlich, in occasione della pubblicazione del libro *Phantastische Architektur*.⁷³² Essi avevano riscoperto la corrispondenza, in seguito chiamata *Gläserne Kette*, largamente promossa da Bruno Taut, altrimenti chiamata anche "Corrispondenza utopica".⁷³³

A sua volta, Ungers ne possiede una copia con dedica, ricevuta dall'amico Conrads. Questo libro comprende sia lettere e progetti della cerchia di artisti, operanti intorno alla figura di Bruno Taut, sia gli studi di contemporanei architetti emergenti.

Per Ungers, questo libro è la più importante fonte d'informazione,⁷³⁴ riguardante una corrente che è per lui ancora nebulosa. Allo stesso tempo, incomincia anche a raccogliere materiali originali e ad avere contatti diretti con gli esponenti dei movimenti architettonici affini.

Jasper Cepl, tramite fonti d'archivio,⁷³⁵ riferisce a proposito di legami tra Ungers e l'Accademia delle Arti di Berlino-Ovest a partire dal 1961, quando Max Taut promuove là un confronto teorico tra architetti emergenti. In questo momento nei giovani progettisti e teorici c'è un crescente malessere davanti al moltiplicarsi del tecnicismo e del razionale e si percepisce un diffuso desiderio di maggiore spazio per idee alternative. Ungers dà il proprio sostegno alle nuove iniziative, convergenti in questa direzione e riconosce "categoricamente" lo sforzo "intrapreso all'inizio di questo secolo dal movimento dell'Espressionismo".⁷³⁶

In questa fase, egli è incuriosito dai principi e dalle conformazioni dell'architettura espressionista, è invogliato a riconoscere i parallelismi con la propria visione, per cercare una base ed un riscontro per le proprie teorie, capite ancora con difficoltà dalla critica contemporanea.

Dopo breve tempo, Ungers rinnegherà queste posizioni, ma, in questo primo momento è interessato ai tentativi di indagine verso ciò che sembra opporsi maggiormente ai metodi analitico-matematici dei funzionalisti e perciò non vede nessun motivo

732. Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *Phantastische Architektur*, Hatje, Stuttgart 1960

733. Denominazione originale: "Utopische Briefwechsel"

734. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 91

735. idem., nota 41

736. idem., note 181, 182



Buckminster Fuller (links) mit dem Architekten Tom Moore vor einer Spannbetonkuppel von fast 17 m Durchmesser

Der Architekt als Weltplaner

Richard Buckminster Fuller hat anlässlich des UIA-Kongresses, der im Juli in London zusammentrat, seine Ansichten über die Aufgabe des Architekten in der gegenwärtigen Weltlage niedergelegt. Buckminster Fuller entwickelt ein Welt-Planungsprogramm, das vor allem neue Vorschläge für die Architekturausbildung an allen Hochschulen der Welt beinhaltet. Der nachfolgende Text ist eine gedrängte Zusammenfassung seiner Gedanken. Er wurde im August-Heft von „Architectural Design“ veröffentlicht. Stellungnahmen und weitere Vorschläge zum Thema wird die „Bauwelt“ gern an Buckminster Fuller weiterleiten.

einer großen Industriestadt beschäftigt, und im vierten Studienjahr arbeitet er an Großstädten wie London oder New York. Die Hochschulen kommen jedoch dabei niemals zur Behandlung nationaler, geschweige denn weltumfassender Probleme. Eine örtliche Stadtplanung wird heute beinahe überall durch den Sturm der Weltereignisse zunichte gemacht. Die Programme zum Bau von Autobahn-Kleeblättern entsprechen keineswegs der Auffassung vom totalen Menschen (im Original, der sein eigenes Auto hat; die Parkprobleme sind nach wie vor ungelöst und machen einen zu örtlichen Horizont der Stadtplanung fragwürdig. Die Weltplanung von Studenten im ersten Studienjahr und die Festlegung ihrer Pläne mag zu der Erwartung berechtigen, daß dabei lediglich Dilettantismus und Unzulänglichkeiten herauskommen. Ganz sicher werden die Stimmen der Kritik nicht nur aus Architektenkreisen kommen, sondern auch von Seiten der Politiker, Volkswirte und Industriellen, die empört darüber sein werden, daß man in ihre Arbeitsgebiete eindringt. Diese Kritik aber wird den Studenten bei ihren weltumfassenden Entwurfsarbeiten im nächsten Studienjahr

312. Richard Buckminster Fuller; *Der Architekt als Weltplaner*, in „Bauwelt“ a. 52, n. 37, 10 settembre 1961, p. 1033

per prendere le distanze dall'Espressionismo.

Influenze, certamente appartenute alla sua prima ricerca in questo campo, sono riscontrabili già dal novembre del 1961, quando scrive una lettera alla rivista *Bauwelt*,⁷³⁷ in risposta all'articolo *Der Architekt als Weltplaner*,⁷³⁸ pubblicato alcune settimane prima, sullo stesso editoriale.

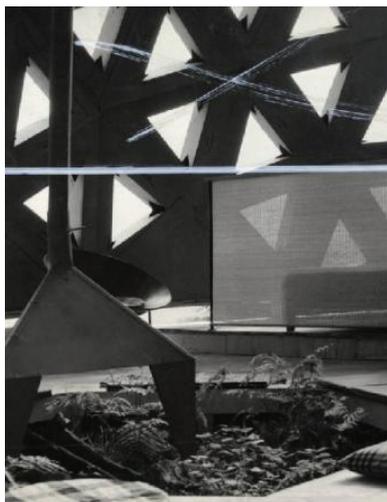
La causa scatenante il suo intervento è la pubblicazione di un riassunto del discorso di Richard Buckminster Fuller,⁷³⁹ tenuto al congresso UIA a Londra. Questi propone che le sezioni internazionali di architettura di tutte gli istituti superiori debbano occuparsi per un decennio del pieno sfruttamento delle materie prime mondiali, attraverso una pianificazione completa del sistema di vita. Si promuove un programma di studi che organizzi, nel loro piccolo, anche le prestazioni degli studenti, da incrementare, per mezzo di un vasto lavoro di ricerca e di sviluppo su progetti innovativi.

Fuller spera, infine, che, attraverso il crescente impiego di scienza e tecnica, gli studenti di architettura diventino capaci, in poco tempo, di gestire le risorse per traghettare i risultati raggiunti nel campo dell'urbanistica mondiale, nella

737. Oswald Mathias Ungers, Zum „Weltplanungsprogramm“ von Buckminster Fuller, in „Bauwelt“, a. 52, n. 45, 6 novembre 1961, pp. 1277-1280. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW45-1961.

738. Richard Buckminster Fuller, *Der Architekt als Weltplaner*, in „Bauwelt“ a. 52, n. 37, 10 settembre 1961, pp. 1033-1034

739. Richard Buckminster Fuller, inventore, architetto, filosofo dell'architettura statunitense d'origine tedesca, nato il 12 luglio 1895 a Milton, in Massachusetts. Qui conduce la sua formazione primaria per poi frequentare l'Università di Harvard. Nel 1920 fonda una società di produzione di case leggere, prefabbricate ed ignifughe, che però fallisce quasi subito. Dopo un piccolo incarico presso il *North Carolina College*, incomincia a sviluppare sistemi di cupole geodetiche, poi patrocinate dall'esercito americano. Egli ottiene successivamente più di 25 brevetti e numerose onorificenze. Muore il 1 luglio 1983.



313. Richard Buckminster Fuller,
Cupola geodetica alla X Triennale,
Milano 1954, dettaglio interno

314. Richard Buckminster Fuller,
Cupola geodetica alla X Triennale,
Milano 1954, esterno notturno



sua strumentazione progettuale. Con la sua caratteristica propensione alla ripetizione (era infatti celebre per le sue interminabili conferenze lunghe ore) egli promuove una specie di mobilitazione totale della progettazione.

La premessa con cui la redazione introduce il testo conclude con l'annuncio che si sarebbero volentieri trasmessi all'autore le opinioni e gli ulteriori contributi al tema. L'unica reazione a questo invito, o almeno l'unica pubblicata su *Bauwelt*, proviene da Ungers.

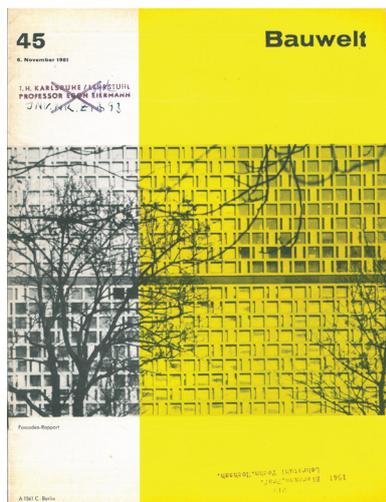
Prima di tutto è da rilevare la nuova sicurezza delle proprie potenzialità comunicative, nell'intraprendere un'arringa sulle pagine della rivista, atteggiamento, fino ad ora, attribuibile a Gieselmann.

Ungers conosce l'opera di Buckminster Fuller per esperienza personale. Il progettista americano era, infatti, presente, nel 1954, alla Triennale di Milano, di cui Gieselmann e Ungers avevano relazionato nel già citato articolo per *Baukunst und Werkform*.⁷⁴⁰ Essi, a questo proposito, avevano scritto che la cupola geodetica di cartone, di Buckminster Fuller, alta 12,8 m, è "in piacevole contrasto con i molteplici effetti a sorpresa del padiglione in giardino".

Nell'ambito della lettera su *Bauwelt*, Ungers si rivolge, contro la pretesa totalitaria, avanzata dall'ingegnere, di migliorare il mondo e contro il dominio del pensiero tecnico.

Il suo intento è di nuovo la condanna del tecnicismo nell'architettura. Ora i suoi studi sull'Espressionismo gli forniscono il supporto per la critica alle teorie Fuller:

740. Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, *X. Triennale Mailand*, in "Baukunst und Werkform", a. 7, n. 10, ottobre 1954, pp. 589-595. Si veda il paragrafo *Due compagni di viaggio: Ulrich Conrads e Reinhard Gieselmann*, nel capitolo *La casa e la critica*.



315. "Bauwelt", a. 52, n. 45, 6 novembre 1961, copertina

316. Oswald Mathias Ungers, Zum "Weltplanungsprogramm" von Buckminster Fuller; in "Bauwelt", a. 52, n. 45, 6 novembre 1961, pp. 1277, 1278

contrapposto a Paul Scheerbart⁷⁴¹ ed a Bruno Taut. Ungers presenta una sorta di schematizzazione dei soggetti che vogliono porsi come demiurghi dell'umanità. Il suo sistema di classificazione comprende tre tipi distinti: Scheerbart il poeta, Taut l'architetto e Buckminster Fuller il costruttore. Questa raccolta di tre personaggi, appartenenti di volta in volta ad un particolare genere, manifesta un tratto caratteristico di tutta l'opera futura di Oswald Mathias Ungers: il raccogliere e il classificare. Egli argomenta in maniera ironicamente tagliente a partire dal contributo degli espressionisti Taut e Scheerbart, per i quali l'ebbrezza del sacro appello per la costruzione di un'architettura mondiale, si è spenta. Di conseguenza emerge una nuova figura, incarnata da Buckminster Fuller, l'architetto inventore di cupole geodetiche e di sistemi energetici. Ungers rileva che non è più la voce di un poeta, o teorico, a declamare i principi dell'architettura, ma un organizzatore sistematico:

«Non parte da rappresentazioni, sensazioni o sentimenti, ma si abbandona esclusivamente a informazioni complete e precise. La considerazione fredda e sobria e l'osservazione oggettiva da parte dell'ingegnere sostituiscono i sogni e l'immaginazione dell'architetto. La poesia della vita dev'essere espressa in energie ed effetti utili, in calcoli di produzione e nella

741. Paul Scheerbart, (in alcuni casi Kuno Küfer o Bruno Küfer) scrittore e disegnatore tedesco, nato a Danzica l'8 gennaio 1863 e deceduto a Berlino il 15 ottobre del 1915. Nel 1884 si dedica allo studio della storia dell'arte e, dal 1885, scrive alcuni articoli come critico d'arte. Dal 1887 si stabilisce a Berlino e nel 1889 pubblica la sua prima opera *Das Paradies: Die Heimat der Kunst*. Nel 1892 fonda la casa editrice *Verlag Deutscher Phantasten*, la casa editrice di letteratura fantastica. Nel 1914 pubblica il saggio *L'architettura di vetro*, che ha grande influenza su Bruno Taut, con il quale Scheerbart ha una fitta corrispondenza nei suoi ultimi anni di vita.

suddivisione esatta dei posti auto.»⁷⁴²

Viene quindi contrapposto il poeta che canta lo spirito del mondo e progetta un'immagine della totalità, al ragioniere spilorcio che vuole sommare il mondo con dettagli di secondaria importanza.

È evidente che l'articolo su Buckminster Fuller, costituisce anche un pretesto di polemica da parte di Ungers, in generale, contro il panorama tecnicista, nemico giurato, ormai da più di dieci anni. Egli rappresenta un mondo in cui è tutto progettato e calcolato a priori, e in cui non resta nulla di ciò per cui valga la pena riflettere.

Egli estremizza i toni alla maniera di Gieselmann, dal quale ha certamente imparato qualcosa, durante la loro lunga amicizia.

425

«Come immagina il signor Buckminster Fuller l'«Architettura Mondiale» del futuro? Deve forse portarci risorse primarie sfruttate al 100 % invece della vita, prestazioni organizzate invece del libero sviluppo, metodo scientifico avanzato invece dell'arte? In realtà porta un'architettura all'americana (o anche – se si vuole – alla russa), che è il più lontano possibile dallo spirito dell'architettura europea. Il mostro della scientificità percorre il mondo ed è a disposizione di chiunque lo voglia tenere occupato.»⁷⁴³

Ungers teme che “il metodo di ricerca scientifica onnipotente e infallibile” continui a costituire un monopolio ideologico. Ungers dipinge il quadro opprimente di un mondo in cui non c'è più posto per l'individuo creativo e che perciò minaccia di tramontare. Con lo slancio verso la ripetizione proprio di Buckminster Fuller, egli seguita nuovamente:

«Quando l'inventario del mondo sarà concluso, quando tutti gli angoli della Terra saranno stati rovistati e ascoltati con il contatore Geiger, quando il bilancio mondiale sarà stato

742. Oswald Mathias Ungers, *Zum “Weltplanungsprogramm” von Buckminster Fuller*, in “Bauwelt”, a. 52, n. 45, 6 novembre 1961, p. 1277. Testo originale: Er geht nicht von Vorstellungen, Empfindungen oder Gefühlen aus, sondern verläßt sich lediglich auf umfangreiche und genaue Informationen. Kalte, nüchterne Betrachtung und sachliche Feststellung des Ingenieurs ersetzen die Träume und Imaginationen des Architekten. Die Poesie des Lebens soll in Energien und Nutzeffekten, in Produktionszahlen und in der richtigen Verteilung der Parkplätze ausgedrückt werden. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW45-1961.

743. idem. Testo originale: Wie denkt sich Herr Buckminster Fuller die „Welt-Architektur“ der Zukunft? Soll sie uns hundertprozentig genutzte Existenzmittel statt Leben, organisierte Leistungen statt freier Entfaltung, fortschrittliche, wissenschaftliche Methode statt Kunst bringen? Wahrhaftig – eine Architektur à l'américaine (oder auch – wenn man will – à la russe), die sich so weit als nur möglich vom Geist der europäischen Baukunst entfernt hat. Das Monstrum der Wissenschaftlichkeit durchzieht die Welt und steht jedem zu Diensten, der es beschäftigen will. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW45-1961.

eseguito, la forza mondiale dell'intelletto calcolatore e assoluto sarà completa. Paralizzati da questa onnipotenza, noi potremo pensare solo con formule e risultati, cioè con dimensioni non umane. Il potere della ragion pratica soffocherà tutto ciò che non è utilizzabile al 100%, tutto ciò che non può essere sfruttato, valorizzato, trasformato, tutto ciò che è vivente, che vuol crescere e si vuole sviluppare.»⁷⁴⁴

Con questa idea di creatività naturale Ungers si scaglia contro il mondo della scienza e della tecnica. Egli chiama alla resistenza contro la repressione delle forze vitali minacciata su ogni fronte. Conclude, infine, con uno strumento letterale che, ormai, gli è ben noto, ossia una perorazione conclusiva enfatica, alla maniera delle avanguardie:

«Io metto in guardia tutte le università dal trasformare le “parole vuote” di Buckminster Fuller in “dati tangibili”. Io metto in guardia dal sostituire la libertà dello spirito con la potenza del calcolatore. Io metto in guardia soprattutto gli studenti di architettura dal farsi relegare a “funzionari” scientifici. Opponetevi a coloro che vi vogliono mettere sulla stessa lunghezza d'onda, come se foste dei robot. Non fatevi trasformare in cavie, per il vantaggio di capaci profeti! Ciò di cui abbiamo bisogno sono architetti che abbiano dinamismo nelle loro teste, non un registratore di cassa, che seguano la propria immaginazione e non i propri calcoli, che producano entusiasmo e non aride teorie. Noi abbiamo bisogno di individui e non di robot; di poeti e non di manovali.»⁷⁴⁵

Così suona il credo di un artista che si vede oppresso da ogni lato dai tecnocrati senz'anima e dai critici d'architettura di idee sorpassate. Non v'è dubbio che egli si annoveri tra i poeti e che,

744. idem. pp. 1277-1278. Testo originale: Wenn die Weltinventur abgeschlossen sein wird, wenn alle Winkel der Erde durchschnüffelt und mit dem wissenschaftlichen Geigerzähler abgehört sind, wenn die Welt-Bilanz erstellt worden ist, wird die Welt-Macht des rechnenden und absoluten Verstandes komplett sein. Gelähmt von dieser Allmacht, werden wir nur noch in Formeln und Ergebnissen, d. h. in un-menschlichen Dimensionen, denken können. Die Macht der praktischen Vernunft wird alles, was nicht hundertprozentig brauchbar ist, alles, was nicht ausgenutzt, verwertet und umgesetzt werden kann, ausmerzen, sie wird alles, was lebendig ist, was wachsen und sich entfalten will, ersticken. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW45-1961.

745. idem. pp. 1278-1280. Testo originale: Ich warne sie davor, die Freiheit des Geistes durch die Macht des rechnenden Apparates zu ersetzen. Ich warne vor allem die Architekturstudenten, sich zu wissenschaftlichen „Funktionären“ degradieren zu lassen. Widersetzt euch denen, die euch wie Roboter auf dieselbe Wellenlänge einstellen wollen. Laßt euch nicht zum Nutzen tüchtiger Propheten in Meerschweinchen verwandeln! Was wir brauchen, sind Architekten, die Dynamos und keine Registriermaschinen in ihren Köpfen haben, die ihren Imaginationen und nicht ihren Kalkulationen folgen, die Begeisterung und nicht trockene Theorien hervorbringen. Wir brauchen Individuen und keine Roboter; Dichter und keine Handlanger. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW45-1961.



317. Pantheon, Roma, I secolo a. C.

318. Graf Zeppelin © <https://zeppelin2012.wordpress.com/tag/account/>

per questo motivo, provi simpatia verso le visioni fantastiche di Scheerbart e di Taut, contrariamente alla follia della fattibilità tecnica di Buckminster Fuller.

Egli interviene successivamente, in questi termini anche nella conferenza tenutasi il 5 giugno 1962 a Graz (e poco più tardi anche a Stoccarda), annunciata con il titolo: “L’architettura come espressione dello spirito”.⁷⁴⁶

Ungers critica la mentalità utilitaristica dilagante e l’idea diffusa che l’architettura derivi dalla costruzione, argomentando che sia certamente possibile trovare una forma ottimale per le macchine, le cui richieste tecniche hanno la priorità e sono definite chiaramente, mentre questa considerazione è impensabile per un edificio.

A supporto della propria visione, egli richiama l’immagine della cupola del Pantheon, per la cui ideazione non ci furono né presupposti tecnici, né funzionali; per lui, lo spazio del Pantheon è simbolo di una “rappresentazione spirituale del mondo”, in accordo con la visione di Herman Sörgel. L’architetto e filosofo tedesco, ormai scomparso, si era pronunciato in questi termini, nel suo libro *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*.⁷⁴⁷

«Una struttura, il cui contenuto percettivo non è in grado di parlare all’anima dell’osservatore, che è completamente vuota di sentimento, non ha nessuna esigenza di essere considerata opera architettonica. Nell’opera della pura tecnica, il contenuto percettivo è – in generale – qualcosa di secondario

746. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, nota 199

747. Herman Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, München, Piloty & Loehle, 1918. Traduzione: Introduzione all’architettura-estetica: prolegomeni per una teoria dell’architettura.



428

319. Hermann Finsterlin nel suo atelier, 1962

e di accidentale; il dirigibile Zeppelin per esempio non ha mantenuto la sua forma a sigaro, per tramandare i valori affettivi, ma solamente ed unicamente perché in questa forma taglia più facilmente l'aria. Il Pantheon a Roma al contrario, ha ricevuto la sua forma sferica soprattutto perché lo spazio della sfera deve esprimere e trasmettere un'atmosfera, un simbolo, un appagamento spirituale, e non perché la volta a sfera sarebbe la più duratura o altrimenti per un altro motivo pratico».⁷⁴⁸

Dallo stesso punto di vista, secondo lui nascono anche le cattedrali gotiche: la spazialità interna, concepita per rappresentare la grandezza di Dio, rispetto agli uomini è il fine ultimo, per il quale si studia un sistema strutturale, atto alla sua realizzazione e non il contrario.

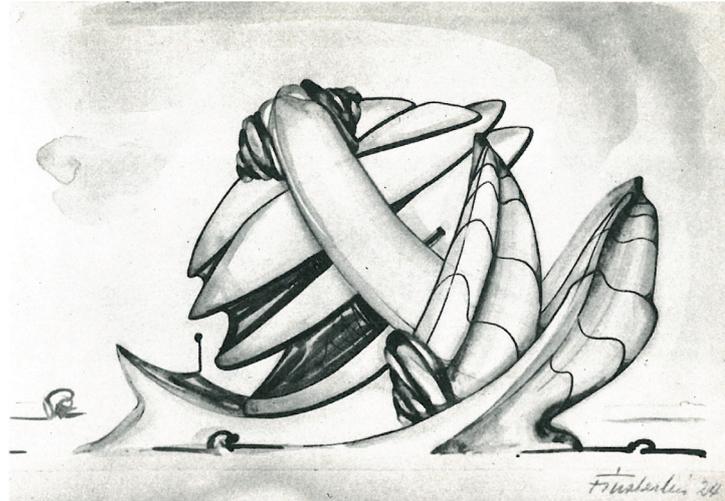
Quando, poco dopo, egli tiene questa conferenza anche alla *Hochschule* di Stoccarda, conosce personalmente uno degli architetti di cui parla, in quel momento, presente in platea: Hermann Finsterlin.⁷⁴⁹ Di tutti i sognatori delle architetture fantastiche Finsterlin è veramente il più audace. Inoltre, con le sue costruzioni spaziali biomorfe, era finito, poco dopo la Prima Guerra Mondiale, nel campo visivo dell'architettura d'avanguardia, solo per poco tempo. Egli aveva seguito un appello dell'*Arbeitsrat für Kunst* e aveva presentato alcuni progetti per una 'Mostra di architetti sconosciuti' allestita a Berlino.

Walter Gropius aveva assunto l'organizzazione di questa mostra, proposta da Bruno Taut ed era rimasto molto impressionato dai lavori di Finsterlin, esortandolo a mandare molto materiale.⁷⁵⁰

748. Herman Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, München, Piloty & Loehle, 1918. p. 87. Testo originale: Ein Gebilde, dessen Wahrnehmungsinhalt nicht in stande ist, zur Seele des Betrachters zu sprechen, das ganz gefühllos ist, hat keinen Anspruch, als Architekturwerk genommen zu werden. Beim Werk der reinen Technik ist der Empfindungsgehalt – wenn er überhaupt auftritt – etwas Sekundäres und Akzidenzielles; das Zeppelinluftschiff z. B. hat seine Zigarrenform nicht erhalten, um Gefühlswerte zu übertragen, sondern einzig und allein, weil es in dieser Form am leichtesten die Luft durchschneidet. Das Pantheon in Rom dagegen hat seine Kugelform vor allem deshalb bekommen, weil der Raum der Kugel eine Stimmung, ein Symbol, eine seelische Befriedigung ausdrücken und übertragen soll, und nicht, weil das Kugelgewölbe am dauerhaftesten wäre oder aus sonst einem praktischen Grunde.

749. Hermann Finsterlin, architetto visionario, pittore, poeta, disegnatore, progettista di giocattoli e compositore tedesco, nato il 18 agosto 1887 a Monaco. Inizialmente studia medicina e solo dopo si dedica alla pittura. Nel 1919 assiste Walter Gropius nell'organizzare la mostra sugli architetti sconosciuti, dell'*Arbeitsrat für Kunst*. Contribuisce alla *Gläserne Kette*, sotto il nome di Prometheus. Nel 1922 si trasferisce a Stoccarda. Negli anni '30 lavora sotto il regime nazista come affrescatore. Nel 1946 una bomba distrugge la sua casa, vanno così distrutti la maggior parte dei suoi lavori. Muore il 16 settembre del 1973 a Stoccarda.

750. Reinhard Döhl, *Hermann Finsterlin, Eine Annäherung*, Hatje, Stuttgart 1988, p. 10. Traduzione: *Hermann Finsterlin, un avvicinamento*.



320. *Manifesto Arbeitsrat für Kunst, Berlino, aprile 1919*

321. *Hermann Finsterlin, Das Glashaus, 1924*

Di conseguenza, Finsterlin si era entusiasmato ed aveva disegnato una grande quantità di progetti edilizi fantastici. Quando l'esposizione nell'aprile del 1919 venne inaugurata nello Studio Grafico I. B. Neumann, le sue opere riempiono da sole uno dei tre spazi.

L'architetto prende anche parte, con fervore, allo scambio epistolare fatto scaturire da Bruno Taut dopo questa mostra.

Proprio questa corrispondenza viene associata al nome *Gläserne Kette*. Questo titolo esattamente indica una libera associazione di architetti, artisti e critici, la cui fitta corrispondenza di idee e di bozzetti architettonici utopici avveniva attraverso un fitto interscambio di lettere tra i membri. Essa fu un importante forum di sviluppo delle idee espressioniste.⁷⁵¹

Purtroppo quando la "Catena di vetro" giunge al termine, Finsterlin scompare dalla circolazione ed è presto dimenticato. Solo all'inizio degli anni 1960 viene riscoperto e apprezzato da Conrads e Sperlich, ma anche da Udo Kultermann, che, nel 1959, pubblica una piccola trattazione sulla *Dynamische Architektur*, originariamente composta come tesi di dottorato.⁷⁵²

Per ciò che riguarda la ricerca, Conrads è un pioniere nel rendere nota la vicenda della *Gläserne Kette*, perché la corrispondenza era, in sostanza, rimasta segreta.

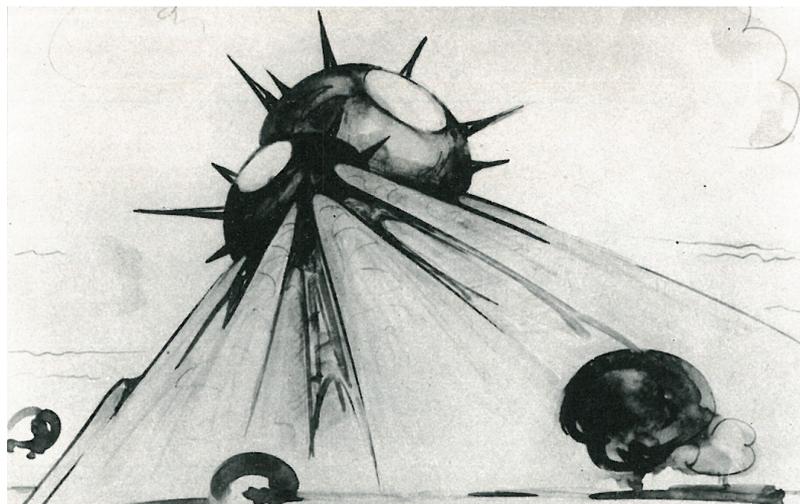
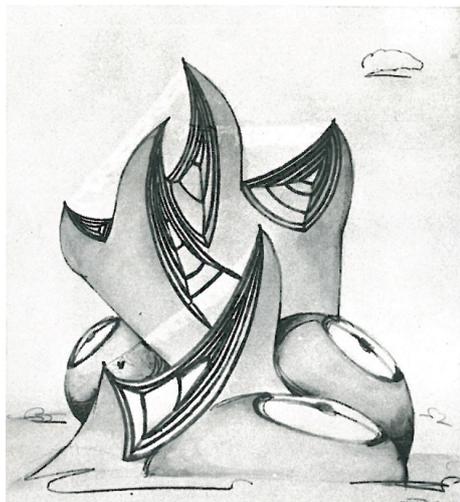
Durante il suo soggiorno a Stoccarda, Ungers fa visita a Finsterlin nel suo atelier. Da questo incontro scaturisce l'idea di una mostra e di una pubblicazione.⁷⁵³

Successivamente, l'iniziativa viene discussa con Conrads:

751. Gilbert Lupfer, Paul Sigel. *Walter Gropius*, Taschen, Köln 2005, p. 8

752. Udo Kultermann, *Dynamische Architektur*, Lucas Cranach, München 1959. La discussione della tesi era avvenuta nel 1953, presso la *Philosophische Fakultät* di Münster.

753. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 114



430

322. Hermann Finsterlin, *Das Glashauss*, 1924

323. Hermann Finsterlin, *Konzerthaus*, Blatt 5, 1919

questi riferisce ad Ungers la possibilità di organizzare, nella cornice delle *Berliner Bauwochen* un'esposizione su Finsterlin nella Galleria Berlese *Diogenes*.

L'esposizione è presentata dall'1 al 15 settembre 1962 con il titolo *Visioni architettoniche, metafore formali, modelli, dipinti ad olio, costruzioni stilistiche, disegni*.⁷⁵⁴ All'inaugurazione, Oswald Mathias Ungers tiene un discorso pieno di simpatia per l'architetto di Monaco e lo associa a Piranesi, deriso dai suoi contemporanei quando da vecchio rese pubbliche le sue Carceri.⁷⁵⁵ Il motivo del riferimento alla "derisione" è dovuto alle dure critiche, mosse da Le Corbusier, sulle pagine dell'*Esprit Nouveau*, nei confronti delle opere di Finsterlin, definite "eiaculazioni vischiose".⁷⁵⁶

Ovviamente essendo Hermann Finsterlin il protagonista dell'esposizione, Ungers adotta toni maggiormente entusiastici, per la sua presentazione.

Secondo Jasper Cepl, al di là della profondissima differenza progettuale tra i due, la simpatia che Ungers dimostra nei confronti dell'artista espressionista è schietta, ed entrambi hanno assolutamente qualcosa in comune nel loro entusiasmo per l'architettura.⁷⁵⁷

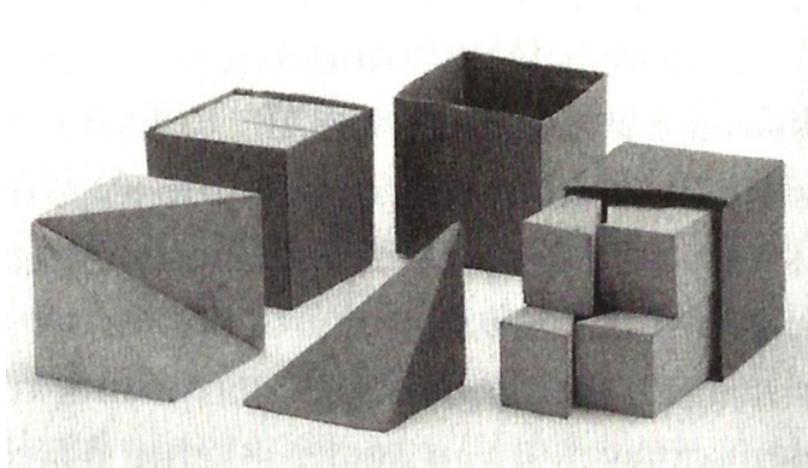
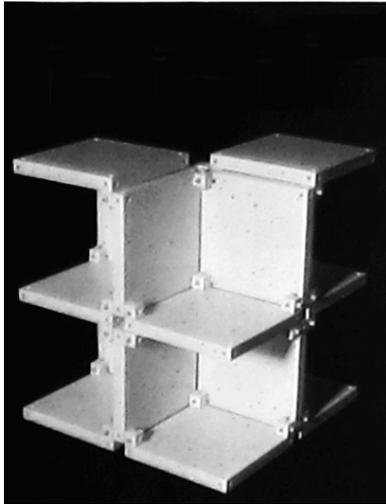
La sua adesione all'architettura di Finsterlin si placherà presto, ma alcune considerazioni sullo spirito dell'architettura e

754. Titolo originale: *Architekturvisionen, Formmetaphern, Modelle, Ölbilder, Stilbaukasten, Zeichnungen*.

755. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 116

756. Paul Boulard (alias Charles Edouard Jeanneret), *Mustapha-Kemal aura son monument*, in "L'Esprit Nouveau", n. 25, gennaio 1925

757. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 116



324. Oswald Mathias Ungers,
Baukasten, Berufungsvortrag
Technische Universität, Berlin 1963
 © UAA

325. Hermann Finsterlin, *Formdomino*
im Würfel, 1922

soprattutto il ‘domino formale nel cubo’,⁷⁵⁸ del 1922, possono essere stati stimolanti per Ungers, per andare oltre la sua fase ‘espressionista’.

Una nota curiosa è la tematizzazione portata avanti da Finsterlin sul *Baukasten*, il gioco delle costruzioni che Ungers rielabora poi nel proprio modello presentato alla conferenza di nomina per la cattedra d’insegnamento, presso la *Technische Universität* di Berlino.⁷⁵⁹

L’esposizione berlinese su Finsterlin si dimostra presto come semplice inizio per un progetto di gran lunga più grande, in cui culmina il rapporto di Ungers con l’espressionismo, per poi chiudersi.

Alla fine dell’anno 1962, si apre la possibilità di una collaborazione tra Ungers e Udo Kultermann, direttore del Museo di Leverkusen, che hanno interessi architettonici simili.

Insieme preparano una raccolta di scritti e immagini sulla *Gläserne Kette*. È la prima volta che le attività della cerchia di Bruno Taut vengono presentate con questo nome.

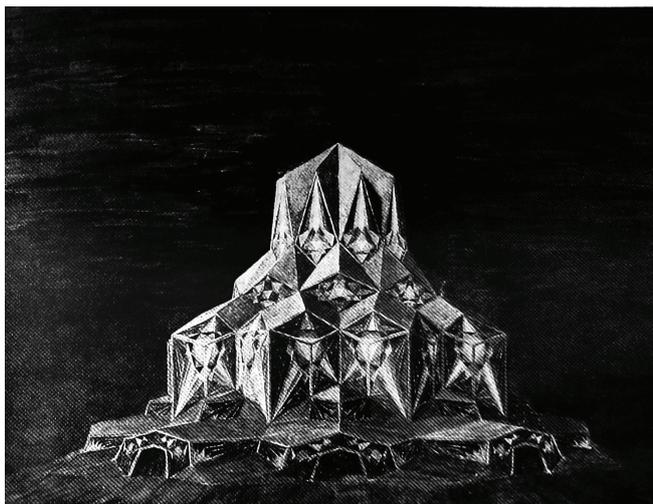
Inizialmente, Kultermann pensa piuttosto a mettere insieme una personale su Bruno Taut, ma quando s’incontra con Ungers, questo piano si espande.

Grazie ai suoi legami con Hermann Finsterlin, che si adopera come mediatore e incoraggia anche Max Taut⁷⁶⁰ e Wassili

758. Hermann Finsterlin, *Das Stil-Spiel, Der Baukasten der Welt-Architektur aller Zeiten und Völker*, Berchtesgaden, o. D. (probabilmente ottobre 1928)

759. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in “Archplus”, a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

760. Max Taut, architetto tedesco, fratello minore dell’architetto Bruno Taut, nato a Königsberg, il 15 maggio 1884 e deceduto il 26 febbraio 1967. Libero professionista dal 1911 a Berlino, poi in associazione con Bruno Taut



432

326. Udo Kultermann, Oswald Mathias Ungers, *Die gläserne Kette, Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut, 1919-1920. Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, und in der Akademie der Künste Berlin, Otto Lapp & Co., Leverkusen 1963, copertina*

327. Wassili Luckhardt, *Entwurf Festhalle aus Glass, 1920*

Luckhardt,⁷⁶¹ ad aprire i propri archivi, Ungers può, quindi, ricostruire un quadro quasi completo della corrispondenza.

Ulrich Conrads, ad esempio, era stato respinto, quando pochi anni prima si era sforzato di procurarsi quei documenti; Taut e Luckhardt non ne volevano curare l'edizione.⁷⁶² Nel frattempo, essi hanno cambiato opinione: tempo addietro avrebbero dimenticato ben volentieri l'episodio, ma ora non è più ritenuto un increscioso peccato di gioventù, bensì un momento teorico d'importanza storica, per l'architettura.

All'apertura della mostra di Leverkusen, la sera del 26 luglio del 1963, interviene Max Taut, che offre come contributo una prefazione per il catalogo; anche Finsterlin è presente. All'Accademia delle Belle Arti di Berlino, in cui l'esposizione è apparsa in seguito, interviene all'inaugurazione Wassili Luckhardt.

Per la mostra, Ungers e Kultermann pubblicano un catalogo dal titolo omonimo,⁷⁶³ che è ancora oggi la più importante

e Franz Hoffmann. Dal 1918 è membro dell'*Arbeitsrat für Kunst* e del *Ring* di Berlino. Dopo la Seconda Guerra Mondiale si dedica all'insegnamento.

761. Wassili Luckhardt, architetto tedesco, nato il 22 luglio 1889, a Berlino, fratello dell'architetto Hans Luckhardt, nato sempre a Berlino il 16 giugno del 1890. Entrambi i fratelli frequentano la *Technische Universität* nella città natale, per lavorare poi insieme a Dresda. Prendono parte al Novembergruppe, all'*Arbeitsrat für Kunst* e alla *Gläserne Kette*, dal 1926 fanno parte dell'associazione *Der Ring* di Berlino. Studiosi del Futurismo ed esponenti dell'Espressionismo tedesco. Hans Luckhardt muore nella capitale il 12 ottobre 1954, mentre il fratello Wassily continua ad essere attivo come progettista fino alla morte, il 2 dicembre 1972.

762. Da un dialogo di Ulrich Conrads, con Jasper Cepl del 2004. In Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 117

763. Udo Kultermann, Oswald Mathias Ungers, *Die gläserne Kette, Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut, 1919-1920. Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, und in der Akademie der Künste Berlin, Otto Lapp & Co., Leverkusen 1963*



328. Max Taut, copertina della rivista *Frühlicht*, diretta da Bruno Taut, 1920

fonte riguardante questo tema. Il primo ha un vivido interesse nei confronti dell'Espressionismo, alimentato da domande esistenziali sul proprio rapporto con questa corrente, se inserirsi nella sua discendenza postbellica, oppure no.

Nel frattempo, si è innescata una serie di eventi, sull'onda della riscoperta di questo movimento artistico prebellico.

Viene organizzata una rassegna su Paul Scheerbarth, alla quale Ungers manda parte della propria collezione, mentre Ulrich Conrads pubblica nella serie da lui curata, *Bauwelt Fundamente*, una nuova edizione dei numeri di *Frühlicht* di Bruno Taut.⁷⁶⁴

Anche Jürgen Joedicke, si affaccia alla trattazione di questa corrente così distante da lui, descrivendo appunto, l'inaspettata revisione storica dell'espressionismo, in un piccolo catalogo su Hermann Finsterlin, del 1965,⁷⁶⁵ dichiarando:

433

«L'immagine degli anni '20, come si era dipinta fin'ora nelle teste degli storici di architettura e dei critici, era al massimo unilaterale e in sostanza si riferiva solo alle apparizioni della seconda metà degli anni '20: in particolare a una concezione dell'architettura orientata verso le figure geometriche semplici, come cubo, quadrato, cilindro. Ciò che era successo prima, all'inizio degli anni '20, rimase sconosciuto. Solo negli ultimi tempi si è verificato un cambiamento: esposizioni come quelle sulla 'Gläserne Kette' a Leverkusen e a Berlino, pubblicazioni come quella sulla rivista *Frühlicht* o come la monografia su Hugo Häring hanno contribuito ad approfondire e a rivedere concetti di quell'immediato dopoguerra.»⁷⁶⁶

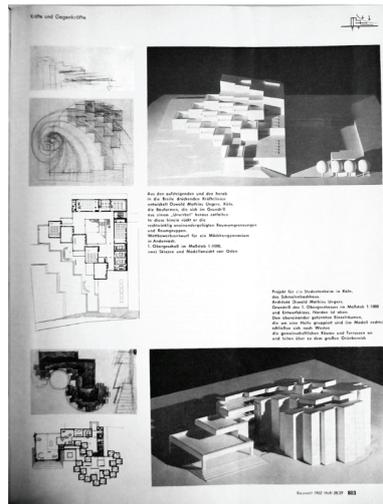
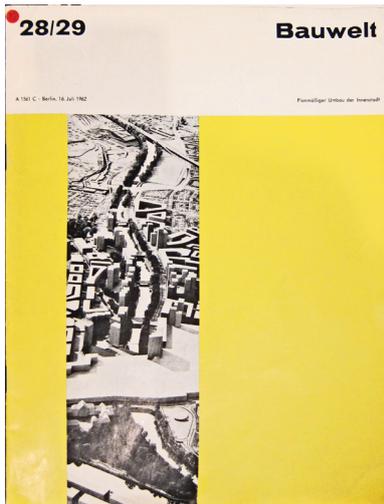
Mentre Joedicke impara a conoscere ed apprezzare il lato soggettivo-storicistico dell'architettura, dalla propria parte, Ungers incomincia un processo di revisione delle proprie posizioni, che lo porteranno a prendere le distanze dall'Espressionismo.

Il suo avvicinamento al movimento espressionista, non si

764. Bruno Taut, *Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwicklung des neuen Baugedankens*, *Bauwelt Fundamente*, n. 8, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964. Traduzione: Bruno Taut, *Luce del mattino 1920-1922. Serie per il coinvolgimento delle nuove idee architettoniche*, *Bauwelt Fundamente*, n.8, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1963.

765. Jürgen Joedicke, *Einleitung*, in H. Finsterlin, *Architekturen, 1917-'24 Ausstellungskatalog*, Technische Hochschule Stuttgart, Stuttgart 1965

766. idem. Testo originale: „Das Bild der zwanziger Jahre, wie es sich bisher in den Köpfen der Architekturhistoriker und Kritiker malte, war höchst einseitig und bezog sich im Grunde nur auf Erscheinungen der zweiten Hälfte der zwanziger Jahre: es bezog sich vor allem auf eine an einfachen geometrischen Leitbildern, wie Kubus, Quader und Zylinder, orientierte Architekturauffassung. Was zuvor, Anfang der zwanziger Jahre, geschah, blieb unbekannt. Erst in letzter Zeit hat sich ein Wandel vollzogen: Ausstellungen, wie diejenige über die ‚Gläserne Kette‘ in Leverkusen und Berlin; – Publikationen, wie die Veröffentlichung der Zeitschrift ‚Frühlicht‘ oder wie die Monografie über Hugo Häring haben dazu beigetragen, die Vorstellungen von jener unmittelbaren Nachkriegszeit zu vertiefen oder zu revidieren.



434

329. "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, copertina

330. Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, pp. 803-804

limita, però, solo alla formulazione teorica, esistono anche alcuni progetti dichiaratamente espressionisti. Tre progetti vengono pubblicati nel 1962 all'interno della rivista *Bauwelt*,⁷⁶⁷ in un articolo dal titolo *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, che già dice molto sul suo approccio nei confronti di questi progetti.

Il numero della rivista affronta un tema monografico sulle residenze collettive, temporanee e non: sanatori, ospedali, studentati, dormitori, ma anche quartieri residenziali.

Per primo viene esposto il progetto per il *Mädchengymnasium* di Andernach.

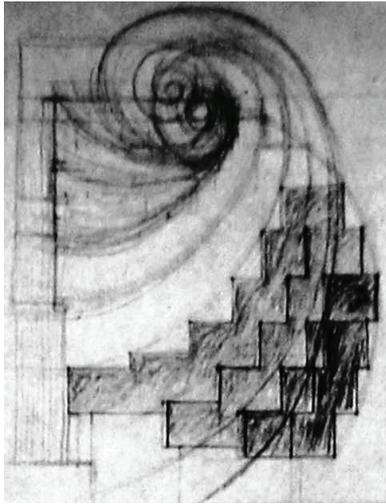
Mediante i due schizzi ideativi riportati nell'articolo è possibile ricondurre in parte il procedimento ideativo in pianta ed in alzato, il cui tema sono appunto le *linee di forza*. La pianta è regolata da una figura a spirale che detta la successione degli spazi più raccolti come le aule, mentre lo spazio collettivo (negativo) è interessato dal compromesso con i limiti del lotto.

A questo proposito Schmitt precisa:

«Dalle linee di forza emergenti e da quelle che tendono ad espandersi, Oswald Mathias Ungers sviluppa a Colonia le forme costruttive che si dispiegano in pianta da un vortice originale.»⁷⁶⁸

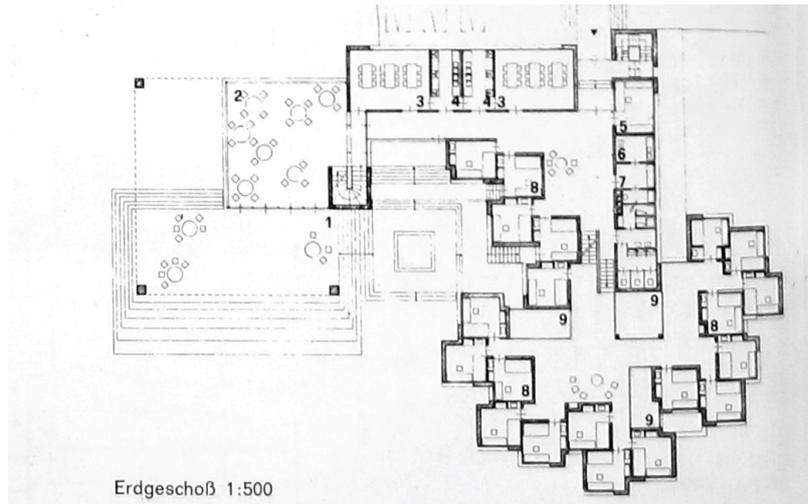
767. Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, pp. 803-804. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW28/29-1962.

768. Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, p. 803. Traduzione del titolo: Nel punto d'intersezione delle linee di forza. Testo originale: Aus den aufsteigenden und den herab in die Breite drückende Kraftlinien entwickelt Oswald Mathias Ungers, Köln, die Bauformen, die sich im Grundriß aus einem "Urwirbel" heraus entfalten. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW28/29-1962.



331. Oswald Mathias Ungers,
Wettbewerbentwurf
Mädchengymnasium, Andernach, 1962,
schizzo ideativo
© UAA

332. Oswald Mathias Ungers,
Studentenheim 'Schmalenbachhaus',
Köln-Klettenberg, 1961
pianta
© UAA



La caratteristica di questo progetto è di avere, non solo uno sviluppo concentrico in pianta, ma anche, e soprattutto, che questo sistema si articola in altezza, in maniera ascendente, aperto verso la corte ad anfiteatro, su quattro livelli progressivi.

Il secondo progetto è lo *Studentenheim, Schmalenbachhaus, Köln-Klettenberg, 1961*, che, in pianta si configura maggiormente come un frattale. Inizialmente, tre forme curve progressivamente più grandi regolano alternativamente i pieni ed i vuoti. Le stanze raggruppate "a grappolo", intorno ad uno spazio collettivo, mantengono la loro riconoscibilità anche all'esterno, incolonnandosi in parallelepipedi verticali. Questo espediente è lo stesso impiegato, in maniera più regolare, all'interno del *Wohnbebauung "Neue-Stadt", Astenweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg*, del 1961-1965.

Anche nel caso del secondo progetto esposto, emergono alcune problematiche di rapporto tra la forma libera da un lato, e la sua conclusione più schematica dall'altro. Il sistema di sviluppo formale in pianta è seguito, anche in questo caso, da un progressivo innalzamento volumetrico.

Una particolare evoluzione dell'idea formale libera, sperimentata fin qui, è ulteriormente espressa dal terzo progetto esposto, ovvero l'*Erzbischofliches Gymnasium, Bonn-Beuel*.

La composizione nasce dall'apposizione di tre sistemi di spirali a doppio centro.

Per tutte e tre le linee di forza il primo fulcro è la Cappella, da cui si diramano tre bracci di alloggi, separando lo spazio esterno in ulteriori tre spazi.

Per il sistema compositivo principale, il secondo fulcro è costituito dall'Aula di riunione. In questo caso, Ungers ragiona anche sull'importanza spirituale dei due fulcri:

«Cappella e aula – il luogo della riflessione e della preghiera e il forum del discorso e della riunione – sono i due centri polari dell’impianto. Dalla cappella, come centro spirituale, si diramano a forma di spirale tutte le successioni spaziali.»⁷⁶⁹

Nella ricerca verso l’interpretazione spirituale egli rende la cappella fonte delle forze formali ordinatrici. Così il suo progetto diventa ugualmente parte della creazione divina.

Come si è potuto osservare da questa breve indagine, la forma espressiva, gestuale della spirale viene definita come tale durante i suoi studi espressionisti, che iniziano nel 1961. Il ragionamento sulla rotazione sistematica di un modulo, però, è un interesse pregresso, al di fuori dell’approfondimento espressionista, come si è visto,⁷⁷⁰ già dai progetti:

Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-59, Blocco 3; Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück.

Di conseguenza, si può dichiarare, a ragion veduta, che la casa in Belvederestraße sia di fatto estranea ad una volontà espressionista, per motivi cronologici, essendo stata progettata e costruita prima. Infatti, la sua abitazione a Colonia è la causa del suo avvicinamento al *revival* di questa corrente degli anni ‘20. Quando Pevsner, influenzato da Banham, la cita⁷⁷¹ per enunciare il proprio pensiero, essa è già terminata e largamente pubblicata.

L’estraneità della *Haus Ungers* al Neo-Espressionismo tedesco è comprovata anche da un riscontro compositivo: anche se sono presenti nell’articolazione spaziale della pianta, tracce di sistemi formali sperimentali, che si articolano intorno a fulcri e rotazioni, a differenza dei progetti “espressionisti”, essi sono contenuti in parti dell’edificio e non lo regolano in maniera totalitaria.

Come si può notare, quindi, dall’articolo di Karl Wilhelm Schmitt, il nuovo Ungers “espressionista” è soprattutto legato ad un puro ragionamento compositivo, associato soprattutto all’utilizzo delle *linee di forza*, ossia alla definizione iniziale di tracciati regolatori che determinano l’inserimento di corpi *positivi e negativi*, già presenti in questa sua fase progettuale.

769. O.M. Ungers, *1951-1984 Bauten und Projekte*, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 68. Testo originale: Kapelle und Aula – der Ort der Besinnung, und des Gebetes und das Forum des Gesprächs und der Zusammenkunft – sind die beiden polaren Zentren der Anlage. Aus der Kapelle, als dem geistlichen Zentrum, fließen alle Raumfolgen spiralförmig heraus.

770. Si vedano i paragrafi *L’edificio isolato* e *I complessi residenziali* all’interno del capitolo *Il contributo di Ungers al nuovo volto di Colonia*.

771. Nikolaus Pevsner: *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in “Deutsche Bauzeitung”, a. 66, n.10, ottobre 1961, pp. 761. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DB10-1961.



333. Otto Grautoff, *Formzertrümmerung und Formaufbau, in der Bildenden Kunst*, Ernst Wasmuth A.G., Berlin 1919

Egli prosegue con l'approfondimento teorico, che non si limita ai componenti dell'*Architettura fantastica* oppure alla *Catena di vetro*. Lungo il proprio percorso di ricerca trova anche argomentazioni, che probabilmente gli aprono gli occhi in direzione opposta all'Espressionismo.

Una fonte possibile per questa inversione di marcia è il libro *Formzertrümmerung und Formaufbau*⁷⁷² di Otto Grautoff⁷⁷³ potrebbe essere una fonte per questo cambiamento d'idee, proprio per il deciso punto di vista nei riguardi dell'Espressionismo:

«L'espressionista però è stanco del mondo, il suo sentire è insoddisfatto; egli vuole frantumare perciò le forme sensibili, perché egli spera di riconoscere dietro di loro un senso, che gli porti libertà, felicità e pace.

[...] Egli vuole staccarsi da questo mondo, salvandosi nella metafisica.»⁷⁷⁴

437

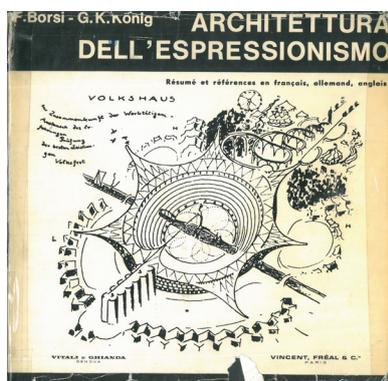
Di conseguenza, sorge spontanea la considerazione che l'architetto non cerchi una forma espressiva che "superi" il mondo, ma questa figura, intellettuale, prima ancora che professionale, si mantenga sempre in dialogo con tutto ciò che gli sta intorno, da cui traggono poi origine i ragionamenti sull'architettura. In definitiva, il concetto di distacco dalla realtà e di espressione, che supera il tempo ed il luogo, nega l'affermazione di architettura, come "espressione corretta della propria epoca", teorizzata pochi anni prima da Ungers e Giesemann.

Nel significato della "trasformazione e superamento del mondo e della materia attraverso lo spirito creativo" vale infine l'opera d'arte come "espressione pura ed immediata di un bisogno interiore dell'anima", la società come "espressione delle forze interne del popolo" e la macchina come "espressione della dinamica interna (energia)". Così il mondo alla fine si dissolve in un gioco immateriale di forze. Esso è portato alla scomparsa: al posto delle cose sta alla fine la spiritualità pura.

772. Otto Grautoff, *Formzertrümmerung und Formaufbau, in der bildenden Kunst*, Ernst Wasmuth A.G., Berlin 1919. Traduzione: *La distruzione della forma e la costruzione della forma, nell'arte figurativa*

773. Otto Nikolaus Grautoff, storico dell'architettura, giornalista e traduttore tedesco, nato a Lubecca il 31 maggio del 1876. Compagno di scuola di Thomas Mann presso l'Istituto St. Katharine di Lubecca. Conseguì il dottorato di Ricerca sugli anni giovanili di Nicolas Poussin: Nel 1928 Grautoff fonda l'associazione franco-tedesca, chiusa dal regime nazista nel 1933. Muore il 27 aprile del 1937, oramai in esilio a Parigi.

774. Otto Grautoff, *Formzertrümmerung und Formaufbau, in der Bildenden Kunst*, Ernst Wasmuth A.G., Berlin 1919, p. 53. Testo originale: *Der Expressionist aber ist der Welt müde, sein Gefühl ist unbefriedigt; er will die sinnlichen Formen deshalb zerschlagen, weil er hinter ihnen einen Sinn zu erkennen hofft, der ihm Freiheit, Glück und Friede bringt. Er will sich von dieser Welt erlösen, indem er sich in die Metaphysik rettet.*



334. Giovanni Klaus Koenig, Franco Borsi, *Architettura dell'Espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova 1967

Questo periodo di ricerca è, per Ungers, una grande possibilità di accrescimento; egli approfondisce gli scritti teorici del gruppo di artisti di Dresda, il *Die Brücke*: Franz Marc, Herwarth Walden, Georg Marzynski, Hermann Bahr, Otto Grautoff, Paul Westheim, Eckart von Sydow e Adolf Behne.

L'insieme di studi sull'Espressionismo svolti tra gli anni 1961 e 1963 lo porta ad una maggiore definizione del proprio volere formale ed a capire che quest'ultimo non possa collimare con i principi dell'"architettura fantastica".

Nel maggio 1964, a Firenze, è presentata la mostra sull'Architettura dell'Espressionismo, sul cui tema è organizzato anche un Convegno nelle giornate tra il 18 al 23 maggio. Tra i relatori si annoverano Ernst Bloch, Hans Stuckenschmidt, Bruno Zevi e altri. In relazione alla sua ormai "consolidata fama" di architetto e teorico "neo-espressionista", è invitato ad intervenire anche Ungers.

Purtroppo il pubblico rimarrà deluso, perché, invece di una benevola opinione sugli apporti del movimento espressionista nella contemporaneità, si ritrova ad ascoltare alcune considerazioni, particolarmente scettiche.

Innanzitutto, Ungers solleva la questione, se il concetto di "Espressionismo", originariamente coniato per la pittura, possa essere utilizzato ugualmente anche in campo architettonico e si possa realmente parlare di un'"architettura espressionista". A questo proposito introduce una serie completa di definizioni di "Espressionismo", che vengono riportate con precisione dal catalogo curato da Giovanni Klaus Koenig e Franco Borsi:⁷⁷⁵

«Espressionismo è corrispondenza dell'opera con la volontà d'espressione del suo creatore, il contrasto del materiale e lo scopo.

L'Espressionismo è il superamento della natura per mezzo dello spirito.

Il termine Espressionismo è stato coniato in opposizione ad Impressionismo.⁷⁷⁶

L'Espressionismo rimane chiuso nel regno del Soggetto.

L'Arte espressionistica può essere posta in rapporto alla religione e alla musica.

Il metodo dell'Espressionismo dovrebbe consistere nel creare.⁷⁷⁷

L'Espressionismo è trasformazione della realtà, fino a che la forma della natura è divenuta forma artistica.

775. Giovanni Klaus Koenig, Franco Borsi, *Architettura dell'Espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova 1967

776. Herwart Walden, *Einblick in die Kunst*, Verlag der Sturm, Berlin 1920, così citato nel catalogo *Architettura dell'Espressionismo* di Koenig e Borsi, p. 14

777. Georg Marzynski, *Die Methode des Expressionismus*, Klinkhardt & Bermann, Leipzig 1920, così citato nel catalogo *Architettura dell'Espressionismo* di Koenig e Borsi, p. 14

L'Espressionismo è la penetrante visione spirituale del mondo in contrapposizione dell'impressionismo.

L'Espressionismo è trasformazione della realtà.⁷⁷⁸

L'Espressionismo vuole frantumare le forme sensibili, perché spera di riconoscere, dietro a loro, un senso, che porti libertà, felicità e pace.⁷⁷⁹»

Dalle definizioni citate, Ungers arriva alla conclusione, che il volere artistico espressionista sia caratterizzato da tre proprietà essenziali: il distacco dalla realtà, la rappresentatività di sensazioni e il superamento del mondo. Inoltre, la realtà naturale, modello ancora in ogni forma di discussione artistica con il mondo, è enfatizzata all'estremo dall'Espressionismo.

A poco a poco i dubbi di Ungers crescono. Il *pathos* espressionista diventa col tempo insopportabile e si manifesta per lui la necessità di trovare una terza via tra la razionalità del funzionalismo e l'irrazionalità dell'espressionismo.

Il punto chiave risulta essere che l'arte, con il distacco dalla realtà rinunci, in questo contesto, completamente alla sua "materia" ed al suo contenuto.

A ciò si potrebbe aggiungere che essa, con il separarsi dalla "realtà nel senso politico-sociologico", chiude le probabilità di modificare la realtà effettiva e, con l'allontanamento dalla "realtà nel senso scientifico tecnico", sogna progetti irrealizzabili.

A questo punto la breve parentesi espressionista di Ungers è di fatto terminata.

S'intuisce che egli chiede ai suoi progetti qualcosa di diverso dall'essere lo specchio dell'animo architettonico, ma, in altre parole, lo scaturire da un ragionamento sul senso progettuale.

A proposito della percezione che Ungers stesso ha della propria evoluzione, suonano categoriche le parole pronunciate nel dialogo con Klotz, nel quale afferma:

«I miei progetti non hanno nulla a che fare con l'Espressionismo, perché tutte le sovrapposizioni metafisiche, emergenti nell'Espressionismo e tutti gli annessi e connessi spirituali che ne dipendono, non hanno in effetti nulla a che fare con la mia architettura, né con la mia casa a Colonia, né con l'Istituto Oberhausen, né con i progetti, che io ho eseguito prima. Si può tuttavia notare nei miei lavori fin'ora sempre diverse qualità. Da un lato ci sono lavori, che sono molto rigorosi e razionali, dall'altro lato, naturalmente, anche ciò che è emozionale gioca un certo ruolo.»⁷⁸⁰

778. Hermann Bahr, *Expressionismus*, Delphin Verlag, München 1916, così citato nel catalogo *Architettura dell'Espressionismo* di Koenig e Borsi, p. 14

779. Otto Grautoff, *Formzertrümmerung und Formaufbau, in der Bildenden Kunst*, Wasmuth, Berlin 1919, così citato nel catalogo *Architettura dell'Espressionismo* di Koenig e Borsi, p. 14

780. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit*

Wilhelm Worringer e László Moholy-Nagy nella riflessione su corpi e spazio

Non si può certamente affermare che Oswald Mathias Ungers sia una figura architettonica i cui riferimenti teorici rimangono celati. Alternativamente, tra negazionismo ed ammissioni pubbliche, i nomi che guidano il suo percorso formativo emergono progressivamente.

Soprattutto nel suo periodo di “giovinezza intellettuale”, Ungers fa del riferimento e della citazione gli strumenti espositivi del proprio pensiero, attraverso le parole dei maestri.

Non sono solo i riferimenti teorici, denunciati da Ungers, a rivelarsi importanti, si può dedurre molto, ad esempio, anche dalle dichiarazioni espresse da Reinhard Gieselmann, vicino ad Ungers, in questo primo periodo, e che, si può dire, dà voce ad entrambi.

Ad esempio, nella lettera di sollecito a *Der Monat*,⁷⁸¹ firmata

Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers, Verlag Ullstein GmbH, FrankfurtM 1977, p. 296. Testo originale: Meine Entwürfe haben mit Expressionismus nichts zu tun, denn all die metaphysischen Überlagerungen, die im Expressionismus zum Ausdruck kommen, und das ganze seelische Brimborium, das mit daranhängt, haben in der Tat mit meiner Architektur nichts zu tun, weder mit meinem Haus in Köln noch mit dem Oberhausen-Kolleg noch mit den Projekten, die ich früher ausgeführt habe. Man kann allerdings in meinen bisherigen Arbeiten immer wieder verschiedenartige Qualitäten feststellen. Auf der einen Seite gibt es Arbeiten, die sehr streng und rational sind, auf der anderen Seite spielt natürlich auch das Emotionale eine gewisse Rolle.

781. Oswald Mathias Ungers, Reinhard Gieselmann, *Subjektive Architektur*, in “Der Monat”, a. XV, n. 174, marzo 1963, pp. 95, 96. Cfr. *Appendice fonti*



335. Wilhelm Worringer

da Gieselmann, ma a cui partecipa certamente anche Ungers, oltre a Eckhard Schulze-Fielitz, vengono menzionati alcuni “filosofi” o “menti all’opera”, tra cui Wilhelm Worringer.⁷⁸²

Proprio durante la fase di approfondimento di Ungers, già in relazione con Gieselmann, egli diventa determinante per la formazione del pensiero teorico di entrambi gli architetti.

Wilhelm Worringer, storico dell’arte formatosi nei primi anni del 1900 all’Università di Friburgo, Berlino e Monaco di Baviera ed operante in Germania come storico dell’arte, dal 1907 al 1965, aveva scritto, tra il 1907 ed il 1911, due testi di primo piano nella scena di storia dell’arte e filosofia dell’arte tedesca. La sua tesi di dottorato, redatta appunto nel 1907, è intitolata *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie*.⁷⁸³

Essa riceve attenzione da parte della critica di tutta Europa ed è anche largamente studiata in ambito accademico. Tra gli altri, anche Paul Klee viene fortemente influenzato da questo testo. Di soli quattro anni più tardi, è invece *Formprobleme der Gotik*, che conferma la notorietà dell’autore e mantiene un approccio filosofico alla storia dell’arte.

Gieselmann ed Ungers cominciano ad interessarsi a quest’ultimo libro, in occasione della nuova edizione uscita nel 1959.

Nella sua trattazione, Worringer accenna al fatto che la tecnica, nella storia dell’architettura, si adatta alle mutevoli intenzioni espressive “attraverso combinazioni sempre nuove e differenziate dei loro elementi fondamentali”. E’ proprio la ricerca di questi elementi fondamentali che stimola Ungers in questo momento. Egli era affascinato dapprima dalle possibilità espressive, ora sono le leggi che vuole trovare nella loro pienezza.

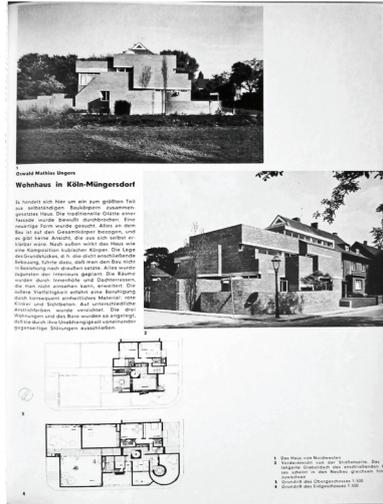
Ungers trova in Worringer un alleato prezioso nel contraddire l’idea che il giusto utilizzo di materiale sia sufficiente, per dare all’architettura un contenuto. In *Formprobleme der Gotik* si legge:

«Tutta l’architettura artistica incomincia solo con il fatto che

bibliografiche, DM174-1962.

782. Wilhelm Worringer, storico dell’arte tedesco, nato ad Aquisgrana nel 1881 e deceduto a Monaco di Baviera nel 1965. Si forma presso le università di Friburgo, Berlino e Monaco di Baviera. Presenta la propria Tesi di Dottorato presso l’Università di Berna nel 1907, dal titolo: *Abstraktion und Einfühlung: ein Beitrag zur Stilpsychologie* [Traduzione: Astrazione ed empatia. Un contributo alla psicologia dello stile]. Pubblicata, riceve grande attenzione da parte del pubblico. Il saggio successivo è *Formprobleme der Gotik* del 1911, che conferma la reputazione dell’autore. Egli si arruola nel 1914 ed al ritorno dal fronte insegna presso l’Università di Bonn, pubblicando nel 1927 i due saggi *Ägyptische Kunst* [Traduzione: arte egizia] e *Griechentum und Gotik* [Grecità e Gotico] nel 1928. Trasferitosi prima a Königsberg, poi ad Halle ed infine a Monaco di Baviera, conclude qui la propria carriera.

783. Si veda la traduzione del titolo nella nota precedente.



336. "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961, copertina

337. Oswald Mathias Unger, *Wohnhaus in Köln-Müngersdorf*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961, p. 427

338. *Architekten und Autoren*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961

non si limiti nell'utilizzare la pietra come semplice materiale per scopi di qualche sorta pratici e trattarla solo secondo la condizione della sua regolarità materiale, ma tenta di strappare a questa regolarità materiale un'espressione, che corrisponde ad un determinato volere artistico aprioristico.»

Da questo momento Ungers rielabora alcune teorie di Worringer per i propri scopi, fondendole con pensieri anche di altri autori.

Il primo esempio di rielaborazione delle teorie di Worringer è riscontrabile, nel discorso all'*Akademischer Architektenverein* di Hannover, il cui testo è edito sul numero di *Baukunst und Werkform*, dove viene pubblicata anche la casa in Belvederestraße 60⁷⁸⁴ e la casa in Werthmannstraße 19.⁷⁸⁵

Il fascicolo è interamente dedicato alle abitazioni ed in fondo, vengono presentate, con una breve biografia, le giovani menti progettuali che partecipano alla composizione di questo numero, tra cui ovviamente anche Ungers.⁷⁸⁶

Egli è l'unico che allega nel supplemento tecnico del fascicolo, i disegni dettagliati della casa, due prospetti e due sezioni.

Nell'articolo teorico, invece, egli ripropone una difesa a favore della spiritualità nell'architettura.

È di primaria importanza notare come anche, in questo breve testo critico, siano riproposti fin dall'inizio, in forma diversa, gli stessi concetti del manifesto:

784. Oswald Mathias Unger, *Wohnhaus in Köln-Müngersdorf*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961, pp. 427, 428. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1961B.

785. Oswald Mathias Unger, *Haus für zwei Familien in Köln*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961, p. 429. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1961C.

786. *Architekten und Autoren*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961



339. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, M. Piper & Co Verlag, München 1911, frontespizio

«Tutta la creazione artistica sta nel confronto tra uomo e intorno, in altre parole si fonda sul confronto con la realtà.»⁷⁸⁷

Questa specifica aiuta ancora ad approfondire il concetto di *Umwelt*, presente in *Zu einer neuen architektur*. Esso esprime un ambiente intorno all'architettura che si andrà a formare, che deve essere compreso nella sua realtà.

La trattazione prosegue con la critica all'architettura di acciaio e vetro ed allo slogan di Sullivan che ha preparato la strada al Funzionalismo.

Per Ungers, è compito dell'architetto conformare gli edifici secondo la propria *Weltanschauung*.

Per il legame con Worringer, la conferenza è interessante soprattutto perché consente uno sguardo sull'estrapolazione effettuata da Ungers per la propria trattazione.

Ovviamente, esistono citazioni rivelate, come quella in chiusura, utilizzata come perorazione conclusiva, e riferimenti celati. Quest'ultimo caso è riscontrabile subito dopo le prime righe dell'incipit, quando inizia la trattazione:

«Una nuova architettura non nasce mai solo da un nuovo materiale. Non è sufficiente utilizzare la pietra, il calcestruzzo, il vetro e l'acciaio come semplici materiali per scopi in qualche modo pratici e trattarli secondo i loro principi materiali. Si deve tentare di strappare un'espressione a questa legalità materiale morta, che corrisponde ad un determinato volere formale, ad una rappresentazione interna»⁷⁸⁸

Ungers parafrasa lo scritto di Worringer *Formprobleme der Gotik*, realizzato dallo storico, per l'abilitazione alla docenza, apparso nel 1911 e più volte ristampato.

Attraverso la riproposizione delle parole dello storico, si contraddice l'idea funzionalista che il giusto utilizzo dei materiali sia sufficiente, per dare all'architettura un contenuto.

«Tutta l'architettura artistica incomincia solo con il fatto che essa non si limiti ad utilizzare la pietra come semplice materiale

787. Oswald Mathias Unger, *Aus einem Vortrag vor dem Akademischen Architektenverein in Hannover*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961, p. 426. Testo originale: Alles künstlerische Schaffen liegt in der Auseinandersetzung zwischen Mensch und Umwelt, d. h. in der Auseinandersetzung mit der Realität begründet. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1961A.

788. idem. Testo originale: Eine neue Architektur entsteht niemals nur aus einem neuen Material. Es genügt nicht, den Stein, den Beton, das Glas und den Stahl als bloße Materialien zu irgendwelchen praktischen Zwecken zu benutzen und sie nach ihrer materiellen Gesetzmäßigkeit zu behandeln. Man muß versuchen, dieser toten materiellen Gesetzmäßigkeit einen Ausdruck abzugewinnen, der einem bestimmten Formwillen, einer inneren Vorstellung entspricht. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BWK8-1961A.

per scopi in qualche modo pratici e trattarla solo secondo la condizione dei suoi principi materiali, ma tenta di strappare a questa regolarità materiale un'espressione, che corrisponde ad un determinato volere artistico aprioristico.»⁷⁸⁹

Secondo Jasper Cepl, il *Formprobleme der Gotik* influisce su Ungers, più per il suo nome e la sua notorietà, che per i suoi dettami fondamentali, è evidente, però, che in questo caso le parole di Worringer costituiscono almeno un supporto letterale, per l'espressione dei propri ragionamenti.

Non è solo questo il testo che ispira Ungers: una nuova edizione dell'*Abstraktion und Einfühlung*, dello stesso autore appare nel 1959, che egli legge insieme a Reinhard Gieselmann.⁷⁹⁰

A conclusione del breve testo su *Baukunst und Werkform*, viene citato, questa volta in maniera palese, una frase sempre del *Formprobleme der Gotik* di Worringer:

«Il mondo dell'architettonico è vasto e le leggi dell'architettura ed i suoi mezzi espressivi sono così stretti, così ampie ed illimitate sono le loro possibilità di espressione.»⁷⁹¹

Ungers userà la stessa citazione nel 1963, nella sua conferenza di nomina a Berlino,⁷⁹² per sostenere la teoria di concezione dell'architettura come arte.

In questo caso, l'intento non è rafforzare la parte critica del testo, ma fornire uno slancio enfatico all'esposizione, spronando a continuare con la ricerca in questo senso.

Questi probabilmente, sono alcuni retroscena della citazione, non casuale delle "menti all'opera", introdotta da Reinhard Gieselmann, all'interno della sua lettera esortativa alla redazione di *Der Monat*.⁷⁹³

La scelta di Worringer come teorico di approfondimento, deriva forse, dai suoi studi sull'Espressionismo, ma come dimostra

789. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, M. Piper & Co Verlag, München 1911, p. 67. Testo originale: Alle künstlerische Architektur fängt erst damit an, dass sie sich nicht begnügt, den Stein als blosses Material zu irgendwelchen praktischen Zwecken zu benützen und ihn demnach nur nach Massgabe seiner materiellen Gesetzlichkeit zu behandeln, sondern wersucht, dieser toten materiellen Gesetzlichkeit einen Ausdruck abzugewinnen, der einem bestimmten apriorischen Kunstwollen entspricht.

790. Jasper Cepl, *Oswald Mathias Ungers, Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007, p. 86

791. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, M. Piper & Co Verlag, München 1911, p. 61. Testo originale: Denn die Welt des Architektonischen ist weit, und so eng die Gesetze der Architektur sind und ihre Ausdrucksmittel, so weit und unbegrenzt sind ihre Ausdrucksmöglichkeiten.

792. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, p. 44

793. Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, *Subjektive Architektur*, in "Der Monat", a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 96. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM174-1962.



340. László Moholy-Nagy, intorno al 1925

anche l'articolo *Aus einem Vortrag vor dem Akademischen Architektenverein in Hannover*; la sua trattazione, riguardante i principi fondamentali della composizione sono facilmente svincolabili dalle loro connessioni con l'Espressionismo.

Ungers apprende da questi testi, non tanto il dato storico, ma le capacità retoriche, che gli sono molto d'ispirazione e che a lungo gli diventeranno naturali, ma in questo momento egli percorre un lento avanzamento nella costruzione di sé stesso, a livello intellettuale.

Sempre Reinhard Gieselmann, fornisce un ulteriore indizio, sugli studi condotti dai due architetti in questo periodo.

All'interno della polemica nel *Bauwelt*, suscitata a partire dalla pubblicazione della Casa in Belvederestraße 60, Gieselmann era intervenuto con la lettera alla redazione, intitolata *Ein Werkstattbericht*,⁷⁹⁴ per offrire la chiave di lettura che evidentemente non era stata colta.

Tra le suggestioni, richiamate in questo breve scritto, spicca il riferimento al maestro del *Bauhaus*, László Moholy-Nagy,⁷⁹⁵ al quale viene attribuito, nella dissertazione esposta, un modo "classico di fare architettura".

Classiche sono infatti, per i due architetti operanti a Colonia, le idee del primo Modernismo, mentre le "piatte costruzioni reticolari" rappresentano le opere degli epigoni funzionalisti degli anni '50.

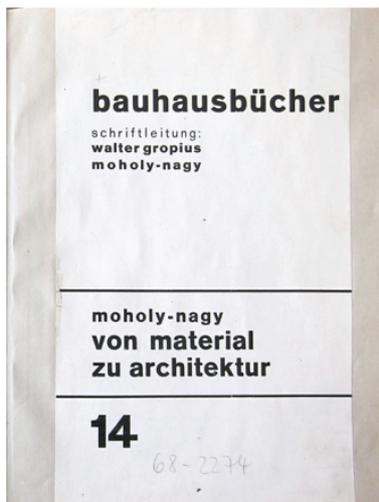
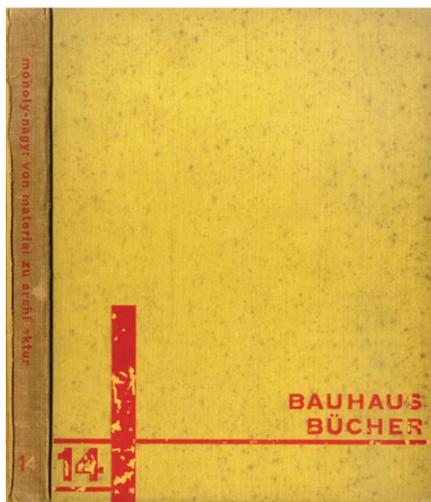
Nonostante Reinhard Gieselmann sia solito accendere i dibattiti con toni estremizzanti, come si è potuto osservare all'interno della ricostruzione della polemica su *Bauwelt*,⁷⁹⁶ il richiamo a Moholy-Nagy non è frutto di una leggerezza argomentativa, bensì lo specchio di uno studio intrapreso con grande attenzione.

In questo momento, infatti, i due architetti stanno approfondendo il "metodo" compositivo del *corpo e spazio*, che muove i primi passi in maniera distinguibile, nel progetto

794. Reinhard Gieselmann, *Ein Werkstattbericht*. Heft 8/1960, in "Bauwelt", n. 14, 4 aprile 1960, p. 369. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW14-1960.

795. László Moholy-Nagy, artista, fotografo e grafico ungherese, nato a Bácsborsód, il 20 luglio 1895. Nel 1913 s'iscrive a legge all'Università di Budapest, ma è costretto ad interrompere gli studi l'anno seguente, a causa dello scoppio della guerra. Nel 1917 fonda la rivista letteraria *Jelenkor* ed il gruppo artistico MA. Si laurea in legge nel 1919 e si trasferisce a Vienna. Nel 1920 si trasferisce a Berlino ed inizia a realizzare i primi collages Dada. Nel '21 incontra El Lissitzky e si reca a Parigi. Del 1922 è la sua prima mostra a Berlino, grazie alla quale, sarà invitato da Walter Gropius al Bauhaus di Weimar, nel 1923, dove è insegnante e curatore della serie *Bauhausbücher*. Nel 1925 esce il libro *Pittura, Fotografia Film* edito nei *Bauhausbücher*. Segue il Bauhaus a Dessau e vi insegna fino al 1928. Nel 1935 sfugge alla persecuzione nazista trasferendosi a Londra. Nel 1937 è direttore del *New Bauhaus* di Chicago. Nel 1938 fonda la *School of Design* di Chicago. Qui si spegne il 24 novembre 1946.

796. Si veda il paragrafo *La polemica su Bauwelt e Bauen + Wohnen*, all'interno del capitolo *La casa e la critica*



341. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*; "Bauhausbücher", n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, copertina originale

342. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*; "Bauhausbücher", n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, frontespizio originale

343. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, Mann Verlag, Berlin 2001, copertina

Wohnbebauung Neue-Stadt, A Sternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthenenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, del 1961-1965.

Naturalmente, essi si stanno confrontando con la teorizzazione sul "rapporto tra corpi e spazio" descritto da Moholy-Nagy nella sua opera *von material zu architektur*.⁷⁹⁷

L'artista ungherese aveva condotto a partire dal 1923 il corso propedeutico al *Bauhaus*. Oltre a dirigere l'officina dei metalli, egli curava, insieme a Walter Gropius, i *Bauhausbücher*, collana comprendente testi degli stessi professori della scuola ed alla quale egli contribuì personalmente con due volumi.⁷⁹⁸ In questa prima pubblicazione viene riepilogato il suo insegnamento nella scuola di Dessau.

Come svela il titolo stesso "dal materiale all'architettura", il libro guida il lettore dall'approfondimento dell'uso dei materiali, attraverso lo studio del volume per la scultura, fino al ragionamento per l'architettura che in questo caso si traduce in organizzazione spaziale "Raumgestaltung".

Moholy-Nagy pone in primo piano la qualità dello spazio contro gli aspetti tecnici e sociali, per lui si tratta della realizzazione di un rapporto più intenso tra uomo e spazio.

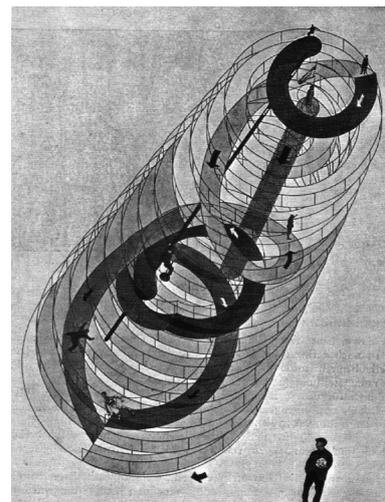
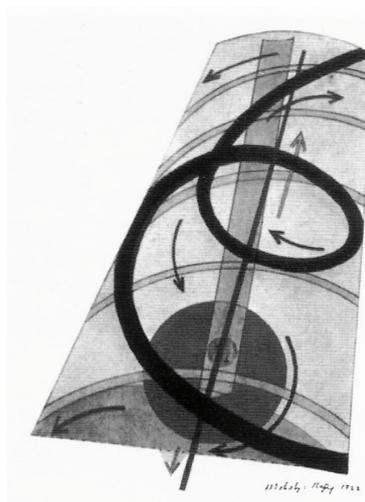
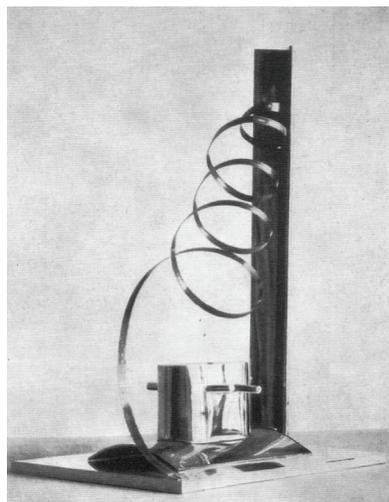
In questo libro infatti viene enunciato:

«[...] noi dobbiamo in ogni momento riconoscere che lo spazio è una realtà delle nostre esperienze sensoriali»⁷⁹⁹

797. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, "Bauhausbücher", Albert Langen Verlag, München 1929. Anche László Moholy-Nagy, come avviene per Hugo Häring, utilizza un'ortografia che esclude completamente l'utilizzo della lettera maiuscola, sia all'inizio della frase, sia per sostantivi e nomi propri.

798. Il secondo è: László Moholy-Nagy, *malerei-fotografie-film*, "Bauhausbücher", Albert Langen Verlag, München 1929

799. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, "Bauhausbücher",



344. László Moholy-Nagy, *Scultura in Nickel*, 1921

345. László Moholy-Nagy, *Prima stesura del Sistema costruttivo cinetico*, 1922

346. László Moholy-Nagy, *Sistema costruttivo cinetico*, 1922

Il concetto di spazio come “esperienza” è ricorrente nella teorizzazione del maestro ungherese che dedica anche un capitolo al tema dell’“esperienza spaziale organica”⁸⁰⁰ e un capitolo “sull’esperienza dell’architettura”.⁸⁰¹ Ciò suggerisce anche una particolare assonanza alla dissertazione sull’architettura, contenuta nel Manifesto di Ungers, secondo cui, l’architettura non rappresenti più un’impressione bidimensionale, ma divenga esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso la *circumambulazione* e la *penetrazione*.⁸⁰² La lettura di *von material zu architektur* aiuta anche nella comprensione del concetto di *Bewegung*, ossia il “movimento” che è esplicitato da Moholy-Nagy, all’interno del paragrafo *l’esperienza spaziale organica*, come: “cambiamento della propria posizione”.⁸⁰³

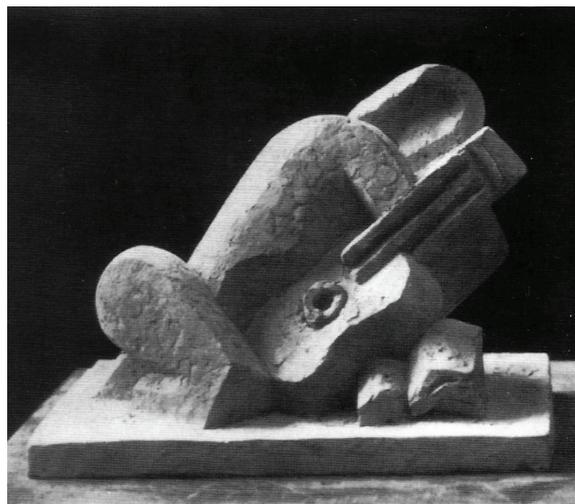
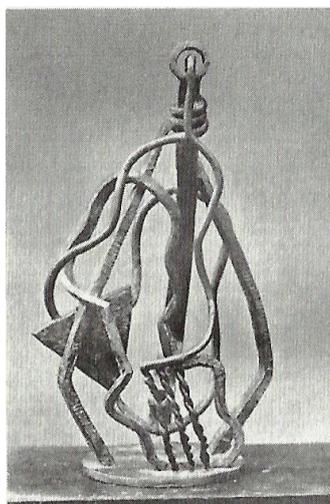
n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, p. 195. Testo originale: [...] müssen wir uns jeden augeblick dazu bekennen, daß der raum eine realität unserer sinneserfahrungen ist.

800. László Moholy-Nagy, *das organische raumerlebnis*, in *von material zu architektur*, “Bauhausbücher”, n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, p. 195

801. László Moholy-Nagy, *über das erlebnis von architektur*, in *von material zu architektur*, “Bauhausbücher”, n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, p. 199

802. Qui nel discorso le parole riportate nella nuova traduzione del manifesto *Zu einer neuen Architektur*, v. p. 345.

803. László Moholy-Nagy, *das organische raumerlebnis*, in *von material zu architektur*, “Bauhausbücher”, n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, p. 195. Moholy-Nagy aggiunge in nota: da parte del soggetto è dunque spazio sperimentabile nel modo più diretto attraverso il movimento, su un gradino più alto attraverso la danza. la danza è contemporaneamente un mezzo elementare per adempimento di desideri architettonici degli spazi. egli può comprimere (condensare) lo spazio, articolarlo: lo spazio si dilata, diminuisce e fluttua – fluttuando in tutte le direzioni. Testo originale: vor der seite des subjekts aus ist also raum am unmittelbarsten erlebbar durch bewegung, auf einer höheren stufe durch den tanz. der tanz ist gleichzeitig ein elementares mittel zur erfüllung raumgestalterischer wünsche. er kann



448

347. Tre sculture di Jaques Lipchitz che László Moholy-Nagy inserisce nel suo libro *von material zu architektur*, "Bauhausbücher", Albert Langen Verlag, München 1929, da sinistra: Jaques Lipchitz, Plastik, bronzo, 1928; Jaques Lipchitz, Plastik, bronzo, 1926; Jaques Lipchitz, *Liegende Frau*, 1925;

Perché l'uomo acquisisca la consapevolezza dello spazio che lo circonda e cioè del rapporto tra le diverse posizioni dei corpi, è necessaria dapprima la vista e successivamente il movimento, che inteso come "cambiamento di posizione" precede l'esperienza tattile.

Di conseguenza la visione raccoglie informazioni in maniera bidimensionale o, comunque, staticamente prospettica, ma viene arricchita dalla possibilità di cambiare punto di vista in maniera dinamica.

È interessante soffermarsi, quindi, sul significato del termine "corporeo", inteso nel senso fisico-anatomico, di un corpo umano immerso nello spazio. Questa accezione è applicabile anche nel caso della teorizzazione di Ungers e Gieselmann in *Zu einer neuen Architektur*.

Successivamente nella descrizione dell'esperienza sensoriale dello spazio entrano in gioco anche l'udito e la "sensibilità d'animo".⁸⁰⁴

Particolarmente affini alle opinioni di Ungers e Gieselmann sono le argomentazioni nel capitolo *architektonische grundfragen*⁸⁰⁵ nel quale egli espone il proprio punto di vista sulle contraddizioni emerse già negli ultimi anni '20, a proposito di arte e tecnica:

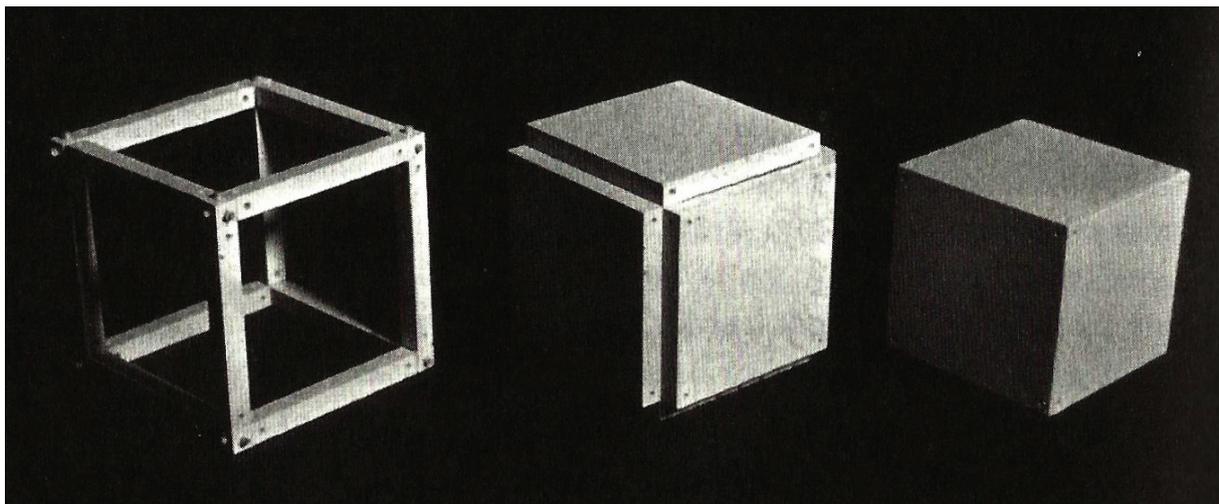
«Nell'organizzazione di un edificio emergono i molteplici problemi sociali, economici, tecnici, igienici.

Nella soluzione di questi problemi sta, con tutta probabilità,

den raum verdichten, ihn gliedern: der raum dehnt sich, sinkt und schwebt – fluktuierend in allen richtungen.

804. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, "Bauhausbücher", Albert Langen Verlag, München 1929, p. 196

805. László Moholy-Nagy, *architektonische grundfragen*, in *von material zu architektur*, "Bauhausbücher", Albert Langen Verlag, München 1929, p. 197. Traduzione: *questioni fondamentali dell'architettura*



348. Oswald Mathias Ungers, *Un dado del Baukasten, suddiviso nelle sue parti lineari, planari ed il volume.*
© UAA

una parte essenziale del destino della nostra e della prossima generazione.

Nonostante l'urgenza di questi problemi e della responsabilità straordinaria collegata a ciò, sono ancora raramente affrontati in modo giusto. Le poche persone che, sulla base delle loro conoscenze, spingono da lungo tempo per l'approfondimento e l'attivazione delle nuove possibilità, sono raramente formate per il lavoro pratico. La prima e l'ultima parola oggi in generale ce l'ha l'imprenditore edile.

Ne consegue che, con la solida indicazione dei problemi sociali, economici, tecnici ed igienici dell'ambito della conoscenza e della responsabilità, non sia ancora finita. Infatti è già un grande plus, se, accanto alla trattazione tecnico-finanziaria a breve scadenza, siano presi abbastanza seriamente i problemi della costruzione e dell'economia politica, della tecnica e dell'economia.

Ma la vera concezione architettonica, che supera il generale adempimento funzionale, (cioè) l'organizzazione dello spazio, non viene per lo più discussa, forse perché il suo contenuto è comune a pochissimi.»⁸⁰⁶

806. idem. Testo originale: bei der organisation eines baues tauchen die mannigfaltigsten sozialen, wirtschaftlichen, technischen, hygienischen probleme auf. in der lösung dieser probleme steckt höchstwahrscheinlich ein wesentliches stück schicksal unserer und der nächsten generation. trotz der dringlichkeit dieser probleme und der damit verbundenen außerordentlichen verantwortung werden sie noch selten an der richtigen stelle angepackt. die wenigen menschen, die auf grund ihrer erkenntnisse seit langem zur durchdenkung und aktivierung neuer möglichkeiten drängen, werden zur praktischen arbeit selten herangezogen. das erste und letzte wort hat heute im allgemeinen der bauunternehmer. dazu kommt, daß mit der üblichen nennung der sozialen, wirtschaftlichen, technischen und hygienischen probleme der erkenntnis-, und verantwortungskreis noch nicht geschlossen ist. zwar ist es schon ein großes plus, wenn neben der finanztechnischen behandlung auf kurze sicht die probleme der konstruktion und volkswirtschaft, der technik und ökonomie ernst genug genommen werden. aber die eigentliche über die allseitige zweckerfüllung hinausgehende achitektonische konzeption, die gestaltung des raumes wird meist nicht diskutiert, vielleicht, weil ihr inhalt

Sebbene si considerino determinanti tutti i problemi tecnici possibili in un edificio, si fa rilevare l'incapacità di molti architetti nell'affrontare questi temi, in maniera "architettonica".

Anche Moholy-Nagy, alla fine degli anni '20 aveva intuito il dilagante potere del fattore economico, nell'edilizia, che addirittura diventa più forte dei bisogni tecnici e sociali. Di conseguenza, come avverte il maestro ungherese, non rimane, di fatto, più campo per discutere dell'organizzazione spaziale (*gestaltung des raumes*), che diventa una materia accessoria, di nicchia.

Ungers non può non trovarsi più d'accordo di così, con questo punto di vista.

450

«Oltre all'adempimento dei bisogni fisici elementari, l'uomo deve poter sperimentare nella sua abitazione anche la realtà dello spazio. L'abitazione non deve essere un rifuggire dallo spazio, ma un vivere nello spazio, in aperta relazione con esso. Ciò significa che un'abitazione non può essere determinata solo da problemi di prezzo e dal ritmo della costruzione, non solo dalla corrispondenza più o meno superficiale di uso previsto, materiale, costruzione ed economicità. A ciò appartiene l'esperienza spaziale, come fondamento per il benessere psicologico degli abitanti.»⁸⁰⁷

Ciò di cui tutti, evidentemente, continuano ad ignorare, ai tempi di Moholy-Nagy, ma anche di Ungers, è che l'esperienza dell'architettura, ma anche l'adeguatezza spaziale degli ambienti domestici, rappresentano un'esigenza tecnica, sociale ed igienica, al pari delle altre, se non addirittura di livello più alto. Addirittura, questi aspetti, che non fanno parte della vera concezione architettonica e di conseguenza non possono determinare l'idea formale, vengono comunque messi in secondo piano rispetto agli interessi economici dell'imprenditoria.

Questa trattazione costituisce il terreno di partenza per il manifesto *Zu einer neuen Architektur*. Inoltre, il concetto di "organizzazione dello spazio" ovvero *gestaltung des raumes*, in altre parole *raumgestaltung*, è il tema dell'omonima conferenza di nomina alla *Technische Universität* a Berlino nel

den wenigsten geläufig ist.

807. idem., pp. 197,198 Testo originale: über die erfüllung leiblicher elementarer bedürfnisse hinaus soll der mensch in seiner wohnung auch die tatsache des raumes erleben können. nicht ein zurückweichen vor dem raum soll die wohnung sein, sondern ein leben im raum, in offenem zusammenhang mit ihm. das bedeutet, daß eine wohnung nicht nur durch preisfragen und bautempo, nicht allein durch mehr oder weniger äußerlich gesehene relationen von verwendungszweck, material, konstruktion und wirtschaftlichkeit bestimmt werden kann. es gehört dazu der raumlebens als grundlage für das psychologische wohlbefinden der einwohner.

1963.⁸⁰⁸

A sua volta, László Moholy-Nagy fa derivare queste opinioni dal libro di Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisenbeton, Bauen in Eisen*,⁸⁰⁹ secondo lui un contributo teorico molto prezioso, forse il più prezioso degli ultimi anni '20, per il problemi dell'architettura. Qui Giedion dichiara, tra le varie trattazioni, che il materiale edile e la costruzione sono solo il mezzo per l'attuazione di una visione architettonica.

Senza soffermarsi sulla dichiarazione corrispondente sia in Ungers sia in Moholy-Nagy che: "Ogni epoca ha la propria architettura", si può però riflettere anche sulla corrispondenza, in entrambi gli scritti, della visione dell'architettura come "involucro" e della necessità che questo involucro non sia del tutto concluso.

L'edificio è "avvolgimento e protezione",⁸¹⁰ creazione flessibile, ma parziale ed in continua evoluzione.

In *von material zu architektur* si legge appunto:

«[...] architettura si capirà non come complesso di spazi interni, non solo come protezione dal tempo atmosferico e dai pericoli, non come involucro rigido, come situazione spaziale immutabile, ma come creazione (prodotto, opera) flessibile per la padronanza della vita, come componente organica della vita stessa.»⁸¹¹

L'ulteriore evoluzione, nella trattazione di questi temi costanti è rappresentata, appunto, dal testo della conferenza di Berlino, all'interno del quale andranno a confluire tutti i contributi teorici, di studio dei dieci anni passati e costituisce evidentemente il punto di partenza per il cambiamento e l'ingresso in un nuovo periodo evolutivo.

808. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

809. Sigfried Giedion, *Bauen in Frankreich, Bauen in Eisenbeton, Bauen in Eisen*, Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig

810. Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, *Subjektive Architektur*, in "Der Monat", a. XV, n. 174, marzo 1963, p. 96. Si veda traduzione p. 345 di questa tesi. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, DM174-1962.

811. László Moholy-Nagy, *architektonische grundfragen*, in *von material zu architektur*, "Bauhausbücher", Albert Langen Verlag, München 1929, p. 198. Testo originale: [...] architektur nicht als komplex von innenräumen, nicht nur als schutz vor wetter und gefahren, nicht als starre umhüllung, als unveränderbare raumsituation verstehen, sondern als bewegliches gebilde zur meisterung des lebens, als organischen bestandteil des lebens selbst.

Prinzipien der Raumgestaltung un “manifesto” esplicativo

La conferenza *Prinzipien der Raumgestaltung*, tenuta da Oswald Mathias Ungers a Berlino, presso la *Technische Universität* nel febbraio 1963,⁸¹² costituisce un traguardo ed, allo stesso tempo, un confine tra due momenti professionali distinti, nella vita dell'architetto. Se si fa riferimento al punto di vista di Rem Koolhaas, che divide la carriera di Oswald Mathias Ungers in: *pre-americano*, *americano* e *post-americano*, bisogna però precisare che, all'interno del periodo *pre-americano*, si distingue un periodo prettamente *coloniese* ed una breve fase di transizione verso l'America, che coincide con i primi progetti non realizzati, tra i quali il *Wettbewerb Grünzug-Süd (Citadelle) [P]*, *Köln-Zollstock*, del 1962-'65 e le dure critiche per il *Wohnbebauung “Märkisches Viertel”, Berlin-Wittenau*, del 1962-1967.

La conferenza di nomina a Berlino è il culmine e la fine del periodo coloniese. La definizione di questo momento di carriera dell'architetto, non riguarda però solo la costruzione di edifici in una particolare zona geografica, oppure secondo particolari schemi compositivi, riflette anche un percorso evolutivo, di ricerca e di formazione di un pensiero architettonico personale. Questa visione autonoma diventa distinguibile, come tale,

812. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in “Archplus”, a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

proprio in questa occasione.

A livello cronologico: il manifesto *Zu einer neuen Architektur* è stato pubblicato nel marzo dell'anno precedente, nel frattempo egli sta procedendo con la propria ricerca sui fondamenti dell'espressionismo tedesco e con l'organizzazione della mostra *Gläserne Kette*

Attraverso la sua attività, soprattutto teorica, ha attirato su di sé molti sguardi, soprattutto da Berlino, dove viene preso in considerazione come candidato per una cattedra universitaria alla *Technische Universität*. Da metà del 1962 era iniziata la ricerca di un successore del professor Karl Wilhelm Ochs, detentore della cattedra di *Gebäudekunde* [“conoscenza” degli edifici].⁸¹³

Pare che il nome di Ungers sia stato appoggiato anche da Hans Scharoun,⁸¹⁴ proprio in virtù del suo schieramento antirazionalista e dell'equivocata appartenenza al movimento Neo-espressionista. Come suggerisce Ungers stesso, nel suo dialogo con Heinrich Klotz, molto probabilmente il Collegio Accademico intende invitare un architetto espressionista:

«Quando io, negli anni '60, arrivai a Berlino alla Hochschule, l'influsso di Scharoun era dominante su tutto, il linguaggio formale scharouniano si rivolgeva incontrollato ed epigonale. A me risultò sgradito che epigoni sfruttassero formalisticamente un principio, che una volta aveva avuto luogo assolutamente in forma indipendente e sotto il presupposto di una conoscenza filosofica.»⁸¹⁵

Come si può già dedurre da queste parole, durante l'esposizione della conferenza emerge completamente una voce fuori dal coro e dal tono che gli epigoni si aspettavano.

Il tema scelto per la conferenza è: *Prinzipien der Raumgestaltung*, ossia *Principi di organizzazione dello spazio*, poi pubblicata molto più tardi, negli anni '80, su *Archplus*.⁸¹⁶

La lezione è scomponibile in tre parti:

813. Equivale al corso di *Caratteri distributivi degli edifici*, in Italia.

814. È lo stesso Oswald Mathias Ungers a riferire la notizia, nel colloquio: Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in “Log: observations on architecture and the contemporary city”, n. 16, 2009, p. 61

815. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik. Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1977, p. 297. Testo originale: Als ich in den sechziger Jahren nach Berlin an die Hochschule kam, war der Einfluß Scharouns allbeherrschend, unkontrolliert und epigonal wurde die Scharounsche Formensprache angewandt. Mir mißfiel, daß Epigonen ein Prinzip, das einmal durchaus selbständig und unter Voraussetzung einer philosophischen Einsicht zustande gekommen war, formalistisch ausbeuteten.

816. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in “Archplus”, a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 30-44

- Dissertazione sulla posizione professionale;
- Esposizione di teorie metodico-didattiche;
- Confronto fra esempi di architetture;

All'inizio della sua esposizione, Ungers diagnostica la crisi d'identità di uno stato professionale, che non ha più coscienza del proprio compito e quindi non è nemmeno più preso seriamente in considerazione dalla società. Egli intuisce che l'architetto suo contemporaneo è, da molti, ritenuto ormai solo un "fatto sociologico", o come "un personaggio che si occupa di idee bizzarre, però inutili":

«L'architetto è sulla strada migliore per diventare una figura anacronistica e ciò non meraviglia più nessuno, di fronte alle idee non chiare che molti architetti hanno della loro attività.»⁸¹⁷

454

Per Ungers l'idea negativa che la società ha degli architetti, come di una professione nient'altro che ingarbugliata, nasce da un errore degli architetti poco preparati che trasmettono un'immagine distorta di tutta la categoria, sicuramente uno stereotipo svuotato di valori.

Egli lamenta il fatto che i progettisti si occupino solamente di problemi economici, sociologici o tecnici, di standardizzazione e di industrializzazione del costruire ed ironizza, in maniera sarcastica, sulla possibilità che il tecnico spera realmente di poter rinunciare in futuro "al faticoso" lavoro della progettazione e della Gestalten.

«Gli architetti odierni vedono ancora nell'architettura quasi solo problemi dell'economia, della sociologia o della tecnica. Questioni economiche, come l'utilità e remuneratività stanno in primo piano nel pensiero e diventano il tema ed il contenuto del costruire. La più grande attenzione va all'oggettività degli elementi costruttivi ed allo sviluppo degli standard. La meta è il tipo generalmente adatto e utilizzabile. Il costruire è sempre più un processo della produzione in serie e l'architettura un articolo di catalogo che può essere catalogato, registrato e tenuto pronto in ogni momento per la spedizione. Sul lavoro faticoso del progettare e del dare una forma l'architetto spera probabilmente di rinunciare un giorno e di poter offrire i suoi prodotti con l'aiuto di cataloghi. Quando oggi si legge che devono essere già avviati tentativi di costruire 'pre-confezionati', non solo case di abitazione, ma anche scuole, piscine, teatri, edifici del parlamento ed altri, di standardizzare

817. idem., p. 30. Testo originale: Der Architekt ist auf dem besten Wege eine anachronistische Figur zu werden, und das wundert einen nicht mehr, angesichts der unklaren Vorstellungen, die viele Architekten vor ihrer eigenen Tätigkeit haben.

costruzioni chiaramente definite per la funzione, si mostra dunque qui una dimensione incomprensibile in ingenuità e senso degli affari.»⁸¹⁸

Quest'ultima frase rappresenta palesemente una stoccata rivolta all'articolo di Ulrich S. v. Altenstadt, in cui egli riporta anche il manifesto *Zu einer neuen Architektur*, riferisce in tono certamente più positivo di tali sperimentazioni sulla prefabbricazione, ma più in generale a tutto il panorama critico avverso.

Egli descrive, argomentando meglio in questa sede, la sua avversione verso il "primato della tecnica". Mentre, da un lato, sembra inizialmente ammettere che il progresso tecnologico abbia dato un nuovo slancio alla storia dell'architettura e aggiunge:

«Con l'invenzione di nuovi materiali e con la scoperta di metodi di lavorazione fin'ora sconosciuti, il costruire ha senza dubbio sperimentato, sotto parecchi aspetti, un assoluto prezioso arricchimento.»⁸¹⁹

D'altra parte descrive questo fenomeno solo come un moto prematuro di entusiasmo, nei confronti delle nuove possibilità costruttive, con le quali si confrontavano gli architetti all'inizio del secolo, ma oggi l'entusiasmo e lo slancio pionieristico non hanno più senso.

Ungers alterna in tutto il discorso toni sarcastici e provocatori ad ammissioni diplomatiche ed affermazioni decise ed inappellabili. Egli è deciso a trasmettere alcuni concetti che devono rimanere ben impressi. Evidentemente, però, vuole mantenere l'attenzione e condurre l'ascoltatore passo dopo passo lungo il suo ragionamento.

Si colgono dei rimandi al Manifesto e certamente, in questa

818. idem. Testo originale: Die heutigen Architekten, sehen in der Architektur fast nur noch Probleme der Ökonomie, der Soziologie, oder der Technik. Ökonomisches Fragen, wie Nutzeffekt und Rentabilität stehen im Vordergrund des Denkens und werden zum Thema und Inhalt des Bauens erklärt. Die größte Aufmerksamkeit gilt der Objektivierung der Bauelemente und der Entwicklung von Standards. Das Ziel ist der allgemein brauchbare Typ. Bauen wird immer mehr zu einem Verfahren der Serienproduktion und das Bauwerk ein Katalog-Artikel, der gestapelt, registriert und jederzeit versandfertig bereitgehalten werden kann. Auf die mühsame Arbeit des Entwerfens und Gestaltens hofft der Architekt wahrscheinlich eines Tages verzichten, und seine Projekte anhand von Katalogen anbieten zu können. Wenn man heute liest, daß bereits Bestrebungen im Gange sein sollen, nicht nur Wohnhäuser ‚von der Stange‘ zu fabrizieren, sondern auch Schulen, Schwimmhallen, Theater, Parlamentsgebäude und andere, eindeutig funktionsbestimmte Bauten zu standardisieren, so zeigt sich hier doch ein unverständliches Ausmaß an Naivität und Geschäftssinn.

819. idem. Testo originale: Durch die Erfindung neuer Materialien und die Entdeckung bisher unbekannter Bearbeitungsmethoden hat das Bauen zweifellos in mancher Beziehung eine durchaus wertvolle Bereicherung erfahren.

sede, Ungers coglie l'occasione per spiegare, in maniera più ampia e dettagliata, i concetti criptici del testo. Il problema dell'ingerenza di scienze esterne sulla disciplina architettonica ritorna anche in questo discorso:

«Ma a prescindere dalle esigenze economiche, che nell'architettura devono trovare la loro espressione, sarà altrettanto difficile sviluppare una concezione architettonica, cioè una concezione creativa dalle conoscenze della sociologia, come per esempio il modo di vivere, la sensibilità e i desideri di coloro che utilizzano l'opera. Fenomeni collettivi e sociali come famiglia, vicinato, comune e stato sono sottoposti dai sociologi ad un esame preciso ed i risultati sono dati all'architetto come vincoli stabili per il progetto. [...] Non si può fare affidamento al comportamento del singolo, né ai moti della collettività, per poter derivare senz'altro da ciò una concezione dell'architettura.

Naturalmente è bene sapere quali fattori determinano la vita sociale, ma un'esatta analisi delle abitudini umane, dei loro usi e costumi, non produce inevitabilmente anche una forma architettonica. Sarebbe importante stimolare la domanda costruttiva nel campo delle questioni psicologiche culturali. Dalla sociologia non si può dedurre nessun progetto – nemmeno urbanistico – cosa che del resto un così importante sociologo come Hans Paul Bahrdt ammette liberamente. Secondo la sua opinione il sociologo si assume solo il diritto di analizzare e di criticare con pignoleria il prodotto creativo di un altro, che egli stesso non riesce a fare, e l'architetto che si rifà al sociologo, dovrebbe essere su ciò molto chiaro.»⁸²⁰

La ricaduta sociologica dell'architettura è, in questo periodo

820. idem., pp. 30-31. Testo originale: Aber abgesehen von ökonomischen Forderungen, die in der Architektur ihren Niederschlag finden sollen, wird es ebenso schwierig sein eine architektonische, d.h. eine gestalterische Konzeption aus den Erkenntnissen der Soziologie heraus zu entwickeln, wie z.B. aus der Lebensweise, der Gesinnung und den Wünschen derjenigen, welche das Bauwerk benützen. Gemeinschafts- und Gesellschafterscheinungen, wie Familie, Nachbarschaft, Gemeinde und Staat werden von Soziologen einer genauen Prüfung unterzogen und die Ergebnisse dem Architekten als feste Bindungen für den Entwurf an Hand gegeben. Sie nicht zu erfüllen, käme einem Verstoß gegen die jeweils herrschende Gesellschaftsordnung gleich. Nun ist aber weder auf das Verhalten des Einzelnen noch auf die Regungen der Allgemeinheit genügend Verlass, um hieraus ohne weitere eine Konzeption der Architektur ableiten zu können. Natürlich ist es gut zu wissen, welche Faktoren das Gesellschaftsleben bestimmen, aber eine exakte Analyse der menschlichen Gewohnheiten, ihrer Sitten und Gebräuche ergibt nicht zwangsläufig auch eine architektonische Form. Es würde bedeuten, die Frage des Bauens in den Bereich psychologischer und kultureller Angelegenheiten zu verschieben. Aus der Soziologie läßt sich kein Entwurf – auch kein städtebaulicher – deduzieren, was im übrigen ein so bedeutender Soziologe wie Hans Paul Bahrdt unumwunden zugibt. Seiner Meinung nach nimmt sich der Soziologe nur das Recht, das schöpferische Produkt eines anderen, das er selbst nicht zustande bringt, zu analysieren und zu zerpfücken, und der Architekt, der nach dem Soziologen ruft, müsse sich hierüber im klaren sein.

un tema ampiamente consolidato e non può essere relegato a moda passeggera, sarebbe un atto estremamente sconsiderato nei confronti della disciplina. Così Ungers adotta considerazioni più circostanziate ed afferma che non si può, però, relegare il compito progettuale, solo al rispetto delle esigenze del singolo o di una collettività circoscritta. Per dire ciò chiama a supporto le affermazioni di Hans Paul Bahrtd.⁸²¹ Successivamente egli ammette in maniera più conciliante:

«Sicuramente, emergono nell'organizzazione di un edificio i molteplici problemi ed io non contesto che condizioni economiche, conoscenze sociologiche e richieste costruttive debbano essere tenute in conto. Essi sono reali fattori, a cui è legato il costruire. Contro ciò non mi difendo, è la sopravvalutazione di questi fattori e l'adempiimento funzionale risultante da ciò, che deve essere spiegato, per il contenuto generalizzato della pianificazione e della costruzione.»⁸²²

457

349. Pagine successive:

Alcune delle immagini proiettate durante la conferenza *Prinzipien der Raumgestaltung*, da sinistra a destra e dall'alto al basso:

1. Progetto per il Padiglione Jacques DuCercu;
2. Pianta di un tempio;
3. Fachwerkhaus;
4. Ludwig Mies van der Rohe, *Wiessenhofsiedlung*, Stoccarda 1927;
5. Pianta di un edificio di Ledoux, 1800, c. a.;
6. Ernst May, *Siedlung Westhausen*;
7. Edificio in America;
8. Adolf Loos, *Haus Müller*, Vienna, 1920;
9. Città giardino inglese tra '800 e '900;
10. Pianta del Duomo di Colonia;
11. Ludwig Hilberseimer, progetto per il Chicago Tribune, 1920;
12. Costruzione su palafitte dei mari del sud;
13. Ludwig Mies van der Rohe, *Padiglione di Barcellona*, 1929;
14. Quadro di "Signora dei tempi galanti" davanti al paravento;
15. Una *Siedlung* in Francia;
16. Villaggio peruviano;
17. Aldo van Eyck, *Asilo d'infanzia*, Amsterdam, 1956;
18. *Medical Centre*, New York;
19. Eckhard Schulze-Fielitz, *Raumstadt*, 1960;
20. Louis I. Kahn, *Progett per City Hall*, Philadelphia, 1952-1957;
21. Funamboli;
22. Gerrit Rietvel, *Casa Schröder*, Utrecht, 1923-1924;
23. Progetto utopico di abitazione composta da superfici;
24. Roland Rainer, progetto urbano;
25. Manhattan;
26. Jørn Utzon, *Kingo-Häuser*, Helsingør, 1956-1960;
27. Monastero messicano del XVI sec. (alcune fotografie nella versione riportata da Archplus, sono mancanti: *Gabbia per uccelli*; *Porta dei Leoni di Micene*; *Chiesa di S. Michael im Hildesheim*; *Kral di neri dell'Africa centrale*;))

A questo punto, egli introduce la seconda parte della propria conferenza e si distinguono alcuni passi evolutivi verso la teoria dei "corpi" e dello "spazio", che emerge proprio in questo contesto.

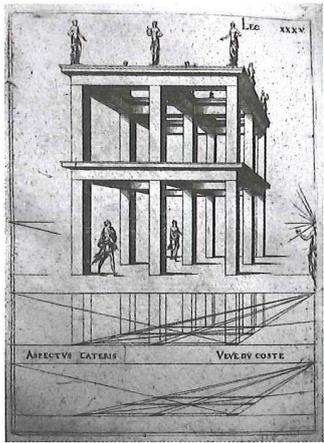
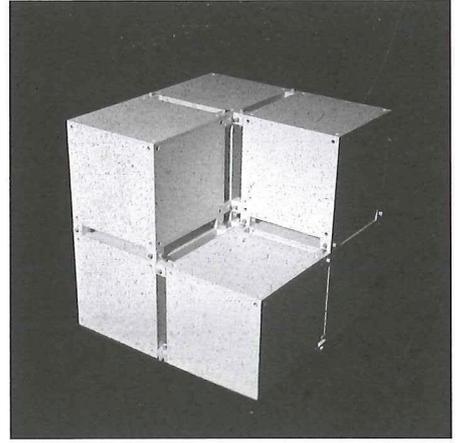
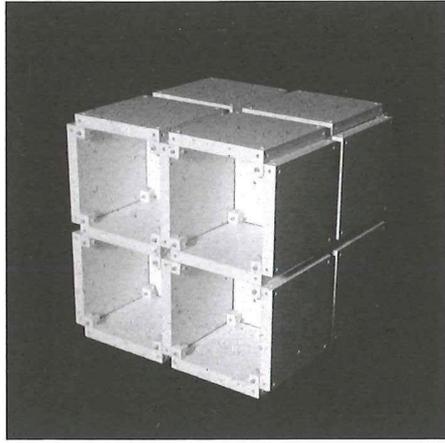
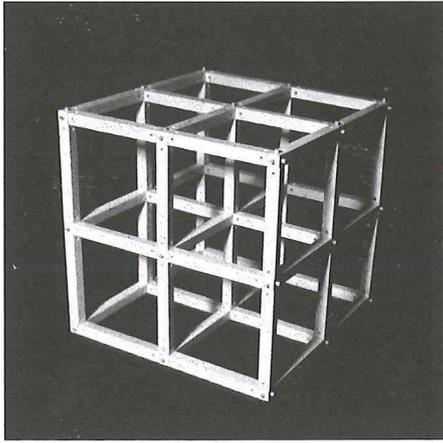
Secondo Ungers tutta l'architettura, o più precisamente tutto il "progettabile" ruota intorno a due poli: *corpo* e *spazio*, cioè: la formazione degli *spazi* e la costruzione dei *corpi*, che delimitano gli *spazi*.

I due concetti vengono esposti come antonimi, nonché imprescindibili per l'esistenza reciproca, il corpo è la materia delimitata e visibile, mentre lo spazio nella sua realtà informale è qualcosa d'immateriale e non ha in sé nessuna espressione visibile. Solo attraverso l'apposizione fisica di un limite si può definire una determinata forma spaziale.

«Nel significato più generale l'architettura non è nient'altro

821. Hans Paul Bahrtd, sociologo tedesco, nato a Dresda il 3 dicembre 1918 e ivi deceduto il 16 giugno 1994. Dopo il diploma conseguito nel 1937, inizia per lui un periodo militare di otto anni. Dopo la guerra studia filosofia e storia a Göttingen e ad Heidelberg. Gli studi si chiudono nel 1952 con la tesi di Dottorato su Helmuth Plessner. Fino al 1955 lavora come ricercatore di sociologia all'Università di Münster a Dortmund. Nel 1958 è professore abilitato di Sociologia dell'industria. Dal 1959 al 1962 insegna alla Technische Universität ad Hannover. Diventa Professore emerito di Sociologia nel 1982 presso la Georg-August Universität di Göttingen.

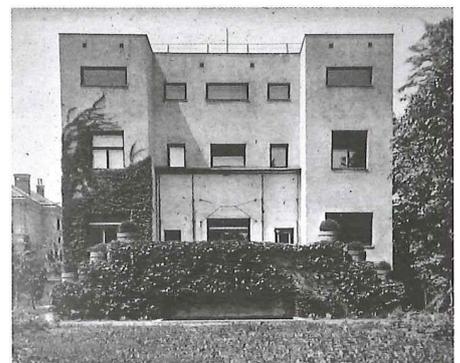
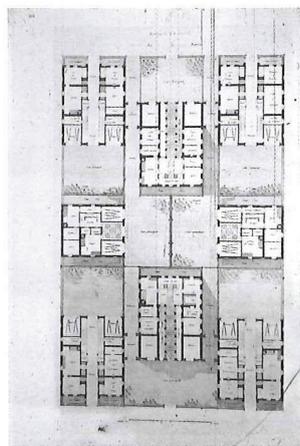
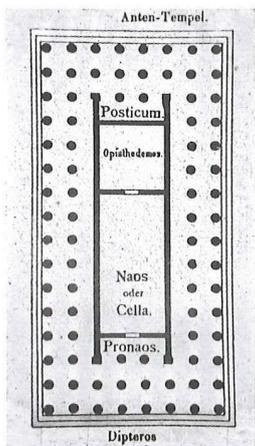
822. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in "Archplus", a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, pp. 31, 32. Testo originale: Sicherlich tauchen bei Organisation eines Bauwerkes die mannigfaltigsten Probleme auf und ich bestreite nicht, daß wirtschaftliche Bedingungen, soziologische Erkenntnisse und konstruktive Forderungen berücksichtigt werden müssen. Sie sind reale Faktoren, an die das Bauen gebunden ist. Wogegen ich mich aber wehre, ist die Überbewertung dieser Faktoren und die daraus resultierende allseitige Zweckerfüllung, die zum alleinseligmachenden Inhalt des Planens und Bauens erklärt werden soll.



1

4

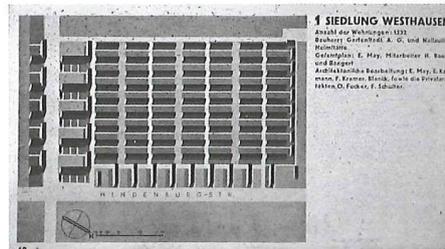
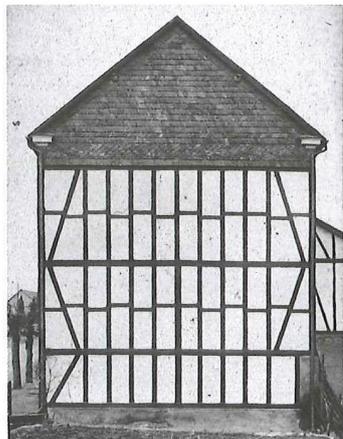
7



2

5

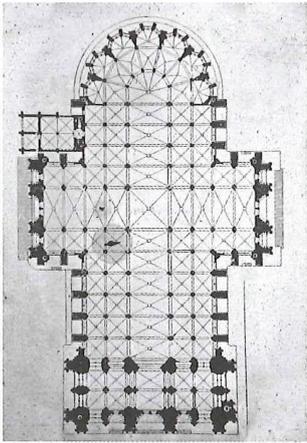
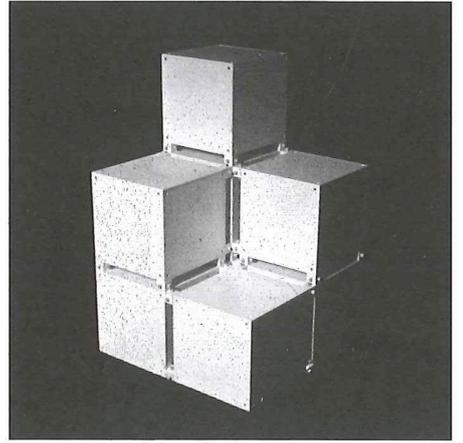
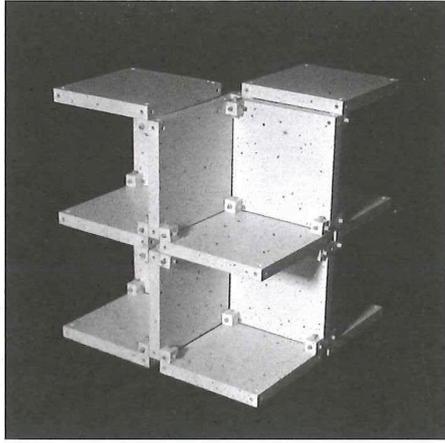
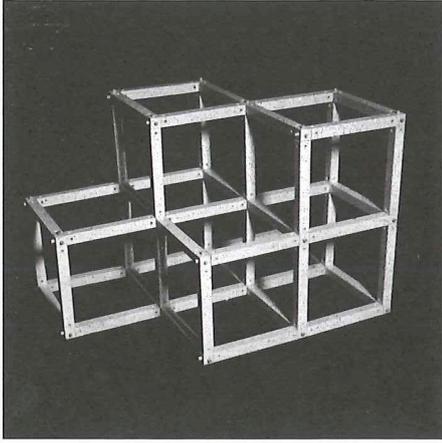
8



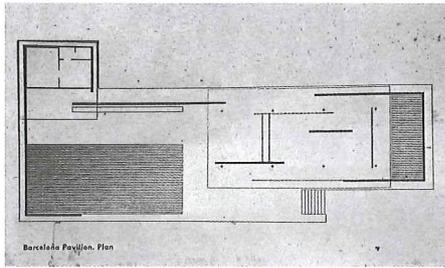
3

6

9



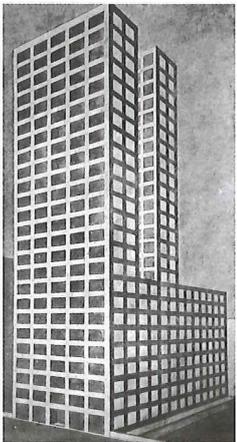
10



13



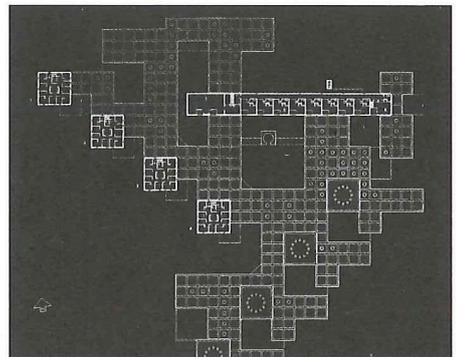
16



11



14



17



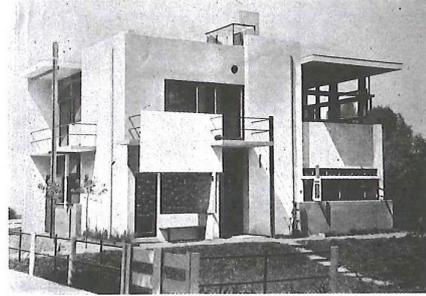
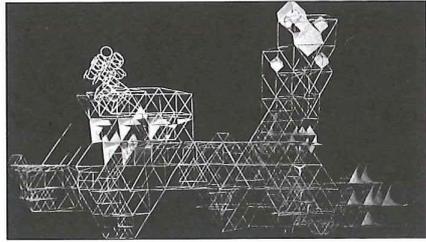
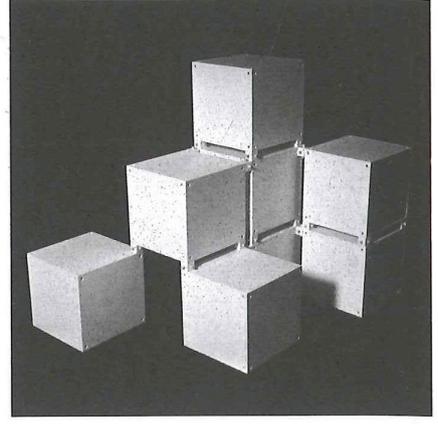
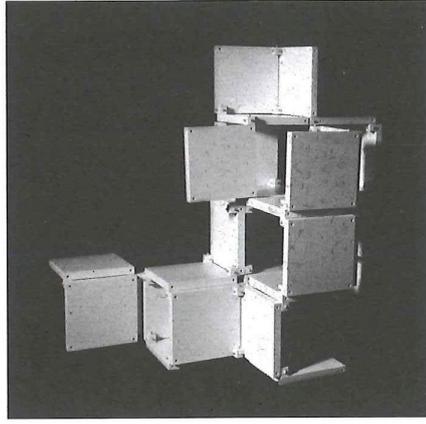
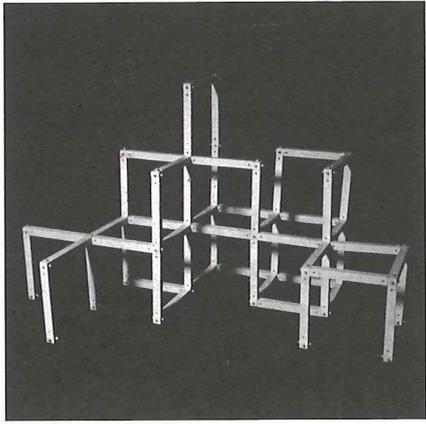
12



15



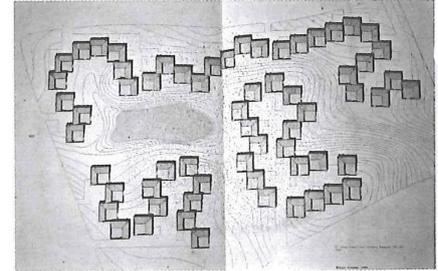
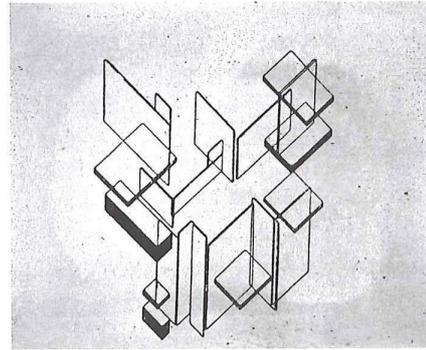
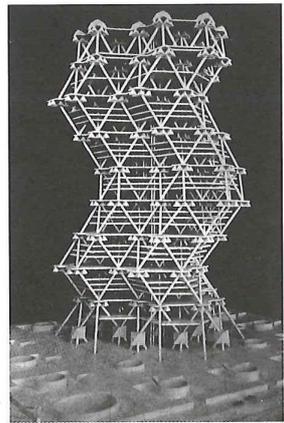
18



19

22

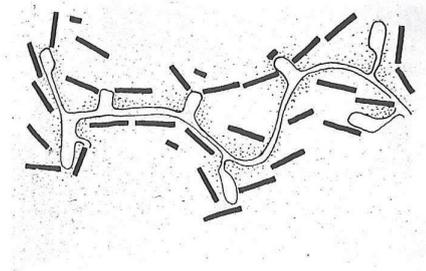
25



20

23

26



21

24

27



350. Igloo eschimese

© Shutterstock

351. Stonehenge

© www-khamtran-com



461

che la demarcazione dello spazio aereo visibile dalla cella più piccola fino alla costruzione spaziale più complicata. Nel momento in cui l'uomo consapevolmente dallo spazio della natura infinitamente ampio ed illimitato ne riscatta una parte isolata fortemente definita[...]»⁸²³

Proprio questa idea di costruzione dello spazio architettonico da parte dell'uomo è racchiuso per Ungers nel termine *Raumbildung*.

Per visualizzare, in maniera chiara la teoria esposta, egli confronta due costruzioni primordiali: l'igloo eschimese e Stonehenge. Nel primo caso, l'uomo ha creato un involucro intorno a sé, nel secondo caso, singoli elementi connotanti vengono relazionati tra di loro, ma rimangono di fatto distinti e non racchiudono alcuno spazio.

A questo punto, Ungers introduce però una differenziazione all'interno del concetto stesso di spazio:

- spazio come involucro chiuso
- spazio come demarcazione aperta

Infatti, il sistema spaziale deducibile anche all'interno del cerchio di pietre di Stonehenge permette di identificare un recinto, ma non racchiude strettamente lo spazio che vi passa liberamente attraverso, definendone quindi una demarcazione che rimane però aperta. A quest'ultimo gruppo ideale appartiene anche il concetto primordiale di costruzione a tenda.

823. idem., p. 32. Testo originale: In der allgemeinsten Bedeutung ist Architektur nichts anderes als die Begrenzung des sichtbaren Luftraumes von der kleinsten Raumzelle bis zum kompliziertesten Raumgebilde. In dem Augenblick wo der Mensch sich bewußt aus dem unendlich weiten und unbegrenzten Raum der Natur ein isoliertes fest umrissenes Stück herauslöst [...]

352. Oswald Mathias Ungers,
Baukasten, 1963
©UAA

462



In occasione della Conferenza alla *Technische Universität* viene presentato anche per la prima volta il modellino del *Baukasten*, elaborato da Ungers per spiegare le regole generali della *Raumbildung*.

È un cubo costituito da dodici stecche per gli spigoli, sei superfici per le facce ed un cubo interno per identificare il volume. A loro volta questi sistemi compositivi sono assemblabili a gruppi di quattro, a comporre un nuovo modulo più grande. L'elemento di base può poi essere scomposto secondo le diverse famiglie di elementi e si possono ricomporre tre diversi cubi: il primo delimitato solo da elementi lineari, il secondo delimitato da superfici, ma vuoto all'interno, il terzo come unico corpo pieno.

Durante la presentazione di quest'oggetto egli spiega:

«Se Lor Signori s'immaginano uno spazio semplice e quadrato, questo può essere formato da corpi diversi, che sono ridotti alla rappresentazione semplificata della struttura fondamentale:

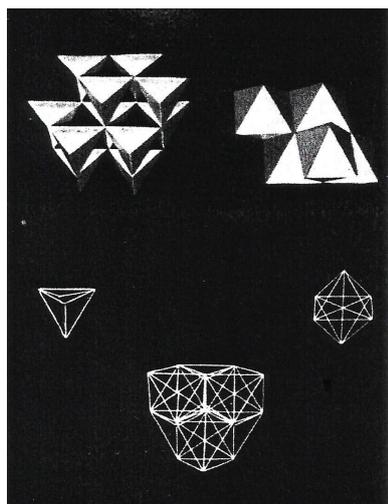
1. Attraverso elementi lineari
2. Attraverso parti di superficie adiacenti a squadra
3. Attraverso quattro cubi, che delimitano lo spazio

Come elementi lineari si prendono in esame: colonne, pilastri, cornicioni, tiranti e montanti, tubi e funi tensionali.

Pareti, tetti, dischi e lastre sono elementi costruttivi di superficie.

Pietre, quadroni o anche singoli corpi costruttivi chiusi sono elementi a squadra.

Le condizioni del materiale da cui le singole parti sono composte, è una questione della costruzione o di un effetto



353. Eckhard Schultze-Fielitz, studi sulla geometria del triangolo equilatero e sulle sue possibilità di composizione tridimensionale.
© Eckhard Schultze-Fielitz

estetico e per la forma in sé è irrilevante.»⁸²⁴

Di conseguenza, da questo momento in poi, Ungers espone alcune immagini di progetti ed edifici, o di progetti d'architettura schematizzabili secondo i tre principi precedentemente delineati. Nel raggruppamento dello spazio, creato attraverso elementi lineari, vengono inseriti: 1. Progetto per il Padiglione aperto dell'architetto francese Jacques du Cerceau;⁸²⁵ 2. Pianta generica di un tempio; 3. Una *Fachwerkhaus* medievale; 4. La pianta del duomo di Colonia; 5. Progetto per il Chicago Tribune di Ludwig Hilberseimer;⁸²⁶ 6. Una palafitta; 7. Un modello di *Raumstadt*, di Eckhard Schultze-Fielitz.

Soffermandosi su questo esempio, è importante ricordare gli studi sulle figure elementari della geometria, portati avanti proprio da questo architetto dell'utopia urbana.

L'analisi di Schultze-Fielitz parte quasi esclusivamente dall'indagine sulle possibilità di conformazione dello spazio, sulla base di regole matematiche, geometriche e statiche. Per questo architetto, che inizia con un'analisi dei 5 poligoni platonici, il tetraedro è la figura perfetta che consente di costruire griglie isotropiche, a differenza del cubo che per via della sproporzione della propria diagonale rimane imperfetto. Sempre nello stesso anno di Friedmann, anche Eckhard Schulze-Fielitz redige un proprio manifesto intitolato *Die Raumstadt*, al cui interno si occupa di conformazione dello spazio, di rapporto con i nuovi materiali e di problemi urbani. Ciò che differenzia l'approccio di Schultze-Fielitz dalla mera enfasi tecnologica è la ricerca di un modulo proporzionale,

463

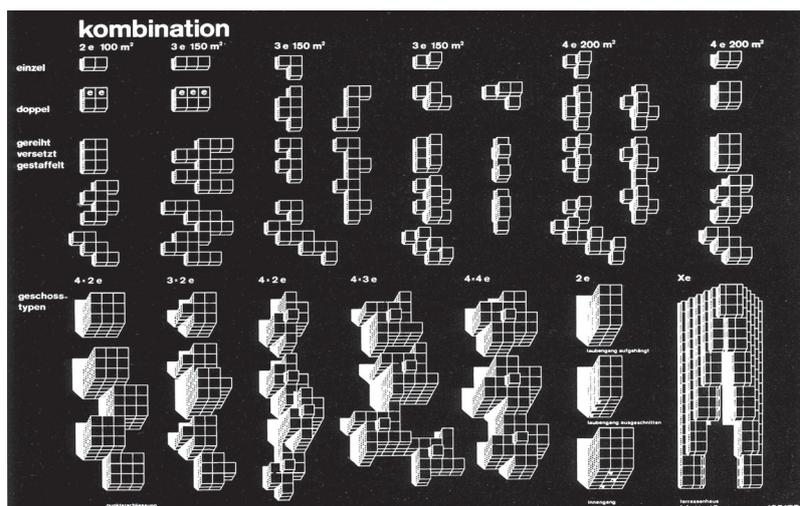
824. idem., p. 39. Testo originale: Wenn Sie sich einen einfachen quadratischen Raum vorstellen, so kann dieser aus verschiedenen Körpern die zur vereinfachten Darstellung des Problems auf ihre Grundstruktur reduziert sind, gebildet werden: 1. Durch lineare Elemente. 2. Durch Flächenstücke, die kantenförmig aufeinanderstoßen. 3. Durch vier Kuben, die den Raum begrenzen. Als lineare Elemente kommen in Frage: Stützen, Pfeiler, Gesimse, Zug- und Druckstäbe, Rohre und Spannseile. Wände, Decken, Platten und Scheiben sind flächenhafte Bauglieder. Steine, Quadern oder auch einzelne geschlossene Baukörper sind kubenförmige Elemente. Die Beschaffenheit des Materials, aus dem die einzelnen Teile bestehen, ist eine Frage der Konstruktion oder der ästhetischen Wirkung und für die Gestaltung an sich belanglos.

825. Jacques I^{er} Androuet du Cerceau, architetto classicista francese, nato a Parigi nel 1515 e deceduto a Annecy nel 1585. La sua opera più importante è *Les plus excellents bastiments de France*. Influenzato fortemente da Andrea Palladio. Le sue principali realizzazioni sono: il coro della chiesa di Montargis e il castello di Verneuil-en-Halatte.

826. Ludwig Hilberseimer, architetto ed urbanista tedesco, nato a Karlsruhe il 14 settembre del 1885. Qui si forma presso la *Technische Hochschule* dal 1906 al 1910. Fino al 1914 è collaboratore dell'architetto Heinz Lassen a Brema. Dall'inizio del 1919 è membro dell'*Arbeitsrat für Kunst* e del *November Gruppe*. Nel 1929 viene chiamato ad insegnare al Bauhaus da Hannes Meyer. Insieme a Wassily Kandinsky è identificato come membro problematico dell'ala di sinistra del Bauhaus dalla Gestapo. Giunge in America nel 1938, per lavorare con Ludwig Mies van der Rohe presso il Dipartimento di Pianificazione Urbana dell'IIT di Chicago. Con Mies progetta nel 1956 il *Lafayette Park* di Detroit. Muore a Chicago il 6 maggio del 1967.

354. Eckhard Schultze-Fielitz,
Kombination
© Eckhard Schultze-Fielitz

464



dialogante con l'abitante dell'architettura. Il ragionamento parte, quindi, completamente svincolato dall'impiego di un materiale o connessione rispetto ad un altro. La ricaduta sulla scelta tecnologica rappresenta solo la conseguenza di un pensiero ancora definibile come formale.

Non si può perciò escludere che Ungers possa aver preso in considerazione alcuni ragionamenti di Schulze-Fielitz, durante l'elaborazione del proprio *Baukasten*.

Sicuramente, le configurazioni finali da lui adottate nel ridisegnare lo spazio urbano, non trovano, in Ungers, un completo sostenitore, ma il fatto che il riferimento alla sua utopia permanga, anche dopo la discussione con Ulrich S. von Altenstadt, lascia intendere una maggiore attenzione da parte di Ungers

E' possibile, inoltre, riscontrare punti di vista analoghi tra le trattazioni dei due architetti, tra cui un esempio è di certo la constatazione di apertura nel brano *Die Raumstadt*:

«[...]la nostra epoca manifesta una tendenza generale alla produzione di massa: ciò di cui v'è bisogno è quantità e qualità con la minima spesa. Ma lo standard di vita ottenuto con la standardizzazione ha, a quanto pare, un caro prezzo: la crescente monotonia del nostro ambiente fabbricato industrialmente ed il restringimento della libertà di decisione.»⁸²⁷

827. Eckhard Schulze-Fielitz, *La città spaziale*, 1960, in Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, pp. 153, 154. Eckhard Schulze-Fielitz, *Die Raumstadt*, 1960, in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, pp. 168,169. Testo originale: [...] hat unsere Zeit einen dynamischen Trend zur Massenproduktion, das Bedürfnis ist Quantität und Qualität mit geringstem Aufwand. Doch Lebensstandard durch Standardisierung scheint teuer erkauft mit wachsender Monotonie unserer industriell fabrizierten Umwelt

E' evidente la concordanza dei soggetti "monotonia" e "primato della tecnica" presenti anche nelle premesse di *Zu einer neuen Architektur*, così come l'attenzione naturale di ogni architetto verso la "libertà di espressione", o, come in questo caso, di "decisione".

Le due teorizzazioni prendono strade diverse proprio nell'ambito dell'approccio al problema preesistente della standardizzazione: mentre Ungers si oppone categoricamente alla direzione tecnicista presa dall'architettura, Schultze-Fielitz l'adotta come stato di fatto o necessità imprescindibile della società, per l'abbattimento dei costi di costruzione.

A differenza dell'approccio di Ungers e Gieselman che evocano una libertà incondizionata, se non dal luogo e dalla "spiritualità", la teorizzazione riguardante la *città spaziale* indaga la possibilità di ricercare la varietà attraverso la declinazione stessa del sistema standardizzato:

«La coordinazione spaziale-modulare, nonostante il più stretto ordine sistematico, offre grande libertà di scelta e di disposizione e quindi la sintesi delle tendenze solo apparentemente escludentisi dall'economica produzione di massa dalla molteplicità individuale. [...] La libertà risiede nelle infinite possibilità di combinazione.»⁸²⁸

Inoltre, nell'argomentare la propria visione metodologica, Schultze-Fielitz ripropone l'analogia chimico-molecolare, già appartenente a Hugo Häring, dicendo:

«[...]la grande quantità dei fenomeni può essere ridotta a particelle elementari. Il materiale fisico è un discontinuum, fatto di unità, molecole, atomi, particelle elementari. Le loro possibilità combinatorie definiscono le proprietà del materiale».⁸²⁹

Un'ulteriore divergenza tra le due visioni architettoniche è espressa dal livello di dettaglio nel quale scendono le due teorie, pur cercando, paradossalmente, un pari livello di libertà espressiva.

Eckahrd Schultze-Fielitz determina inizialmente l'opera finale

und Einengung der Freiheit der Entscheidung.

828. idem. Testo originale: Räumlich-modulare Koordination bietet trotz strengster Systematik große Freiheit der Auswahl und Anordnung und damit die Synthese der sich nur Scheinbar ausschließenden Tendenzen wirtschaftlicher Massenfertigung und individueller Vielfalt. [...] die Freiheit liegt in den unendlichen Möglichkeiten der Kombination.

829. idem. Testo originale: die Fülle der Erscheinungen sich auf wenige Elementarteilchen zurückführen läßt. Das physikalische Material ist ein Diskontinuum aus ganzzahligen Einheiten, Molekülen, Atomen, Elementarteilchen. Ihre kombinatorischen Möglichkeiten bestimmen die Eigenschaften des Materials.

fin quasi al dettaglio tecnologico, sfociando però poi nell'utopia, esponendo la conformazione della città come: "reticolo spaziale sopraelevato", "strato cristallino", "ramificato" e come "labirinto spaziale, strutturale, sistematizzato, prefabbricato, montabile e smontabile, [...], adattabile, climatizzato, multifunzionale".

Ungers, invece, si limita a fissare principi più generali, ragionando su un'architettura "dinamica", "asimmetrica" e stupefacente, mantenendosi però aperto alle diverse conclusioni formali.

Al di là delle propensioni personali, si riscontrano comunque tematiche di comune interesse, entrambi ragionano contemporaneamente sull'addizione di volumi puri (piramide equilatera o tetraedro per il primo, cubo, o più in generale parallelepipedo, e cilindro per il secondo) cercando regole e soluzioni spaziali per la costruzione di sistemi più complessi.

Inoltre, le scelte terminologiche, anche se adottate in diversi momenti, da Schultze-Fielitz e Ungers tradiscono una più profonda vicinanza d'intenti. Il primo teorizza a proposito della *Raumstadt* (città spaziale), mentre il secondo sulla *Raumgestaltung*. Entrambi si focalizzano sul tema del *Raum*,⁸³⁰ intendendolo come spazio concluso, definito e misurabile ed indagando diversamente le molteplici possibilità della sua organizzazione.

Infine, alcuni rimandi alla *Raumstadt* di Eckhard Schulze-Fielitz ritorneranno anche a distanza di molto tempo, negli studi per *Berlin 1995*.

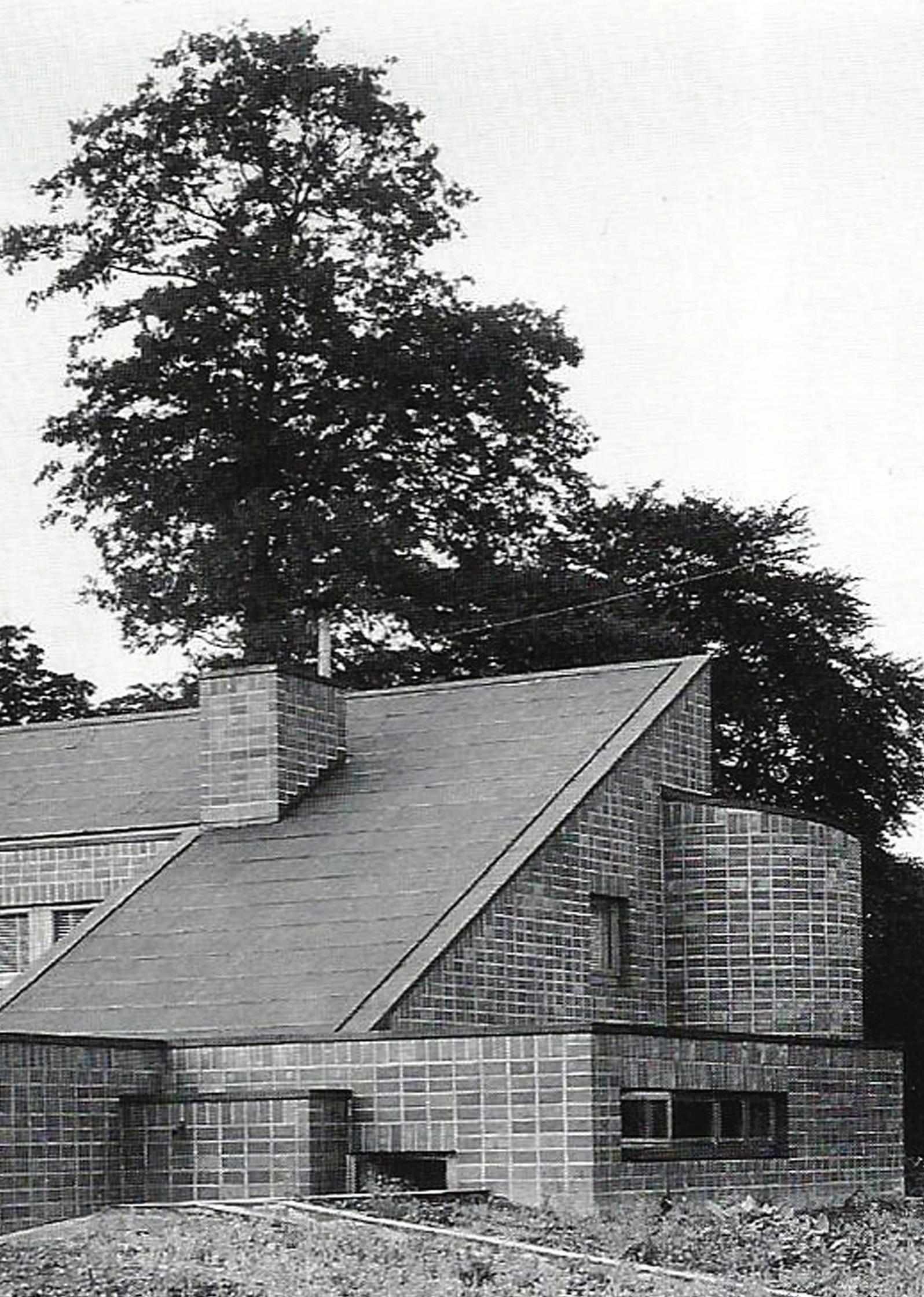
Queste riflessioni contemporanee riflettono, in larga parte, le esperienze ed i ragionamenti sul progetto urbano svolti da Ungers negli Stati Uniti, ma dimostrano anche che le suggestioni utopiche degli anni '60 non sono state del tutto dimenticate.

Considerando il percorso teorico decennale, delineato sin qui, è forse possibile comprendere, in linea generale, quale approfondimento teorico accompagni ed integri l'evoluzione progettuale di Oswald Mathias Ungers, negli anni del suo esordio professionale. Dall'apparente negazione del metodo, alla sua continua ricerca, forse inconscia, durante tutta l'alternanza sperimentale, tra opera scritta e costruita, tra espressione e identità architettonica, che caratterizza gli anni '50 ed i primi anni '60, sta la complessità di questa figura progettuale.

830. Raum: 1. camera, stanza, locale; 2. spazio, vuoto; 3. posto; 4. zona. Da Luisa Giacoma, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2° Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009. Da *Raum*: Weite, Ausdehnung; Länge; Breite und Höhe, Platz, Möglichkeit, etwas unterzubringen, [*ahd.* rum, *engl.* room, von germ. ruma, Substantivierung von *geräumig*]. Traduzione: ampiezza, estensione, lunghezza, spazio, sistemazione, [*antico alto tedesco.* rum, *ingl.* room, dal germanico ruma, sostantivazione di *geräumig* spazioso]. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 3000.

Così, i dadi addizionati del *Baukasten*, sono già presenti nei progetti espressionisti, ma la composizione generale è retta da linee di forza curve, per le quali è necessaria la ricerca di un determinante compromesso. Essi raggiungeranno un impiego maggiormente autonomo e distinguibile, nel progetto per il quartiere *Neue Stadt*.

Persiste quindi un connubio tra teoria e progetto, parola e composizione, deducibile dal ragionamento parallelo tra scritto e costruito.



Parola e progetto: un ragionamento compositivo

Un tema di grande importanza e soprattutto di estrema delicatezza e difficoltà è costituito dal rapporto tra la parola scritta ed il suo significato in termini di progettualità e composizione dell'architettura.

Un binomio progettuale, come può essere considerato quello tra la casa in Belvederestraße 60 ed il manifesto *Zu einer neuen Architektur*, offre la rara occasione di condurre una comparazione interdisciplinare tra opera scritta e costruita.

L'interpretazione dei termini specialistici, o d'importazione da altre discipline, secondo una visione metaforica, non deve, in primo luogo, trascurare la soggettività di approccio da parte della singola figura intellettuale, dotata di un proprio percorso formativo specifico.

Bisogna, inoltre, ricordare l'estrema vicinanza del particolare genere testuale del manifesto con l'architettura. Gli atti proclamativi delle avanguardie artistiche, infatti, sono spesso "progettati" in maniera analoga alle contemporanee architetture degli stessi autori. A questo proposito, un altro tema di grande libertà espressiva è la costruzione, da parte dell'architetto, della propria casa, come concretizzazione dei valori architettonici fondativi della sua opera, con il minor numero di ingerenze esterne.

A partire, quindi, da *Zu einer neuen Architektur*, è necessario estrarre dal testo le parti considerabili come "programmatiche", cioè da cui si possano desumere principi progettuali applicabili

concretamente.

Dalla schematizzazione delle componenti testuali, precedentemente delineata,⁸³¹ si possono, a questo scopo, estrapolare quelle parti definite “Principi generali” e “Punti programmatici (non numerati)”, ovvero il brano:

«Il compito dell’architettura è la ricerca di un’espressione completa del contenuto.

L’architettura è un atto di vitale penetrazione in un ambiente complesso, misterioso, cresciuto e formato. Il suo incarico creativo è la visualizzazione del problema, l’ordinamento dell’esistente, l’accentuazione e l’accrescimento del luogo. Essa è sempre riconoscimento del *genius loci* dal quale deriva. L’architettura non è più un’impressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di circumambulazione e di penetrazione.

Al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l’asimmetria, al posto della statica la dinamica.

Al posto della monotonia del bell’ordine subentra la sorpresa.

Al posto dell’esserci di fronte, l’esserci dentro.»⁸³²

470

Da questa prima evidenziazione dal testo originale del manifesto è necessario isolare solo i singoli concetti che puntualmente possano avere una ricaduta concreta sull’approccio progettuale. Per fare ciò si tenta anche una ricostruzione del probabile ordine di processo:

- Visualizzazione del problema;
- Riconoscimento del *genius loci*;
- Ordinamento dell’esistente;
- Accentuazione ed accrescimento del luogo;
- Espressione completa del contenuto;
- Al posto della rigidità, il movimento;
- Al posto della simmetria, l’asimmetria;
- Al posto della statica, la dinamica;

831. Si veda a questo proposito il paragrafo *Manifesto come genere letterario* all’interno del capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*

832. Per questa specifica traduzione si veda la traduzione proposta dall’autore nel paragrafo *Il problema della traduzione. Analisi del testo.* all’interno del capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*. Testo originale: Das Anliegen der Architektur ist die Suche nach vollkommenem Ausdruck des Inhalts. Architektur ist vitales Eindringen in eine vielschichtige, geheimnisvolle, gewachsene und geprägte Umwelt. Ihr schöpferischer Auftrag ist Sichtbarmachung der Aufgabe, Einordnung in das Vorhandene, Akzentsetzung und Überhöhung des Ortes. Sie ist immer wieder Erkennen des *genius loci*, aus dem sie erwächst. Architektur ist nicht mehr zweidimensionaler Eindruck, sondern wird Erlebnis des Körperhaften und Räumlichen, durch Umschreiten und Eindringen. An die Stelle der Starre tritt die Bewegung, der Symmetrie die Asymmetrie, der Statik die Dynamik. An die Stelle der monotonen Übersichtlichkeit tritt die Überraschung. An die Stelle des Gegenüber-Seins das Darin-Sein.

- Al posto della monotonia, la sorpresa;
- Al posto dell'esserci di fronte, l'esserci dentro;
- Esperienza del corporeo e dello spaziale attraverso un movimento di circumambulazione e di penetrazione;

Questa sintesi risulta, così, maggiormente efficace per cercare di descrivere il metodo progettuale di Oswald Mathias Ungers, raggiunto alla fine degli anni '50, con la costruzione della propria casa.

Innanzitutto, l'architetto deve comprendere la situazione di partenza del progetto: quale incarico gli sia stato assegnato e cosa comporti a livello organizzativo e spaziale, dove questo incarico debba essere svolto, in che luogo, quali caratteristiche appartengano al sito e se esso abbia una specifica identità, necessariamente da rispettare (il *genius loci*).

Successivamente, egli deve impostare il progetto per assimilare le considerazioni precedentemente svolte e migliorare le condizioni di partenza, contribuendo al *genius loci*, ed elevandolo, insieme all'intervento da predisporre, al rango che spetta all'architettura.

Addentrandosi nell'ideazione dell'oggetto architettonico: esso deve esprimere appieno il proprio compito ed il senso dell'intervento.

Questa enunciazione metodologica, rappresenta un po' la premessa generale, con la quale il progettista deve approcciarsi all'incarico.

Per quanto riguarda, infine la morfologia dell'oggetto architettonico, nella sua composizione planare o volumetrica, la reciprocità delle due opere, casa e manifesto, ruota intorno al significato di termini come *movimento*, *asimmetria*, *dinamica* e *sorpresa*, nella personale accezione dei termini, intesa dall'architetto.

1957-1962, abitazioni a confronto

Per interpretare con maggiore precisione i concetti precedentemente elencati, non ci si limita alla lettura della casa in Belvederestraße 60, ma è possibile includere un più ampio numero di progetti, il cui tema e le cui caratteristiche generali sono intesi in accordo con la progettualità di Oswald Mathias Ungers, nella specifica fase tra costruzione della casa ed elaborazione del testo.

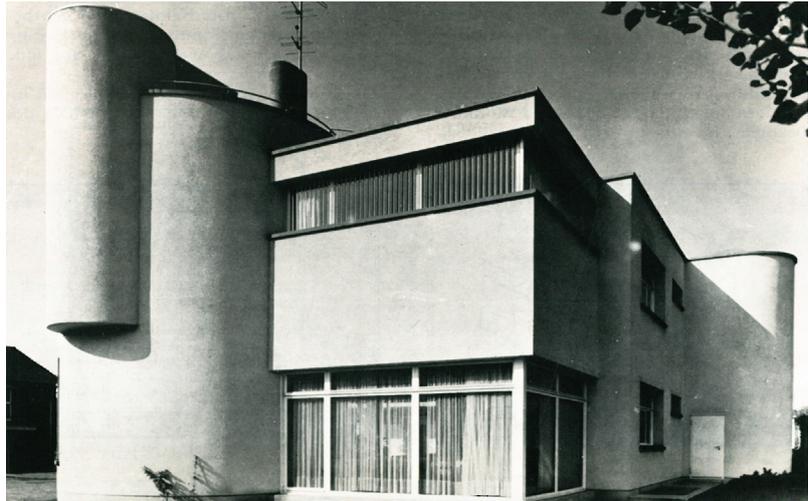
I progetti indagabili secondo i principi estrapolati dal manifesto sono:

- *Zweifamilienwohnhaus Müller, Werthmannstrasse 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958;*
- *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959;*
- *Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960;*
- *Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961;*
- *Einfamilienwohnhaus Wokan, Bad Homburg, 1961;*
- *Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962;*

Questi sei progetti e realizzazioni residenziali hanno tutte un impianto planimetrico isolato all'interno di un proprio lotto di terreno, ad eccezione proprio della casa in Belvederestraße, che condivide uno dei muri perimetrali con l'edificio adiacente.

Purtroppo, non esistono altri casi di residenze progettate da

356. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958
L'angolo del soggiorno e biblioteca
cilindrica dall'esterno
© UAA



Ungers, in questo periodo, che completino un fronte strada esistente e occupino un lotto d'angolo, proprio come la sua prima casa.

Inoltre, la *Haus Ungers* ha una dimensione ed un'articolazione maggiore degli altri casi studio simili, comprendendo l'alloggio su più piani dell'architetto e della sua famiglia, lo studio professionale e due appartamenti d'affitto, è paragonabile solo alla casa bifamiliare *Müller*.

Casa *Bauer* e casa *Steimel*, più simili tra di loro essendo esclusivamente case monofamiliari, hanno dimensioni molto contenute ed un solo piano.

Infine, i due esempi meno noti: la casa a Bensberg e la casa a Bad Homburg, di cui abbiamo notizie esclusivamente grazie alla precisione dell'articolo di Luigi Biscogli su *Casabella*.⁸³³

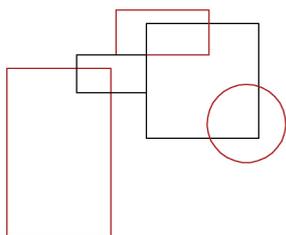
La prima, in ordine di tempo, rimane solo un progetto e non viene realizzata, mentre della seconda, l'articolo riporta una fotografia di cantiere, dove s'intravede la costruzione appena terminata. Sono gli esempi di dimensioni più piccole, della tipologia qui presa in esame, ma hanno tra di loro molti aspetti simili, che preannunciano sinteticamente il successivo progetto della casa *Bauer* a Overath.

L'unico edificio che per grandezza si avvicina alla residenza di Oswald Mathias Ungers è quindi la villa bifamiliare per l'editore *Müller*, già precedentemente introdotta,⁸³⁴ che, con la sua estensione, assume un peso progettuale simile.

Il lotto in cui l'abitazione si colloca è inserito in un sobborgo-

833. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella-continuità", n. 305, maggio 1965, p. 40

834. Si veda il paragrafo *L'edificio isolato*, all'interno del capitolo *Oswald Mathias Ungers: gli anni '50 a Colonia*. Si reintroduce qui brevemente la casa in Werthmannstrasse, già descritta nel primo capitolo, per il confronto con gli altri casi studio delle residenze isolate progettate da Oswald Mathias Ungers negli anni '50 e '60.



474

357. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958
Schema compositivo in pianta

giardino del distretto di Lindenthal a Colonia, caratterizzato dalla forte presenza del verde e di residenze private con ampi giardini.

In pianta, dal lungo percorso che porta al garage, si accede lateralmente alla costruzione in un ambito raccolto che funge da accesso ad entrambi gli alloggi: l'ingresso immediato nell'abitazione al piano terra ed il vano scale semicilindrico che conduce al primo piano.

Il fabbricato si sviluppa ad "L" permettendo la netta separazione tra zona giorno e notte. Un grande soggiorno quadrato e vetrato, al piano terra, è adiacente alla biblioteca circolare, posta nell'angolo sud-est della costruzione.

Sul lato opposto, lo spazio della sala affaccia su una corte semi-interna pavimentata, che divide l'ambito di rappresentanza dagli spazi privati della famiglia. In quest'ultimo braccio dell'edificio, sono disposte due camere da letto separate da un lungo corridoio di armadi e dai servizi. L'alloggio superiore differisce dal piano terra per la presenza di una vetrata, che taglia la figura quadrata del soggiorno, definendo una terrazza esterna adiacente la biblioteca. Il blocco dei servizi viene traslato lateralmente, per permettere l'inserimento di più camere da letto per i figli.

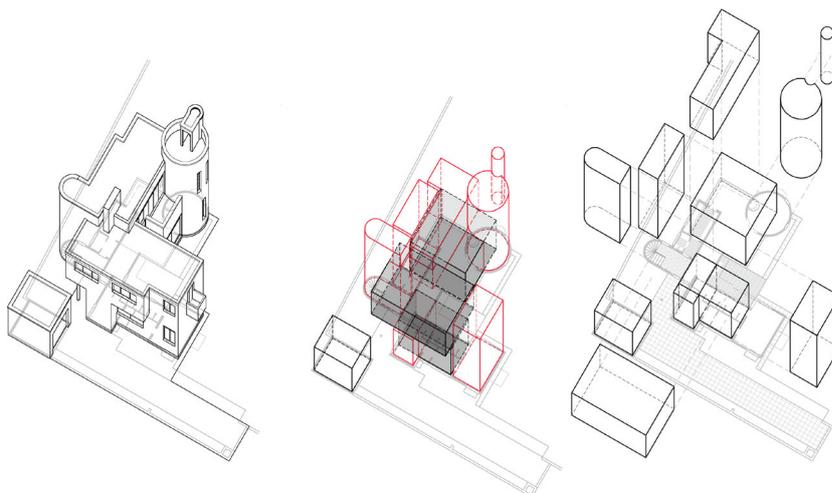
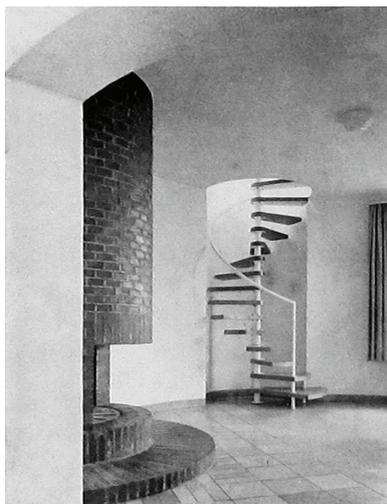
L'architetto ragiona, oltre che sulla netta separazione degli ambiti privati e non, anche sull'utilizzo di forme geometriche pure in reciproca compenetrazione secondo uno schema "urbano".

Com'è già stato precedentemente introdotto,⁸³⁵ per mezzo di questo articolato progetto, esordisce il tema della "città in miniatura" che utilizza la distinzione tra pieni e vuoti, propria del tessuto urbano, applicata agli spazi interni della casa, che vengono definiti "positivi" e "negativi", per divenire successivamente, come si è già visto in precedenza, la "teoria di corpo e spazio".

La composizione interna dell'abitazione, è costituita da singoli ambienti interni caratterizzati in pianta da una forma geometrica pura, come un cerchio o un rettangolo. Nel conformare l'abitazione come un tutt'uno, essi vengono aggiunti e intersecati fra di loro, cosicché le forme in pianta si sovrappongano. Dall'incontro di tutte le figure, alcune prevalgono sulle altre, mantenendo la propria integrità formale, mentre altre vengono erose, passando in secondo piano e diventando perciò meno distinguibili, questo anche per facilitare il passaggio da un vano all'altro, riducendo le superfici adibite a disimpegno.

La simmetria, o qualsiasi forma di assialità è completamente esclusa dal ragionamento compositivo, ogni elemento ha una sua dimensionalità e caratterizzazione, come accentua anche Ungers nei disegni pubblicati, mediante la campitura della

835. idem.



358. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958

interno della biblioteca cilindrica con
dettaglio del camino semicilindrico in
muratura

© UAA

359. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958

Ridisegno e schema compositivo in
assonometria ed esploso assonometrico

pavimentazione interna solo in alcune stanze.⁸³⁶

Rifacendosi alla metafora della città, la composizione interna dei vani, valida per entrambi i piani, segue la scansione degli spazi cittadini, in altre parole, sono presenti: spazi di percorrenza (strade), elementi costruiti positivi (edifici), elementi negativi contenenti (spazi pubblici).

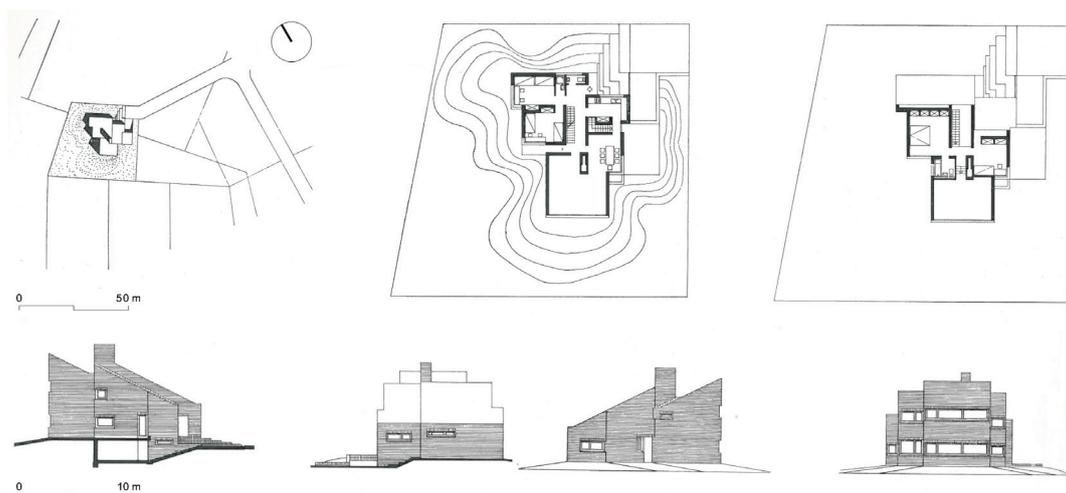
L'ambiente d'ingresso al piano terra viene definito come spazio *negativo*, perché occupato in parte dal blocco delle camere da letto, così come avviene per il soggiorno letteralmente "invaso" dai volumi della biblioteca e delle cucine, inseriti secondo la diagonale. Questo spazio assume quindi una forte connotazione di "piazza", su cui gli "edifici" si affacciano. Esso è di conseguenza "negativo", secondo l'architetto, perché delimitato dal prevalere degli altri vani, pur mantenendosi morfologicamente riconoscibile. È inoltre anche "svuotato", poiché si presenta maggiormente vetrato, rispetto ad esempio alla biblioteca cilindrica, illuminata solamente da strette feritoie verticali. Uguali dinamiche sono presenti al piano superiore.

Allo stesso modo, agisce il dettaglio della scala a chiocciola interna alla biblioteca, al secondo piano, che emerge verticalmente, per condurre alla terrazza in copertura e si configura come volume cilindrico intersecante.

Viene identificata anche una diversa gerarchia d'importanza: maggiore caratterizzazione volumetrica è data agli ambienti di rappresentanza, come il soggiorno, mentre gli spazi per la notte ed i servizi sono ricavati dalla suddivisione della forma base rettangolare dell'ambito.

Certamente, uno degli aspetti che ne fa una delle assolute precorritrici delle successive teorie ungersiane, riscontrabili,

836. *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O.M. Ungers*, in "Bauwelt", a. 51, n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 208-209. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960C.



476

360. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960
Inquadramento territoriale, piante e
prospetti

ad esempio, nello *Studentenwohnheim TH Twente* a Eschede in Olanda del 1964, è l'utilizzo di volumi compositivi nitidi, con copertura piana e con l'introduzione di forme circolari e semicircolari, per evidenziare alcuni ambienti maggiormente rilevanti.

Questo aspetto unito alla copertura piana ed alla finitura in intonaco bianco rasato contribuisce a darne quell'immagine eterea, da "villa modernista", con la quale s'identifica quest'opera rispetto alle altre dello stesso autore.

Due piccoli progetti, molto simili fra loro, ma fin'ora quasi del tutto sconosciuti, sono l'*Einfamilienwohnhaus*, a Bensberg, del 1960 e l'*Einfamilienwohnhaus Wokan*, a Bad Homburg, del 1961.

L'unica figura critica che ne documenta l'esistenza è Luigi Biscogli, nel suo lungo articolo monografico in *Casabella-continuità*.⁸³⁷

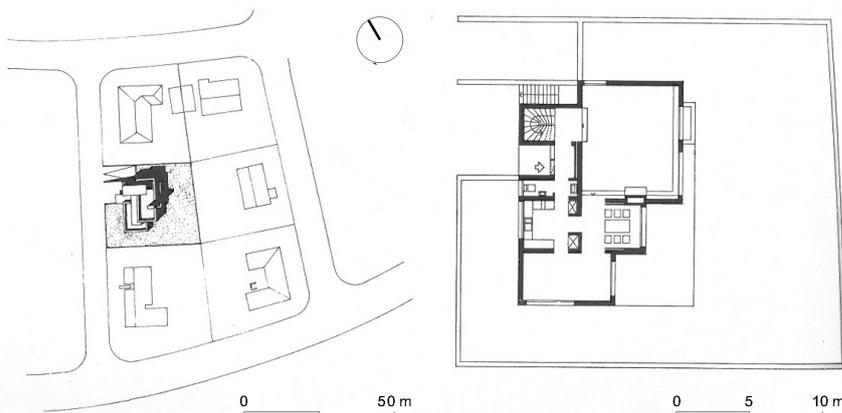
Primo, in ordine di tempo, è il progetto per una casa a Bensberg, che purtroppo non verrà mai realizzata.

Il lotto di terreno non è completamente planare, ma presenta un dislivello culminante al centro, tuttavia Ungers decide di inserire la casa proprio sul culmine, non dovendo così predisporre il progetto per interagire con questo aspetto.

L'abitazione si articola su due livelli ed ha un'evidente chiarezza ed articolazione per parti. Il soggiorno è il vano più importante della casa e le sue dimensioni sono ulteriormente aumentate dall'accostamento alla sala da pranzo, mediante uno spazio aperto continuo.

Sul lato nord, sono disposte due camere da letto al piano terra, mentre al piano superiore sono distinguibili una camera da letto matrimoniale ed un'altra singola. Invece, non è dichiarato nel

837. Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella-continuità", n. 305, maggio 1965, p. 40



477

361. Oswald Mathias Ungers,
*Einfamilienwohnhaus Wokan, Bad
Homburg, 1961*
foto del cantiere
Inquadramento e pianta piano terra

progetto pubblicato da Biscogli, a cosa sia destinato, su questo livello, il vano corrispondente al soggiorno al piano terra. Probabilmente uno spazio per gli ospiti, oppure uno studio.

I prospetti perimetrali sono evidentemente modulati in base all'orientamento. Il lato sud presenta vetrate continue, soprattutto per il volume della zona giorno, mentre su i due lati est e ovest, sono presenti singole finestre, posizionate in maniera "funzionale". Sul lato nord, le aperture diventano appena fessure orizzontali.

Al centro della composizione, è presente un camino cui sono conferite, anche esternamente caratteristiche volumetriche importanti. Insieme a questo elemento svettante, sono riconoscibili all'esterno due coperture a falda, singola fortemente inclinate.

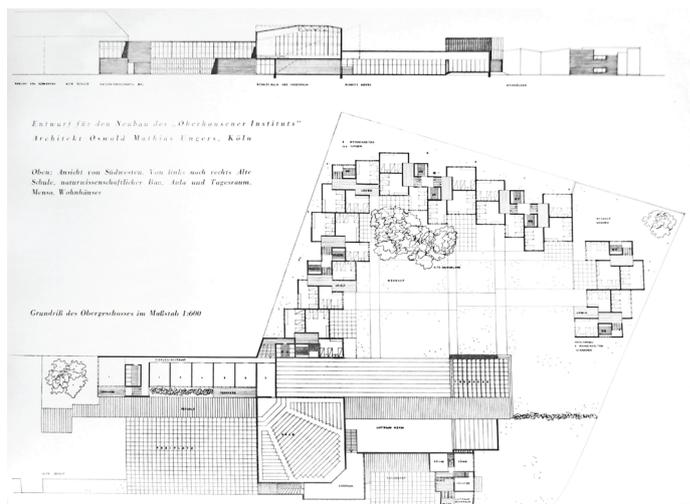
Sempre Luigi Biscogli, riferisce nel lungo articolo monografico su *Casabella*, di un altro progetto residenziale singolo, questa volta realizzato: la casa *Wokan*.

Il sistema abitativo è molto simile al progetto per la casa a Bensberg, sebbene sia più compatto e di dimensioni più contenute. È la soluzione più semplice tra quelle adottate da Ungers, in questo preciso momento.

Il lotto è inserito in un ambito suburbano di residenze isolate, circondato da edifici preesistenti.

All'interno della composizione vi si possono ritrovare elementi già presenti in altre costruzioni ungersiane e declinate per lo specifico tema. Tra questi il più riconoscibile è certamente l'elemento della scala, che riprende quella della villa *Müller* di Colonia, in forma più ridotta e regolarizzata. La risalita emerge dalla composizione, protendendosi a definire l'ingresso, espediente utilizzato anche dell'edificio in *Schilfweg*, dove un blocco di appartamenti è traslato orizzontalmente in avanti, lateralmente all'ingresso, segnalandone la presenza. Nel caso

362. Oswald Mathias Ungers,
Oberhausener Institut zur Erlangung
der Hochschulreife., Oberhausen,
1953-1958
planimetria e prospetto



478

descritto, per rafforzare questo segno, viene inserita una tettoia in cemento armato sorretta dal muro della scala e del servizio che copre l'accesso.

Il vano di maggiore importanza è come sempre il soggiorno, ampliato volumetricamente dall'abbassamento della quota altimetrica interna, accrescendone il ruolo rappresentativo.

Servizio, cucina e sala da pranzo costituiscono un parallelepipedo compatto, a lato dell'ingresso. La copertura piana, in comune con la casa Müller e la casa Bauer a Overath, è adibita a terrazza e sottolineata esternamente dalla presenza di alti cordoli in calcestruzzo armato, che sovrastano la ricorrente muratura in clinker, questa volta chiaro, rifinita con ghiera di mattoni di costa. Gli infissi sono in acciaio, sottili con vetro singolo.

Di alcuni anni dopo, è la *Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961* realizzata per Heinrich Bauer, Preside dell'"Istituto per il Conseguimento del Diploma di Scuola Superiore",⁸³⁸ di Oberhausen.

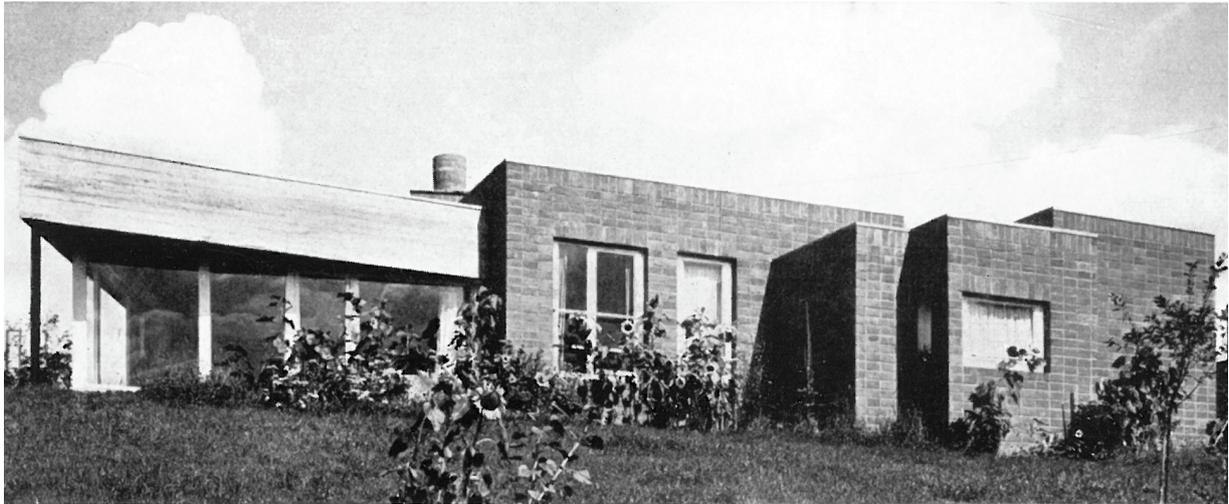
Oswald Mathias Ungers aveva conosciuto Bauer tramite Ulrich Conrads, che aveva a sua volta incontrato Heinrich Bauer nel 1953, in concomitanza con la pubblicazione di un proprio saggio sull'arte contemporanea nei *Frankfurter Hefte*,⁸³⁹ di cui Bauer era capo redattore.

Successivamente, in qualità di direttore della scuola di Oberhausen, fondata nel 1953, egli è alla ricerca di un architetto che progetti l'ampliamento della scuola. S'informa presso Ulrich Conrads, che lo indirizza verso Ungers.

Il progetto segna un punto di svolta nella produzione di

838. Nome originale: Oberhausener Institut zur Erlangung der Hochschulreife.

839. Ulrich Conrads, *Der Waldgang der Kunst*, in "Frankfurter Hefte", a. 8, n. 3, marzo 1953, pp. 208-213



363. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Bauer,
Schulstraße, Overath, 1960-1961
esterno
© UAA

Ungers, il rapporto tra progettista e committente è molto stretto e collaborativo. Bauer dà indicazioni organizzative, in base ai concetti di collettività scolastica e vita nel campus, che ha in mente. L'ampliamento di questo istituto superiore rappresenta anche il primo progetto autonomo che Oswald Mathias Ungers realizza, in completa indipendenza professionale, appena conclusa l'esperienza lavorativa presso Helmut Goldschmidt. Abbandona il rivestimento in intonaco rasato, bianco e sperimenta il mattone faccia a vista, articolando il complesso in un insieme di "cubi", dall'effetto molto materico.

Il progetto viene pubblicato per la prima volta su *Baukunst und Werkform* nel marzo 1955,⁸⁴⁰ con una premessa introduttiva sulle richieste della committenza, redatta dallo stesso Bauer.⁸⁴¹ Una nota curiosa è il fatto che, a questi due articoli, segua un progetto di Reinhard Gieselmann per una scuola a Krefeld.⁸⁴² Se ne deduce che le figure professionali che trovano spazio sulle pagine delle riviste dal tema monografico, in questo caso le scuole, sono più o meno sempre le stesse.

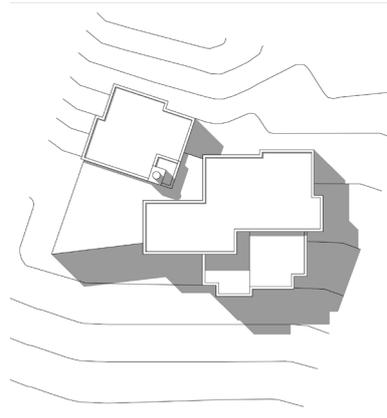
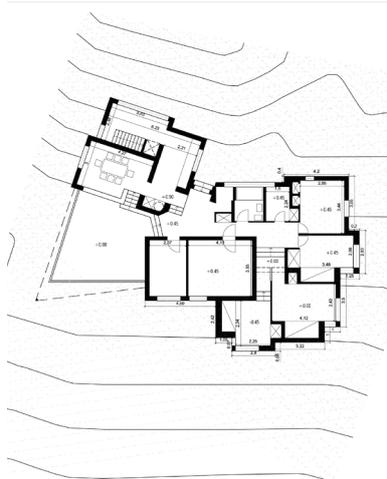
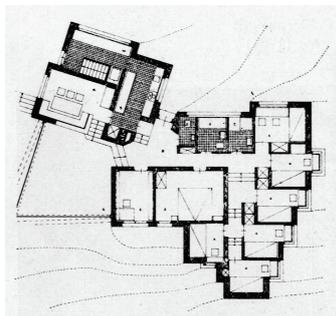
Tutte le opere di Ungers a Colonia dopo Oberhausen, saranno profondamente influenzate da quest'opera, soprattutto i complessi residenziali di Mauenheimer Straße.

Tuttavia, la collaborazione all'Istituto di Oberhausen non dura a lungo: le idee pedagogiche non convenzionali di Bauer e il suo stile direttivo, talora fin troppo arbitrario, lo rendono

840. *Entwurf für den Neubau des "Oberhausener Instituts"*, Architekt Oswald Mathias Ungers, Köln, in "Baukunst und Werkform", a. 8, n. 3, marzo 1955, pp. 158-161

841. Heinrich Bauer, *Man sollte ein Haus bauen können... Von der Baukunst, der Bildung und dem Vierten Zeitalter*, in "Baukunst und Werkform", a. 8, n. 3, marzo 1955, pp. 153-157

842. *Entwurf für eine Realschule in Krefeld*, Architekt Reinhard Gieselmann, in "Baukunst und Werkform", a. 8, n. 3, marzo 1955, pp. 162-165



480

364. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Bauer;
Schulstraße, Overath, 1960-1961
pianta del progetto originale con una
possibilità di ampliamento
© UAA

365. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Bauer;
Schulstraße, Overath, 1960-1961
pianta della realizzazione

366. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Bauer;
Schulstraße, Overath, 1960-1961
planimetria e pianta delle coperture
della realizzazione

presto scomodo per il Ministero della Cultura e nel marzo 1956 viene sollevato dai suoi incarichi.⁸⁴³

La progettazione viene portata avanti senza di lui, anche se con alcuni inevitabili compromessi di tipo economico.⁸⁴⁴

I due, rimangono comunque in buoni rapporti e Bauer chiede in seguito ad Ungers di progettare la propria residenza privata a Overath, nei pressi di Colonia.

La costruzione è situata al centro di un lotto in pendenza, a differenza del progetto a Bensberg, questa volta, Ungers decide di relazionare la nuova costruzione con l'orografia del lotto, attraverso numerosi cambi di quota interni, tra i diversi ambiti della casa.

Il progetto si articola in due blocchi costruttivi, associati dall'ampio soggiorno.

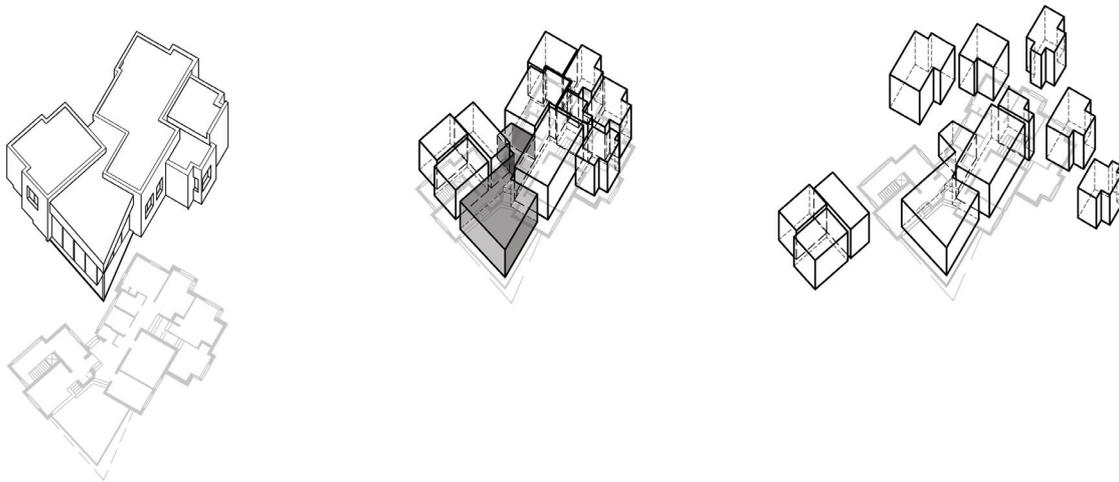
I due ambiti residenziali, denominati, molto probabilmente dallo stesso Ungers, *Wohn- und Schlafhaus*,⁸⁴⁵ ossia, l'"edificio per l'abitare" e l'"edificio per dormire", sono facilmente distinguibili all'interno della composizione. Innanzitutto, si sviluppano secondo due direzionalità distinte e non perpendicolari tra loro, in secondo luogo, presentano due estensioni dimensionali diverse: l'ambito di vita, più piccolo, ha maggiori caratteristiche di intercomunicabilità tra i vani, mentre l'ampio spazio per le camere da letto si presenta fortemente caratterizzato e denso.

L'elemento unificatore di questi due corpi costruttivi è il

843. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, pp. 45-46

844. Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Heinrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald Mathias Ungers*, Ullstein, Marburg 1977, p. 293

845. Traduzione: casa per abitare e casa per dormire. In *O. M. Ungers 1951-1985. Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1985, p. 65



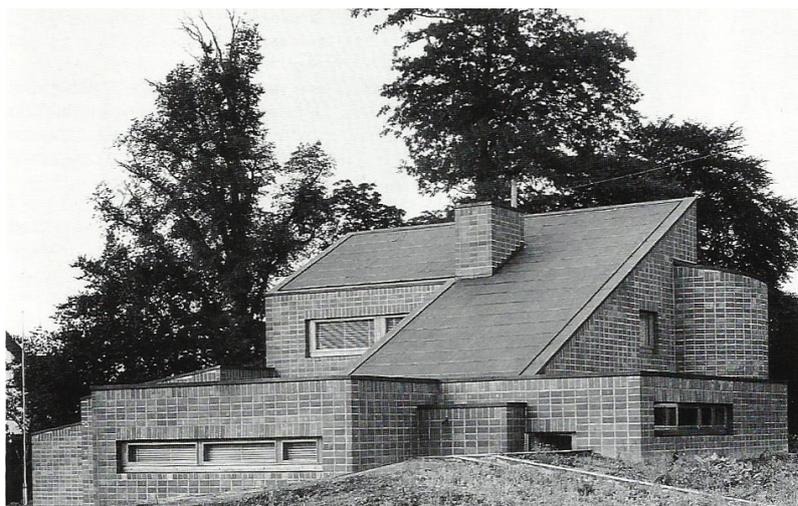
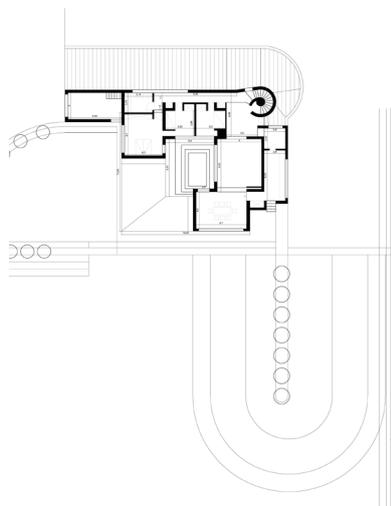
367. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Bauer,
Schulstraße, Overath, 1960-1961
Ridisegno e schema compositivo in
assonometria ed esploso assonometrico

soggiorno triangolare, posto ad una quota molto più bassa e per accedervi, è necessario scendere alcuni gradini.

L'ambiente del soggiorno si presenta completamente vetrato sui due lati esterni, con un alto zoccolo di copertura in calcestruzzo armato a vista, che spicca nettamente rispetto ai volumi nitidi in muratura, rivestita in piastrelle di clinker del resto della casa. Questo è certamente uno degli spazi negativi, sui quali Ungers ora sta ragionando, poiché viene invaso da tutte le altre figure compositive positive. Una delle figure primarie della composizione è, sicuramente, il grande parallelepipedo costituito dallo studio e dalla camera da letto padronale, situata centralmente alla figura. A questo elemento appartengono ancora diverse regole compositive: costituisce una sorta di nucleo, attorno al quale si forma il resto della casa. È certamente una novità rispetto all'opera di Oswald Mathias Ungers analizzata sin qui, dove l'elemento attorno al quale la composizione si articola è quasi sempre il soggiorno. Anche nella casa Bauer, l'ambito di vita della famiglia ha una grande rilevanza, ma il suo ruolo di nucleo dell'ambiente domestico, viene messo in crisi dalla presenza di una tale forte forma positiva.

Intorno ad essa, ruota l'ambito delle quattro camere da letto singole, impostate su una particolare tipologia con il letto a nicchia che lascia maggiore spazio abitativo al vano. Il modulo viene ruotato e traslato un po' come avviene per i progetti espressionisti: il *Mädchengymnasium* di Andernach, *Studentenheim Schmalenbachhaus* a Köln, ma anche l'*Erzbischofliches Gymnasium*, Bonn-Beuel,⁸⁴⁶ e per l'*Oberhausener Institut*, che precorre la stessa direzione

846. Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, pp. 803-804. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW28/29-1962.



482

368. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg,
1961-1962

Ridisegno della pianta contestualizzata

369. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg,
1961-1962

© Bernard Becher

compositiva. Per tale motivo e per la contemporaneità dell'opera alla fase espressionista di Ungers, la si potrebbe definire una delle sue prime opere espressioniste.

Per quanto riguarda, invece, la zona giorno della casa, la disposizione dei vani è più regolare, nonostante la scelta orientativa, che potrebbe essere conseguente allo stato di fatto del lotto. La sala da pranzo ha un affaccio libero sul soggiorno dal quale è sopraelevata di ben novanta centimetri.

Per questo aspetto, si può accennare ad una forma di *Raumplan*, esclusivamente per il rapporto tra sala da pranzo e soggiorno, disposti su quote sostanzialmente diverse, ma comunicanti visivamente.

Un'altra area triangolare di raccordo tra i due orientamenti prevalenti è quella dell'ingresso, ribadendo ancora, come spazi *negativi* dell'alloggio: il disimpegno ed il soggiorno.

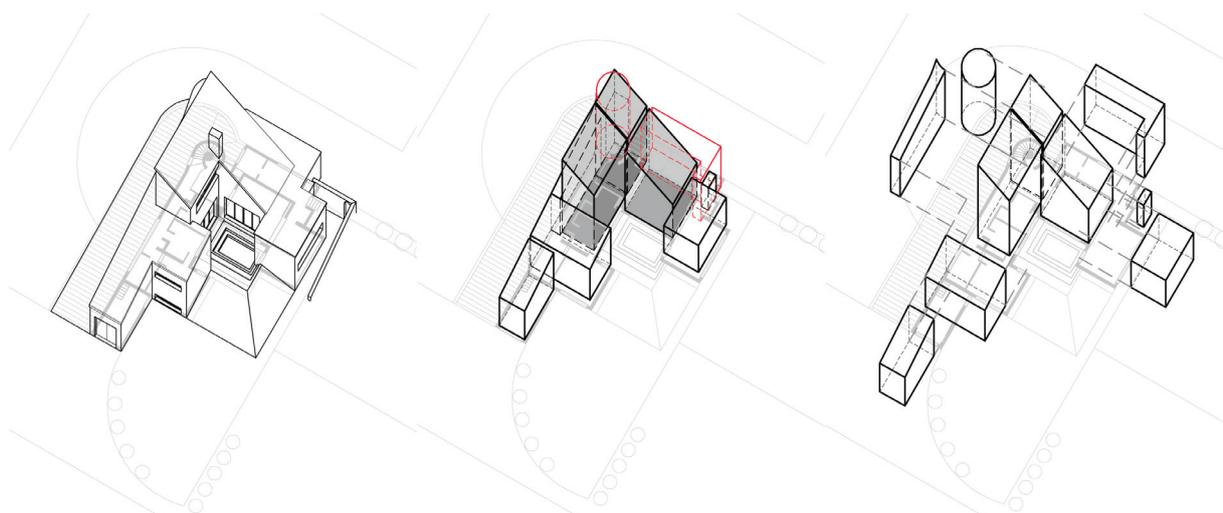
L'ultima casa, appartenente a questa tipologia della villa singola, isolata è la *Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg*, del 1961-1962.

La committenza in questo caso è una giovane coppia che, come riporta Heinrich Klotz nel suo libro *O. M. Ungers Bauten und Projekte*,⁸⁴⁷ desiderava un luogo di raccoglimento ed isolamento dall'esterno. L'ubicazione del sito è infatti all'interno di una periferia di ambito misto, residenziale ed artigianale, il cui intorno non offre presumibilmente, particolari attrattive paesaggistiche, verso cui aprirsi.

Il progetto accoglie quindi questa richiesta e si configura come un oggetto architettonico introverso, con poche aperture vetrate verso l'esterno e una corte interna chiusa su quasi tutti i lati.

La pianta ha una particolare conformazione a "L", dove gli ultimi vani abitativi dei due bracci dell'edificio sono rigirati di

847. O. M. Ungers 1951-1985. *Bauten und Projekte*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1985



370. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg,
1961-1962
Ridiseño e schema compositivo in
assonometria ed esploso assonometrico

novanta gradi, racchiudendo per metà i lati della corte rimasti aperti. Per rafforzare ulteriormente quest'idea di chiusura nei segmenti scollegati del perimetro, il terrapieno costituisce una modesta salita in direzione dell'edificio. Inoltre, il piccolo patio risultante è a sua volta terrazzato, abbassando progressivamente la quota di calpestio verso l'interno.

Costruita su un grande lotto, raggiungibile attraverso una strada privata, la casa sembra essere il prolungamento dei pendii e dei terrapieni circostanti.

L'organizzazione interna acquista un alto grado di intimità grazie al fatto che le camere si affacciano su un cortile interno, un atrio semichiuso vicino al soggiorno. Ad ulteriore protezione dell'abitazione viene inserito anche un muro di cinta che costeggia il lotto.

È riscontrabile una grande autonomia formale delle parti a partire dalla scala a chiocciola che conduce al piano mansardato, visibile fin dall'esterno per la presenza di una parete curva, lentamente ascendente, verso la copertura. L'ampio soggiorno vetrato, prospiciente il patio, è lo spazio più importante della casa, unito alla sala da pranzo, che lo costeggia e si protende a racchiudere lo spazio esterno. Allo stesso modo emerge il vano per la camera da letto, adiacente ai servizi, con la grande copertura inclinata, che spicca come figura geometrica pura e determinante. Dal baricentro di questo tetraedro abitabile, emerge l'elemento svettante del camino, cui è stata conferita una solidità architettonica, al pari degli altri elementi volumetrici. Un altro volume fortemente caratterizzato è quello del garage, che si protende verso la strada privata d'accesso, anch'esso con una copertura a falda inclinata, completamente autonomo nella composizione.

I vani interni formano all'esterno volumi architettonici plastici. La loro disarticolazione crea ancora una volta una forte

spazialità, sottolineata dall'ampia superficie del tetto inclinato. Grazie alla casa *Steimel* è fortunatamente possibile osservare, almeno in parte, la sperimentazione riguardante il volume piramidale, a cui Ungers è ora interessato e che aveva tentato di introdurre già per la piccola casa a Bensberg. La sua residenza in Belvederestraße 60 era stata il caso sperimentale (obbligato) di relazione tra le composizioni volumetriche care ad Ungers ed il sistema di copertura a falda fortemente inclinata, ovvero l'elemento piramidale. Questo tipo di volume, non è introdotto casualmente nella casa *Steimel*, come espediente tecnologico di copertura, imposto dal clima nordico, altrimenti sarebbe presente in quasi tutte le sue realizzazioni, è invece una precisa volontà di ragionare su questa figura geometrica.

484

All'eterogeneità delle forme è associata una completa uniformità materica, con un rivestimento in piastrelle di clinker rosso, sul quale spicca il bianco degli infissi.

Per accentuare l'immagine da scultura architettonica elementare, la copertura piana è tenuta a filo del perimetro parietale esterno, di cui si intravede solo una netta linea nera di bordo.

Il risultato lascia perplessi i critici di Ungers, tra i quali, per primo Martin Kieren:

«All'esterno le pareti poco finestrate determinano un'architettura "artificiale" in contrasto con l'architettura "naturale" del terreno intorno.

[...] al primo sguardo appare in qualche modo fredda e poco accogliente; [...]L'impressione di freddezza, invece, è data dall'impiego di lisci mattoni di clinker, che alternano una tessitura orizzontale a file verticali.»⁸⁴⁸

In realtà, più che un ragionamento sul calore domestico del progetto, si percepisce il progressivo distacco dalla fase espressionista di Ungers ed un riappropriarsi delle forme appartenute precedentemente alla casa in Werthmannstraße.

La composizione formale è arricchita dallo studio modulare e dei movimenti compositivi, condotti durante le numerose esperienze residenziali, al fine di trarne nuovamente le forme essenziali dell'architettura.

848. Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997, pp. 44-45

Uno dei termini che suscita maggiore scalpore, nel leggere il manifesto *Zu einer neuen Architektur*, avendo presente tutta l'opera di Oswald Mathias Ungers e non solo il suo periodo "coloniese", è certamente il termine *movimento*.

Questa parola, ivi contrapposta a *rigidità*, non sembra proprio adattarsi appieno ai tratti più noti dell'architettura ungersiana. All'espressione *movimento* vengono associati, in successione, altri due termini: *asimmetria* e *dinamica*.

Mentre l'associazione tra *movimento* e *dinamica* è facilmente intuibile, per ricostruire l'affinità tra questi due vocaboli e l'*asimmetria* bisogna seguire un collegamento più complesso. Ragionando sui contrari: se la *simmetria*, come legge geometrica, impone una *rigidità* alla composizione, stabilendo come vincolo, che dai due lati dell'asse di simmetria la forma sia la stessa, ma specchiata, allora l'*asimmetria* conferisce un grado di maggiore libertà, lasciando libera la composizione da questo vincolo. Essa è quindi meno rigida e più dinamica.

Per rapidità di trattazione, si sceglie di associare le tre espressioni invocate da Ungers e Giesemann nel loro manifesto, sotto il termine *dinamica*, intesa semplicemente come l'opposto di *staticità* e *rigidità*.

Il vero quesito diventa il *come* si possa conferire questa qualità alla composizione.

Riallacciando il ragionamento alle fonti semantiche indirette del manifesto, il primo riferimento che sembra offrire una

traduzione o per lo meno una spiegazione di cosa s'intenda per *dinamismo* in un'opera (in questo caso d'arte) è certamente l'utilizzo di questa espressione da parte dei Futuristi, che ne hanno fatto una loro parola d'ordine:

«Nel nostro manifesto abbiamo dichiarato che bisogna dare la sensazione dinamica, cioè il ritmo particolare di un oggetto, la sua tendenza, il suo movimento, o per dir meglio la sua forza interna.»⁸⁴⁹

Quest'accezione del movimento, data dai pittori futuristi, come l'"oggetto che si muove", ma anche come sua proprietà interna, quasi una *forza potenziale* latente è, però, un concetto forse troppo estremizzato, rispetto a ciò che interessa davvero Ungers nel momento in cui partecipa alla redazione del manifesto. Può consentire un maggiore avvicinamento al significato del pensiero di Ungers e Gieselmann un altro argomento, su cui l'avanguardia italiana ha molto discusso: il tema delle *linee di forza*.

Non potendo *letteralmente* conferire movimento all'opera concreta, i futuristi hanno tradotto questa volontà, utilizzando espedienti ottico-percettivi.

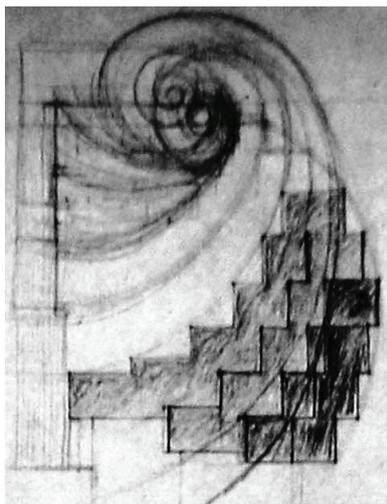
È soprattutto lo scultore e pittore italiano Umberto Boccioni,⁸⁵⁰ ad esprimersi su questo concetto:

«Ciò che abbiamo detto sulle linee di forza in pittura [...] può dirsi anche sulla scultura, facendo vivere la linea muscolare statica nella linea-forza dinamica.»⁸⁵¹

849. Dal Catalogo dell'Esposizione dei Pittori Futuristi del 1912, di Parigi, Berlino, Londra, Bruxelles, Monaco, Amburgo, Vienna, ecc. Cfr. Claudia Salaris, *Dizionario del Futurismo. Idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*. Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 28-29

850. Umberto Boccioni, pittore e scultore italiano, nato a Reggio Calabria il 19 ottobre 1882, fu uno dei principali teorici ed esponenti del movimento futurista e dell'arte italiana. A Catania, frequenta l'istituto tecnico. Collabora ad alcuni giornali locali e scrive il suo primo romanzo: *Pene dell'anima*, datato 6 luglio 1900. Nel 1901 si trasferisce a Roma. A circa vent'anni frequenta lo studio di un cartellonista, dove apprende i primi rudimenti della pittura. Conosce Gino Severini, col quale frequenta lo studio del pittore divisionista Giacomo Balla. All'inizio del 1903, entrambi frequentano la Scuola Libera del Nudo, dove incontrano Mario Sironi. In quell'anno Boccioni dipinge la sua prima opera *Campagna Romana o Meriggio*. Nel 1906 è a Parigi, poi a Milano nel 1907, dove incontra Filippo Tomaso Marinetti, scrive, insieme a Carlo Carrà, Luigi Russolo, Giacomo Balla e Gino Severini, il *Manifesto dei pittori futuristi* (1910), cui segue il *Manifesto tecnico del movimento futurista* (1910). Nel 1915, all'entrata in guerra dell'Italia, Boccioni, da interventista si arruola volontario, il 17 agosto 1916 cade da cavallo e muore.

851. Umberto Boccioni, *Manifesto tecnico della scultura futurista*, 1912. Cfr. anche Claudia Salaris, *Dizionario del Futurismo. Idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*. Editori Riuniti, Roma 1996, pp. 28-29



371. Oswald Mathias Ungers,
Wettbewerbentwurf
Mädchengymnasium, Andernach, 1962,
schizzo ideativo
© UAA

Queste “linee”, oggi utilizzate da chiunque voglia descrivere un’opera d’arte, non sono altro che linee immaginarie, sulle quali sono disposte le forme principali della composizione. Esse infatti guidano inconsciamente l’occhio nell’esplorazione dell’opera d’arte, proprio per la loro forza compositiva.

Molto spesso, non sono realmente tracciate, ma percepite dalla mente come reale “struttura” compositiva, perché sorreggono il sistema di rapporti tra le forme e ne dettano il senso.

A seconda della direzione e dell’andamento che le caratterizza, possono generare un’impressione di staticità o di dinamismo.

Così come questa proprietà, delle linee di forza, regola la percezione dell’osservatore, allo stesso modo esse possono guidare anche l’occhio di chi cerca, nel caso di Ungers, una composizione di forme, per generare una pianta architettonica.

In questo senso, è individuabile nelle piante dei quattro casi residenziali, precedentemente trattati, ed anche nella pianta della casa in Belvederestraße, un sistema compositivo, costituito da linee rette verticali, orizzontali, quasi sempre visibili e “costruite”, e diagonali non dichiarate. Tuttavia, l’osservatore è in grado di intuire anche gli elementi non espressamente tracciati, mediante i rapporti paratattici tra i diversi elementi geometrici riconoscibili.

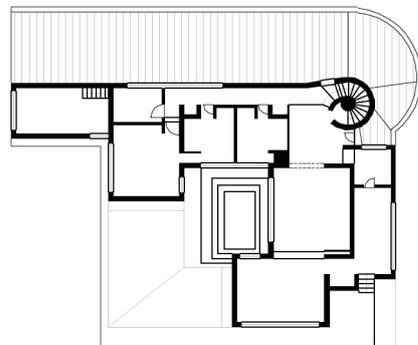
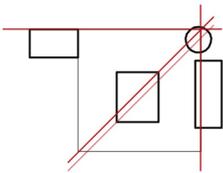
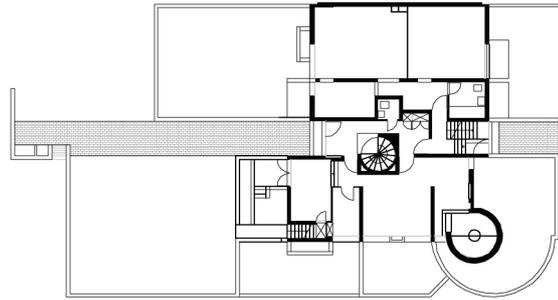
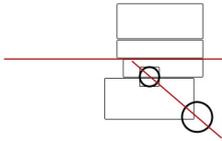
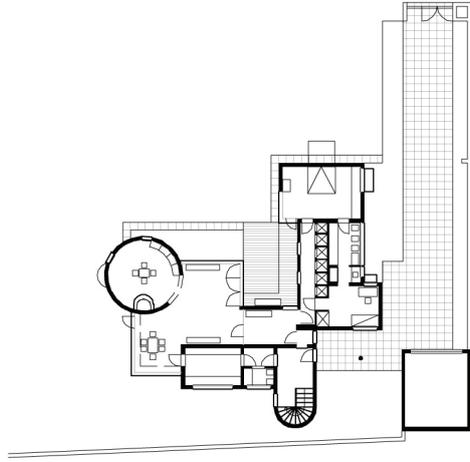
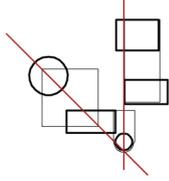
In un certo senso, così può essere letto il rapporto tra la scala a chiocciola ed il *Besprechungsraum*, nella *Haus Ungers* in Belvederestraße 60, oppure tra la scala a chiocciola e la biblioteca cilindrica nella Werthmannstrasse, entrambe relazionate in diagonale. Meno evidente nella casa a Hennef-Sieg, è il rapporto tra la scala a chiocciola e la corte interna, questa volta rettangolare. Si può inoltre notare come in tutti e tre i casi menzionati, sia sempre l’elemento della scala (soprattutto cilindrica) ad essere interessato da questi sistemi compositivi. Emerge, quindi, oltre alle ovvie intersezioni architettoniche di linee perpendicolari, verticali ed orizzontali, anche l’utilizzo di invisibili rapporti diagonali, per gli elementi cilindrici o per le “eccezioni compositive”.

Nel ragionamento sulla dinamicità, la *diagonale* è certamente l’elemento di maggiore interesse.

Ungers, come studioso dell’arte contemporanea, conosceva certamente queste teorie, appartenute alle avanguardie e largamente dibattute dai teorici tedeschi del *Bauhaus*. Desta, infatti, una certa curiosità il titolo “Nell’intersezione delle linee di forza”⁸⁵² dell’articolo di Karl Wilhelm Schmitt in *Bauwelt*, del 1962, che espone i progetti espressionisti di Ungers.

Appare chiaro in questo caso, visto l’utilizzo da parte dell’architetto di linee regolatrici spiraliformi, come

852. Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in “Bauwelt”, a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, pp. 803-804. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW28/29-1962.



0 5 10 m



372. Matthias Grünewald, Particolare dell'altare di Isenheim, seconda faccia, La Resurrezione

guida per la progettazione, che il titolo non sia frutto solo dell'interpretazione dell'autore dell'articolo.

È, comunque, solo ipotizzabile il significato di questo metodo per Oswald Mathias Ungers e da dove abbia origine. Per riallacciare un'interpretazione tra il *dinamismo* voluto da Ungers per le sue architetture e l'utilizzo della *diagonale* per il posizionamento in pianta di alcuni elementi compositivi primari, si richiamano le opere di alcuni maestri del *Bauhaus* che hanno approfondito i diversi temi della composizione geometrica, come Johannes Itten⁸⁵³ e Wassily Kandinsky.⁸⁵⁴ Le loro teorie sono frutto di anni di studio e sperimentazione e le loro ricerche avevano come obiettivo quello di giungere ad una definizione oggettiva delle leggi che regolano la composizione formale. Come tutti gli aspetti che ruotano intorno al campo delle "arti visive", anche la composizione architettonica è in parte mossa da leggi estetiche, perché controllata dalla percezione visiva.

In questo caso per Johannes Itten, insegnante del Corso Preliminare al *Bauhaus*, parlando di composizione afferma:

«Le diagonali suscitano movimento e conducono verso la profondità dello spazio pittorico. Nella Resurrezione di Grünewald, il movimento diagonale del sudario trascina in alto lo sguardo dal primo piano orizzontale, in alto verso il perfetto cerchio dell'aureola»⁸⁵⁵

Bisogna rilevare inoltre, nell'opera di Grünewald, che la diagonale più forte è quella dettata dalle gambe del Cristo e questa linea di forza non è diretta al centro del cerchio dell'aureola, ma rimane tangente, in modo da conferire maggiore continuità al sistema compositivo a "S", costituito da: perimetro del cerchio dell'aureola, gambe del Cristo e la gamba del soldato a terra.

853. Johannes Itten pittore, designer e scrittore svizzero, nato a Südernlinden, il 11 novembre 1888, è insegnante al *Bauhaus* e ricordato come teorico del colore. Dopo il liceo, dal 1904 al 1908 studia per diventare maestro elementare. Nel 1913, dopo alcuni anni d'insegnamento s'iscrive all'Accademia di Belle Arti di Stoccarda. Nel 1919 Walter Gropius lo chiama ad insegnare al *Bauhaus* e gli affida il *Vorkurs*, corso di sei mesi preliminare e propedeutico all'ingresso nella scuola. L'acuirsi delle divergenze di intendimenti fra il razionale Gropius e l'irrazionale Itten porta, nel 1923, all'abbandono di questi della scuola di Weimar. Muore a Zurigo, il 25 marzo 1967.

854. Ci si riferisce qui al testo: Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie, Adelphi*, Milano 1968. Titolo originale: *Punkt und Linie zu Fläche*. La trattazione di Kandinsky è concorde con quella di Johannes Itten, sull'interpretazione degli elementi primari geometrici, ma nella personale analisi di dette forme, Kandinsky introduce i nessi con il suono e la temperatura, per cui si è ritenuto più inerente riportare i ragionamenti di Itten, che risultano più chiari.

855. Johannes Itten, *Arte del colore*, ilSaggiatore, Milano 1982, p. 92. La prima edizione di *Arte del colore* è: Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1961

373. Pagina precedente:
Individuazione di linee di forza.
Confronto tra:
Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958;
Oswald Mathias Ungers, *Haus*
in Belvederestraße 60, Köln-
Müngersdorf, 1958-1959;
Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg,
1961-1962.

Nei suoi studi, Itten non parla espressamente di “linee di forza immaginarie”, ma questo concetto è sotteso dal ragionamento sulla *simultaneità delle forme*.

«L'occhio tende per sua natura a connettere e ad associare fra loro gli elementi simili. La somiglianza può essere di colore, di dimensione, di tono, di materia o di accento. Durante la percezione visiva si verifica un processo di correlazione, che possiamo definire della “forma simultanea” nata dall'associazione di elementi simili solo nella loro apparenza e non nella realtà. [...] L'effetto generale di una composizione dipende anche dal carattere, dalla direzione e dagli intervalli delle forme simultanee, che dovrebbero sempre trovarsi in un rapporto reciproco ben calcolato. Il fatto che le somiglianze formali creino figure simultanee, denota l'esistenza di un principio d'ordine e di organizzazione.»⁸⁵⁶

490

Questo brano chiarifica quanto detto prima sulle piante dei tre progetti. Ungers sta cercando un “principio d'ordine” non venendo meno ai suoi propositi di *asimmetria*, *movimento* e *dinamica*. Adotta quindi, consciamente o inconsciamente, un sistema diagonale, per inserire gli elementi “scardinanti” del progetto: i cilindri.

Si ha quindi una forte simultaneità tra *Besprechungsraum* e scala padronale nella Belvederestraße, che non sono uguali, ma associabili per forma. Allo stesso modo avviene per la scala semicircolare e la biblioteca nella casa in Werthmannstrasse. Nella casa Hennef-Sieg, la scala a chiocciola viene posizionata sempre diagonalmente rispetto all'elemento della corte. Anche i Futuristi avevano parlato di *forme* o *azioni simultanee* tra i corpi e soprattutto Umberto Boccioni nel suo libro *Pittura e Scultura futuriste*⁸⁵⁷ dichiara:

«Noi vogliamo al contrario avvicinarci alla sensazione pura, creare cioè la forma nell'intuizione plastica, creare la durata dell'apparizione plastica [...] dare la forma simultanea che scaturisce dal dramma dell'oggetto coll'ambiente. È in questo modo che noi giungiamo alla distruzione dell'oggetto».⁸⁵⁸

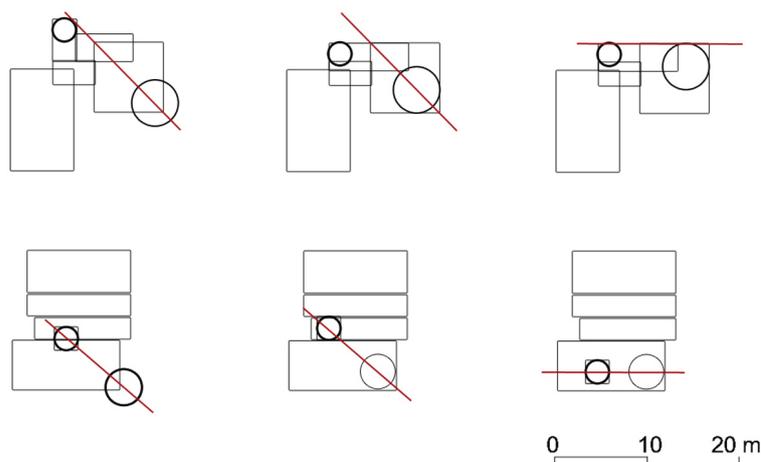
Le parole dei futuristi, come sempre, cariche di *pathos* e di forza distruttiva, introducono però, attraverso il concetto di simultaneità delle forme, anche quello della *disgregazione*

856. idem, p. 92

857. Umberto Boccioni, *Pittura e scultura futuriste*, SE, Milano 1997.

858. idem., p. 86

374. Schema compositivo della casa in Belvederestraße 60, tentativi di riallineamento degli elementi formali eccedenti. La composizione ottenuta ha un livello inferiore di dinamismo.



491

della forma, come secondo veicolo di dinamismo.

«Il dinamismo è l'azione simultanea del moto caratteristico particolare all'oggetto (moto assoluto), con le trasformazioni che l'oggetto subisce nei suoi spostamenti, in relazione all'ambiente mobile o immobile (moto relativo). Dunque non è vero che la sola decomposizione delle forme di un oggetto sia dinamismo. Certamente la decomposizione e la deformazione hanno in sé un valore di moto in quanto rompono la continuità della linea, spezzano il ritmo silluettistico ed aumentano gli scontri e le indicazioni, le possibilità, le direzioni delle forme.»⁸⁵⁹

Tornando a Ungers, quindi, anche la frammentazione dei perimetri esterni, mediante l'estrusione degli elementi, conferisce ulteriore dinamismo, rispetto ad un possibile schema similmente organizzato sulla diagonale, ma completamente contenuto in una grande forma regolatrice, oppure addirittura con gli elementi cilindrici allineati orizzontalmente. L'effetto ottenibile, sarebbe evidentemente di minore dinamicità e di maggiore rigidità e schematismo.

Inoltre, non solo le linee di forza esprimono dinamismo, ma anche le stesse forme primarie della geometria (quadrato, triangolo e cerchio) possiedono delle proprietà percettive e tensionali intrinseche.

Come spiega sempre Itten:

«Il quadrato, caratteristicamente determinato

859. Cfr. anche Claudia Salaris, *Dizionario del Futurismo. Idee provocazioni e parole d'ordine di una grande avanguardia*. Editori Riuniti, Roma 1996, p. 29

dall'intersecazione di due orizzontali e due verticali della stessa misura, è simbolo di materialità, di pesantezza, di rigorosa chiusura. Al quadrato corrisponde il rosso, colore simbolico della materia. La forza e l'opacità del rosso partecipano della staticità e pesantezza del quadrato. [...] Il triangolo deriva i suoi caratteri dalle intersezioni di tre diagonali. I suoi angoli acuti risultano pungenti. Rientrano nell'ambito espressivo del triangolo tutte le forme basate sulle diagonali come il rombo il trapezio, lo zigzag e loro derivati. [...] Il cerchio è generato dalla rotazione di un punto a costante distanza dal centro. [...] il cerchio dà una sensazione di tensione e costante dinamicità»⁸⁶⁰

492

Da non confondere con la mitizzazione, ciò che è invece un'osservazione logica della realtà, il quadrato non induce pesantezza e rigidità solo perché "simbolo" di qualcosa di materiale, bensì perché interrelazione tra elementi che recano già insito queste caratteristiche:

«La staticità può ottenersi anche accentuando, all'interno della forma libera, una linea verticale o una orizzontale. Tali linee tendono per parallelismo ad associarsi ai bordi del quadro e danno un effetto di stabilità.»⁸⁶¹

Triangolo e cerchio sono le forme primarie dinamiche per eccellenza, la prima perché generata da diagonali, la seconda perché generata effettivamente da un moto continuo uniforme, di un punto a distanza costante dal centro.

Johannes Itten e gli altri maestri del *Bauhaus* non sono l'unica voce a riportare queste teorie, anche Hugo Häring, che figura appieno tra i maestri di Ungers, si pronuncia similmente:

«Le maggiori culture geometriche si limitarono alla linea retta, al triangolo ed al quadrato, al cubo ed alla piramide nello spazio. Fu la resistenza opposta all'elemento mobile, presente nelle figure utilizzate più tardi del rettangolo e del cerchio, ad imporre tali confini. [...] Il quadrato richiede assoluta stabilità; il cerchio è, al polo opposto pieno movimento centrifugo e centripeto nel contempo. Il cerchio è caratterizzato da un punto privilegiato in cui si raccoglie tutta l'energia della figura, tutte le tensioni

860. Johannes Itten, *Arte del colore*, ilSaggiatore, Milano 1982, p. 75

861. idem., p. 93

opposte al quadrato.»⁸⁶²

Egli parla inoltre di “conflitti strutturali interni alle figure geometriche”,⁸⁶³ un po’ in assonanza a quanto dichiarato da Itten, che si sofferma particolarmente sulle curve come elementi dinamici:

«Le forme “circolari” appartenenti alla famiglia del cerchio producono un effetto a un tempo di concentrazione e di dinamismo.»⁸⁶⁴

Non è più solo il cerchio (o il punto secondo Kandinsky) ad avere proprietà dinamiche, ma anche tutte le forme che derivano da una curvatura della linea retta.

Come sempre, Ungers non tenta un unico sistema compositivo, ma s’immerge in una continua sperimentazione ed evoluzione tipologica. Non si limita al semplice utilizzo del volume cilindrico, ma tenta una variazione dinamica anche attraverso l’utilizzo del modulo e della sua rotazione.

Per i casi studio di Ungers, qui trattati, si può riscontrare anche una rotazione degli orientamenti principali, oppure la riproduzione in successione di un modulo secondo una progressiva rotazione.

L’esempio più evidente è certamente la casa a Overath, la cui zona notte è composta dalla ripetizione dell’unità spaziale delle camere da letto, secondo una rotazione composita e leggera deformazione, contribuendo, così, alla dinamicità già presente, mediante la forma acuta, romboidale, del grande soggiorno vetrato e della sua copertura in cemento armato.

Negli altri casi è sicuramente meno evidente, anche perché Ungers, tenendo fede alla negazione del “metodo”, proclamato su *Bauwelt*,⁸⁶⁵ introduce continuamente tutta una serie di variazioni e piccoli spostamenti che negano il pensiero originale. Ad esempio, nel progetto per la casa a Bensberg, l’evidente simmetria iniziale viene negata dalla rotazione di novanta gradi del modulo della sala da pranzo, ricavando così lo spazio per l’ingresso a nord.

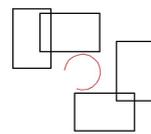
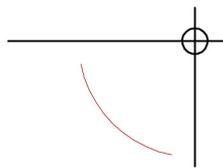
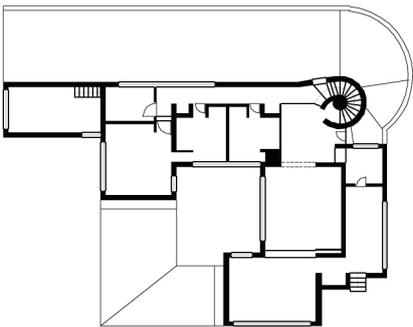
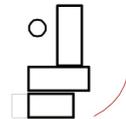
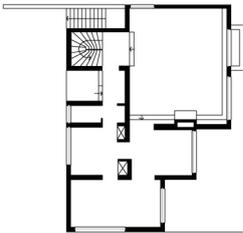
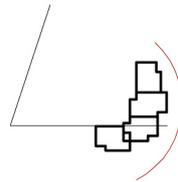
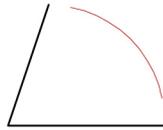
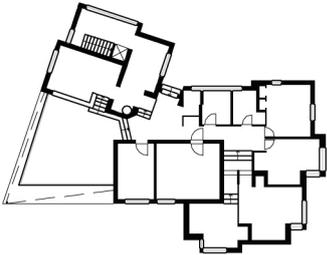
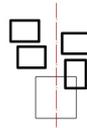
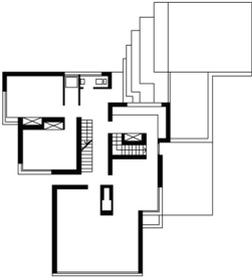
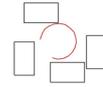
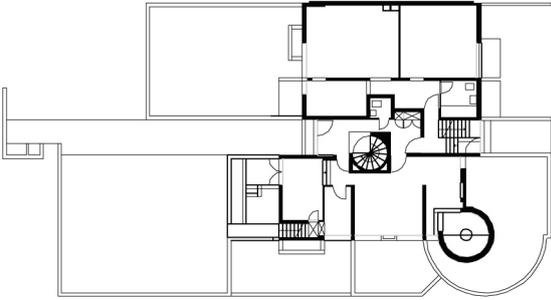
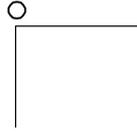
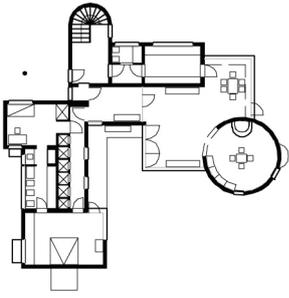
Questo gruppo di opere costituisce più un caleidoscopio di esempi, piuttosto che una vera tipologia, anche se in tutti

862. Sergio Polano, *Hugo Häring, Il segreto della forma, storia e teoria del Neue Bauen*, Jaka Book, Milano 1983, p. 27. Il pensiero secondo cui “Il quadrato resta figura principe dell’equilibrio statico”, viene ribadito a p. 55

863. idem.

864. Johannes Itten, *Arte del colore*, ilSaggiatore, Milano 1982, p. 92

865. Oswald Mathias Ungers, *Für eine lebendige Baukunst...*, in “*Bauwelt*”, a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, p. 193. Cfr. in questa Tesi, sottocapitolo *La polemica su Bauwelt e Bauen + Wohnen*, nel capitolo *La casa e la critica*, p. 239. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1961.



0 5 10 m

sono riscontrabili dei tratti comuni. Lo spazio di maggiore importanza è universalmente il *soggiorno*, spesso ampliato visivamente dalla sala da pranzo, la *scala* è quasi sempre posta in posizione strategica sia a livello distributivo sia puramente compositivo, tranne che per il caso di Overath, che si sviluppa su un solo livello e, ad eccezione della scala di servizio per la cantina, possiede solo limitati cambiamenti di quota interni. Si crea, così, un complesso sistema di figure che hanno il cosiddetto “peso compositivo” attribuibile ai quadri di Piet Mondrian,⁸⁶⁶ anche se in questo caso le piante di Ungers sono più facilmente accostabili ai quadri di Wassily Kandinsky, per l’uso ragionato ed al contempo vibrante di superfici e di linee. Su quanto effettivamente Ungers sia consapevole degli aspetti compositivi delle proprie opere, è chiarificatrice la deduzione di Jasper Cepl, che inquadra Ungers in questa fase:

495

«In questo momento Ungers è un architetto molto impegnato e un progettista pieno d’idee, ma per ora gioca prevalentemente con corpo e spazio. Si tratta ancora di un conoscere, un ricercare, uno sperimentare di effetti, per così dire un gioco senza regole.»⁸⁶⁷

Egli probabilmente possiede un intuito creativo innato, unito alla continua riflessione sul progetto ed a molte sperimentazioni compositive, che lo portano progressivamente a questi risultati.

Il vero compito architettonico consiste per lui, nel “raggruppamento degli spazi”, “All’architettura compete l’aria fra le pareti, i pilastri e i cubi, e in senso più ampio anche dei cubi delle case”.⁸⁶⁸ Di conseguenza, sono i rapporti invisibili su cui deve indirizzarsi lo sguardo di chi vuole vedere connessioni e capire l’architettura. In questo senso architettura significa innanzitutto educare a questa visione spaziale.⁸⁶⁹

375. Pagina precedente:
Individuazione di linee di forza.
 Confronto tra:
Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958
Oswald Mathias Ungers, Haus
in Belvederestraße 60, Köln-
Müngersdorf, 1958-1959;
Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960;
Einfamilienwohnhaus Bauer,
Schulstraße, Overath, 1960-1961;
Einfamilienwohnhaus Wokan, Bad
Homburg, 1961;
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg,
1961-1962;

866. Piet Cornelis Mondriaan, conosciuto come Piet Mondrian è un pittore olandese ed importante esponente dell’avanguardia De Stijl. Nasce ad Amersfoort, il 7 marzo 1872. Dapprima, lavora come insegnante, dipingendo privatamente. I primi dipinti astratti sono del 1905. Nel 1908 s’interessa al movimento teosofista, poi al Cubismo. Dal 1912 al 1914 è a Parigi dove avvia rapporti con alcuni pittori cubisti. Tornato in patria è costretto a rimanervi fino alla fine della guerra e risiede nella colonia degli artisti di Laren dove incontra Theo van Doesburg, con il quale fonda De Stijl. Alla fine della guerra ritorna in Francia, qui rimane fino al 1938 ed avvia i suoi studi sulle “Composizioni”, ovvero i quadri a linee e superfici colorate. Si trasferisce prima a Londra, poi a New York, dove muore il febbraio 1944.

867. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 59

868. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in “Archplus”, a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, p. 43

869. Cfr. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 132

La Sorpresa

Ancora più difficile della definizione del concetto di “dinamica” è l’interpretazione del termine *sorpresa*, che non è certo nuovo nel panorama delle teorie architettoniche, ma è una parola che, di per sé, crea legami con l’*io* interiore dell’osservatore, piuttosto che con un principio preciso, applicabile dal progettista.

L’interesse per lo stupore, che l’architettura può o dovrebbe suscitare, è un tema spesso trattato dai teorici mitteleuropei. Fra questi Camillo Sitte, teoricamente più vicino all’Ungers degli anni ‘50 di quanto si possa immaginare, si occupa largamente dello studio compositivo della città, che Ungers, molti anni dopo, ricondurrà agli spazi domestici.

Camillo Sitte è uno strenuo oppositore dei tecnocrati ed un sostenitore dell’approccio spirituale-artistico al progetto. Egli ritiene che nel proprio secolo, che definisce “matematico”, la crescita della città e la sua costruzione siano diventate questioni puramente tecniche e che si sia perso, il senso artistico di questi temi.

Ovviamente, l’Ottocento non presenta le stesse dinamiche di modernità, affrontate invece da Ungers, nonostante ciò l’urbanista viennese già intuiva il rapido procedere della pratica verso l’egemonia tecnicista, con cui Ungers si scontrerà poi, negli anni ‘50 del Novecento.

Sitte, all'interno del suo libro *L'arte di costruire le città*,⁸⁷⁰ fonda la propria trattazione sulla convinzione che l'urbanità debba essere "portatrice di sicurezza e felicità" ed aggiunge:

«Tale obiettivo è realizzabile solo se la costruzione della città non è considerata semplicemente una questione tecnica, ma anche un problema dell'arte».⁸⁷¹

La sua invettiva è davvero molto simile alle argomentazioni portate avanti da Ungers e Giesemann, soprattutto quando parla dei "moderni edifici-scatoia"⁸⁷² e contesta l'affidarsi allo schematismo ed agli allineamenti, come principio formale. Per il parallelismo con Ungers, sul tema della sorpresa, ma anche per quanto riguarda la teoria di *corpo* e *spazio*, risulta emblematica la dichiarazione di Sitte:

«Insomma il Foro sta alla città, come l'atrio sta alla dimora della famiglia: è la stanza più importante, ordinata con cura e riccamente ammobiliata.»⁸⁷³

Questo è proprio la visione di Ungers, secondo il punto di vista opposto, ovvero partendo dalla progettazione residenziale e cercando riferimenti nella città. Su questa frase, l'architetto coloniese sarebbe potuto intervenire correggendo il maestro austriaco ed inserendo al posto di "atrio", la parola "soggiorno".

Tralasciando per un momento il grande amore per il pittoresco e per l'ornamento, nutrito da Sitte, e per il quale è conosciuto, egli arriva a spiegare il concetto di sorpresa in architettura (o per lo meno nel progetto urbano), attraverso il suo ragionamento sulle piazze e sullo scorcio.

Le piazze moderne sono, per lui, tutte pianificate in base a forme geometriche pure ed intersecate da strade sui due assi di simmetria principali. La forza delle piazze storiche è rappresentata dall'aspetto opposto. Formatesi in un lungo periodo storico, esse sono frutto del palinsesto urbano, in continuo mutamento, le loro forme sono irregolari, asimmetriche e perciò "stimolano il nostro interesse".⁸⁷⁴

Questa espressione è molto vicina a quanto scritto da Reinhard Giesemann in difesa della casa in Belvederestraße:

870. Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città*, JakaBook, Milano 1983. Testo originale, *Der Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, 1889

871. idem., p. 20

872. idem., p. 23

873. idem., p. 28

874. idem. p. 77

«Il mio occhio annoiato da piatte costruzioni reticolari è qui stuzzicato da un nuovo gioco di cubi e superfici. Che gioia dà, seguire un contorno – nel modo in cui parte dal terreno e circonda la costruzione con sbalzi e ritmi, in avanti ed indietro, in su e giù.»⁸⁷⁵

Dal confronto di queste poche righe e più in generale dall'analisi condotta in *L'arte di costruire le città*, è intuibile cosa s'intenda per *sorpresa* in ambito compositivo.

Essa è espressa dall'interruzione delle forme geometriche elementari (banali per Sitte), mediante l'inserimento di altri oggetti architettonici che ne scardinano l'integrità.

Un esempio lampante e chiarificatore è il soggiorno quadrato della casa *Müller* in Werthmannstrasse, intersecato dal parallelepipedo dei servizi e dal cilindro della biblioteca. All'interno di questo vano, per la percezione prospettica dell'occhio e per la proprietà del cervello di riconoscere gli elementi già noti, ci si aspetterebbe di vedere i lati rettilinei del quadrato continuare fino al congiungimento dell'angolo, dove Ungers invece inserisce inaspettatamente una porzione di superficie cilindrica, che interrompe la figura principale. Questo è ciò che suscita *sorpresa*.

Ungers non agisce in questo senso, completamente all'oscuro dalla teoria architettonica: prima di tutto, legge molti altri autori che si occupano di *corpo* e *spazio* nell'architettura, tra i quali Paul Fechter con il libro *La tragedia dell'architettura*,⁸⁷⁶ August Schmarsow con *L'essenza della creazione architettonica*⁸⁷⁷ e Walter Schwagenscheidt con *La città spaziale*,⁸⁷⁸ arrivando poi a definire l'analogia con le dinamiche urbane in una sorprendente ed inconsapevole assonanza con quanto dichiarato da Sitte.

Per spiegare il suo personale punto di vista, su questo tema, Ungers si affiderà spesso all'esempio del progetto per la *Neue Stadt*:

«La città è dominata dalle stesse leggi fondative della singola casa, dalla cui somma essa si compone. La struttura della casa somiglia alla struttura della città – solo le dimensioni sono differenti. Al posto dei muri, colonne, pilastri e cubi di cui si compone la casa, nella città compaiono file chiuse di case, corpi abitativi isolati e blocchi abitativi attigui. Ciò che cambia

875. Reinhard Gieselmann, *Ein Werkstattbericht. Heft 8/1960*, in "Bauwelt", n. 14, 4 aprile 1960, p. 369. Si veda il sottocapitolo *La polemica su Bauwelt e Bauen + Wohnen*, nel capitolo *La casa e la critica*. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW14-1960.

876. Paul Fechter, *Die Tragödie der Architektur*, Erich Lichtenstein Verlag, Weimar 1922

877. August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Karl W. Hiersemann, Leipzig 1894

878. Walter Schwagenscheidt, *Die Raumstadt*, 1949

nel passaggio dalla casa alla città è solamente la dimensione. La struttura principale rimane per entrambe la stessa.»⁸⁷⁹

Questo progetto, per la sua complessità e per il carattere comunque residenziale, costituisce un ponte teorico tra il tema della casa ampiamente trattato da Ungers e lo studio della città, verso cui tende il suo interesse, dalla metà degli anni '60.

Le figure nitide, di cui è formato, favoriscono l'intuizione della teoria compositiva di *corpo* e *spazio*.

Sempre nello stesso anno dell'articolo sul nuovo sobborgo coloniese, Ungers presenta i propri ragionamenti alla conferenza di nomina a Professore, presso la *Technische Universität* a Berlino, dichiarando che la creazione architettonica ruota intorno ai due poli: *corpo* e *spazio*, in altre parole, la progettazione del corpo costruttivo e la delimitazione dello spazio.⁸⁸⁰ Queste azioni sono entrambe fondamentali nel processo architettonico e non necessariamente separate su diversi soggetti, a volte possono coincidere anche sullo stesso elemento. Il presupposto progettuale qui descritto è universalmente applicabile, a prescindere dalla destinazione d'uso e dal luogo.

Jasper Cepl, interpreta correttamente questo espediente e dichiara:

«Ungers vuole anche risvegliare nei suoi uditori il senso per il complesso intreccio tra corpo e spazio che si è prodotto; infine dà nuovamente rilievo alla singolare “contemporaneità di intricate relazioni tridimensionali positive e negative” e raccomanda: “Le compenetrazioni piene di cambiamenti della forma corporea e spaziale, di spazio interno e di spazio esterno, sono oggetto dell'architettura e devono essere sempre presenti all'architetto».⁸⁸¹

Questa teoria è uno dei fulcri della conferenza di Berlino, intitolata appunto *Raumgestaltung*, ovvero “formazione dello

879. Oswald Mathias Ungers, *Zum projekt “Neue Stadt” in Köln*, in “Werk”, a. 50, n. 7, luglio 1963, p. 281. Testo originale: Die Stadt wird von den gleichen Bildungsgesetzen beherrscht wie das einzelne Haus, aus dessen Summierung sie sich zusammensetzt. In der Struktur des Hauses liegt gleichzeitig die Struktur der Stadt begründet – nur die Dimensionen sind verschieden. An die Stelle der Mauern, Stützen, Pfeiler und Kuben, aus denen sich das Haus zusammensetzt, treten bei der Stadt geschlossene Häuserzeilen, freistehende Hauskörper und zusammenhängende Baublocks. Was sich verändert beim Übergang vom Haus zur Stadt, ist lediglich der Maßstab. Der prinzipielle Aufbau bleibt bei beiden der gleiche. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, WK7-1963.

880. Oswald Mathias Ungers, *Berufungsvortrag zu den Prinzipien der Raumgestaltung gehalten an der TU Berlin 1963*, in “Archplus”, a. 39, n. 181/182, dicembre 2006, p. 45. Cfr. in questa Tesi il sottocapitolo *Volumi interni ed esterni*, nel capitolo *Haus Ungers in Belvederestraße 60, Köln. Analisi morfologica e individuazione di temi compositivi*.

881. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, pp. 137-138

spazio”.

Cercando riferimenti teorici superiori, chiama in causa anche Frank Lloyd Wright. Egli mostra la pianta di un’abitazione in cui diversi corpi costruttivi chiusi sono accostati, formando insieme un ulteriore spazio abitativo, aperto verso tutti i lati, chiamando in aiuto anche le scienze naturali, egli identifica questo fenomeno come “effetto sinergico”.

Prima della chiara formulazione teorica qui raggiunta, all’incirca intorno al 1963, Ungers aveva già da lungo tempo sperimentato questo sistema compositivo nelle sue opere.

In occasione della prima pubblicazione dei suoi progetti su *Bauwelt*, il breve testo di accompagnamento alle immagini della casa in Werthmannstraße riporta:

«La casa consta di quattro corpi di fabbrica indipendenti: 1) zona notte, 2) cucina, 3) torre, 4) garage. Questi singoli corpi di fabbrica sono associati l’uno all’altro in modo tale che sorga in piccolo un impianto urbanistico. Gli spazi liberi fra i corpi di fabbrica formano uno dopo l’altro: corridoio, locale abitativo (= piazza), sala da pranzo e cortile interno. Sorge architettonicamente un chiaro scambio tra spazi trasparenti e corpi di fabbrica con spazi chiusi fra forme spaziali positive e negative. Entrambe [le cose] sono nella loro funzione ugualmente forti e si integrano reciprocamente.»⁸⁸²

Nello stesso articolo, di seguito, in riferimento alla casa dell’architetto, si descrive:

«Verso l’esterno questo organismo spaziale appare come composizione di corpi cubici, dove gli sfalsamenti e le finestre possiedono uguale importanza, forme negative come i corpi positivi»⁸⁸³

Inoltre anche nella breve prefazione all’articolo, in cui Ungers viene presentato “Nel medaglione” si ribadisce il concetto di

882. *Zweifamilien-Wohnhaus in Köln*, in “*Bauwelt*”, n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 213-215. Testo originale: Das Wohnhaus besteht aus vier selbständigen Baukörpern: 1. Schlafhaus, 2. Küchenhaus, 3. Turm, 4. Garage. Diese einzelnen Baukörper sind einander so zugeordnet, daß eine städtebauliche Anlage im Kleinen entsteht. Die freien Räume zwischen den Baukörpern bilden nocheinander: Eingangshof, Wohnraum (= Platz), Eßplatz und Innenhof. Es entsteht architektonisch ein deutlicher Wechsel zwischen transparenten Räumen und Baukörpern mit geschlossenen Räumen, zwischen positiven und negativen Raumformen. Beides ist in seiner Aktivität gleich stark und ergänzt sich gegenseitig.

883. *Eigenes Wohnhaus in Köln-Müngersdorf*, in “*Bauwelt*”, n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 213-215. Cfr. la nota 248, del sottocapitolo *La polemica su Bauwelt e Bauen + Wohnen*, nel capitolo *La casa e la critica*.

spazi negativi e corpi positivi.⁸⁸⁴

Di conseguenza, appare difficile pensare che queste “opinioni”, non siano emerse dal dialogo con Ungers, ma siano frutto di una libera interpretazione di chi redige l’articolo.

Jasper Cepl nella “Biografia intellettuale” su Ungers, riflette sulle possibili origini e sul momento di applicazione di questo principio compositivo, deducendo:

«La sua dissertazione su corpo e spazio si riflette dapprima nella valorizzazione artistica. Nella prassi Ungers gira intorno al tema già da più tempo, oggetto della sua teoria lo diventa, però solo quando vuole abbandonare la sua fase espressionista. Ungers riconosce che nella sistematizzazione del gioco di corpo e spazio c’è una possibilità di sviluppo – in aggiunta ad una spiegazione della forma architettonica, che è d’altra parte una spiegazione dell’ostinazione artistica.»⁸⁸⁵

501

Rimane insoluto come Ungers si sia avvicinato a tali questioni. Successivamente egli farà più volte riferimento soprattutto a Herman Sörgel,⁸⁸⁶ di cui il suo biografo, Jasper Cepl, si è puntualmente occupato insieme alle altre possibili fonti teoriche, affermando: “Sörgel non fu l’unico né il primo teorico dell’architettura a rendergli familiari queste questioni.”⁸⁸⁷

Ungers s’interessa a Sörgel soprattutto per il concetto del “volto di Giano dell’architettura” teorizzato all’interno del suo libro *Einführung in die Architekturästhetik, Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, del 1918, definendolo per la prima volta con le parole:

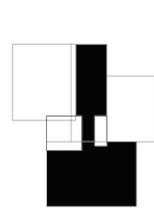
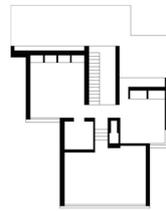
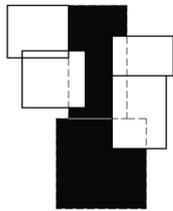
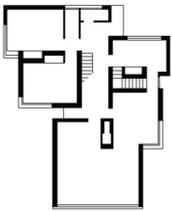
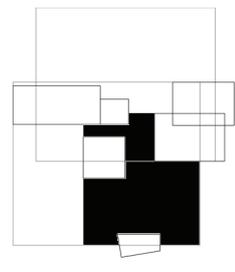
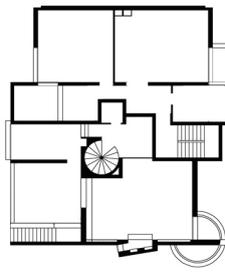
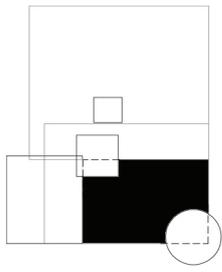
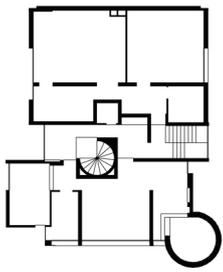
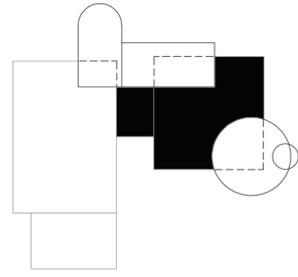
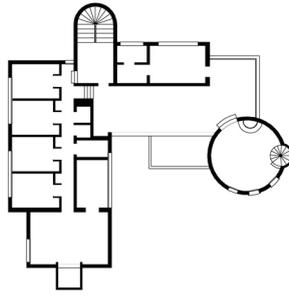
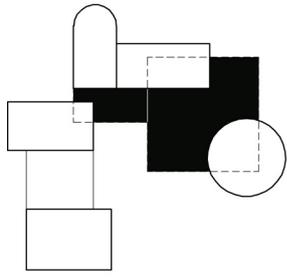
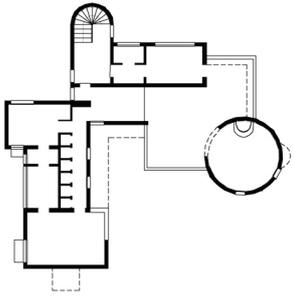
«La spazialità concava all’interno dei blocchi costruttivi, la giusta ripartizione di aria e di massa, questo volto di Giano dell’architettura, verso altri lati da organizzare, assolutamente organici e concavi, è forse l’ultimo segreto dell’urbanistica e

884. *Im Medaillon*, in “Bauwelt”, n. 8, 22 febbraio 1960, p. 206. Cfr. il testo tradotto nella nota 247, del sottocapitolo *La polemica su Bauwelt e Bauen + Wohnen*, nel capitolo *La casa e la critica*. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW8-1960B.

885. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 121

886. Herman Sörgel, è un architetto e filosofo tedesco, nato a Ratisbona il 2 aprile 1885. Architetto vicino al movimento espressionista si occupa anche di teorie spaziali e geopolitiche. È ideatore di Atlantropa, continente utopico, realizzabile mediante la chiusura dello stretto di Gibilterra. Nel 1942 i Nazisti gli proibiscono di pubblicare le sue opere. Muore dopo essere stato investito da un’auto il 25 dicembre del 1952. Sue importanti pubblicazioni: *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, ed il successivo *Theorie der Baukunst I. Architektur Ästhetik*, del 1921.

887. idem. p. 56. Jasper Cepl individua Paul Fechter con *Die Tragödie der Architektur* [La tragedia dell’architettura, ndt]; August Schmarsow e Walter Schwagenscheidt, con *Die Raumstadt* [La città spaziale].



0 5 10 m

soprattutto dell'architettura.»⁸⁸⁸

È il binomio, spazio-corpo, oppure vuoto-materia, che lo affascina delle metafore di Sörgel, mentre non è per nulla interessato alla teoria incentrata sulla triade di anima, spirito e sensi. Sörgel la propone come modello totale per la comprensione dell'architettura, ovvero mediante la spiritualità, la ragione ed il visibile. Il suo disinteresse per questa teoria del tutto aleatoria, sebbene comprensibile, risulta in contraddizione con le sue costanti dichiarazioni sull'esigenza di spiritualità in architettura.

È attratto anche dall'idea di Sörgel, di un'architettura che possa crescere da sé sempre di più, finché non assuma infine la dimensione di un'intera città, come lascia intendere il filosofo stesso:

«Il raggruppamento dei corpi per una struttura solida, come è qui eseguita, offre la possibilità di far avanzare ulteriormente il movimento spaziale e di attraversare lo spazio in tutte le direzioni, come un'opera completa. Il singolo corpo diventa una parte della costruzione che mantiene il suo posto nella struttura totale dal punto di vista dello sviluppo spaziale completo e dalla sua capacità di espanderla estendendosi a scelta fino a una totalità spaziale che penetra ogni cosa».⁸⁸⁹

Ungers è interessato a ciò che Sörgel afferma a proposito dell'incontro urbanistico tra corpo e spazio, ma non segue il suo pensiero, anche nelle conclusioni pratiche.

Come già visto, egli è un libero pensatore che si appoggia ad altri e cerca riferimenti per portare avanti la propria visione, costantemente autonoma. Non abbraccia mai appieno una corrente di pensiero.

Cronologicamente, bisogna però notare che Sörgel compare nelle teorizzazioni di Ungers solo dai primi anni '60, non vi è traccia di lui prima, ovvero al tempo del manifesto o della costruzione della casa in Belvederestraße. Questo dato avvalorava la tesi che Sörgel sia, come altri, un riferimento che Ungers cerca dopo avere già autonomamente elaborato la propria teoria compositiva.

L'applicazione pratica di questo sistema di compenetrazioni, inizia in questa trattazione, a partire dalla casa in Werthmannstraße del 1957-1958, com'è stato precedentemente riportato, che è anche l'esempio più puro di questa sperimentazione. Quasi

376. Pagina precedente:
Individuazione di elementi positivi e negativi. Confronto tra:
Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958, piano terra e piano primo;
Oswald Mathias Ungers, Haus in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, piano terra e piano primo;
Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960, piano terra e piano primo;

888. Herman Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, Piloty & Loehle, München, 1918, pp.160, 162. Testo originale: Die konkave Räumlichkeit im Innern der Baublöcke, die richtige Austeilung von Luft und Masse, dieses Janusgesicht der Architektur nach allen Seiten durchaus konkav organisch zu gestalten, ist vielleicht das letzte Geheimnis des Städtebaus und der Baukunst überhaupt.

889. idem.

sicuramente l'interesse per questo approccio morfologico, ha le sue radici ben prima, già con il *Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6*, a Köln-Dellbrück, del 1955-1957, oppure addirittura nel 1953, con l'*Oberhausener Institut zur Erlangung der Hochschulreife*, e quindi deriverebbe, in definitiva, dall'incontro con Heinrich Bauer.

La casa in Belvederestraße 60 è un esempio più complesso, tanto che le figure geometriche e gli spazi individuabili in pianta sono molto spesso ambivalenti, ossia, nello scontro con alcune forme, diventano negativi, mentre sono positivi con altre.

Certamente l'elemento di "sorpresa" è l'inserimento dell'alto parallelepipedo, contenente la scala a chiocciola a metà del lungo corridoio centrale, che è il segno compositivo in assoluto più forte della pianta del piano terra.

Anche lo studio dell'architetto ed il *Besprechungsraum* sono eccezioni forti, rispetto alla forma base rettangolare che caratterizzerebbe il lato padronale della casa, ma la figura della piccola sala riunioni tende più ad integrarsi che ad eccedere internamente.

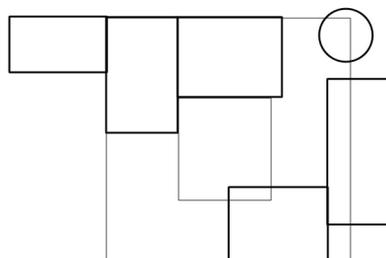
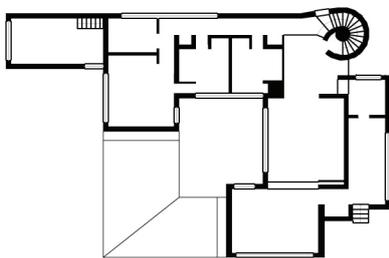
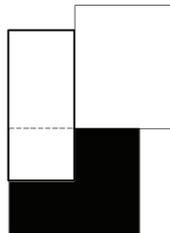
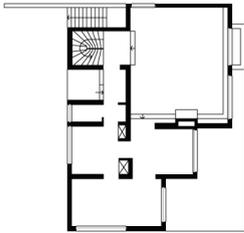
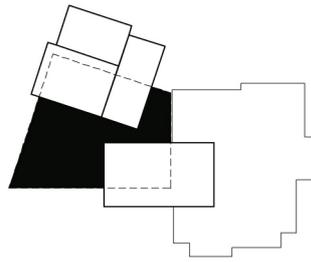
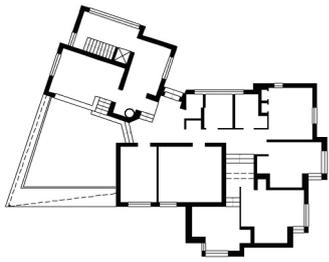
Al piano di sopra, è di nuovo l'elemento di percorrenza della *Innenstraße* ad essere riaffermato attraverso la sporgenza della scala e rispettivamente nell'appartamento d'affitto, sono i vani della cucina e del servizio ad emergere dal volume essenziale. Nel caso della residenza a Bensberg si potrebbe parlare, più che di *sorpresa*, di singoli elementi autonomi che danno vita ad un *effetto sinergico*, citando Ungers che ragiona su Wright. Le singole figure delle camere da letto e del soggiorno si trovano strettamente accostate e creano una particolare tensione, facendo così emergere il collegamento tra di loro. Vi è comunque un elemento invasivo, rappresentato dal camino, a cui viene dato un particolare peso architettonico anche in copertura e che penetra all'interno del soggiorno. Esso, insieme allo spazio per la sala da pranzo, spezza la spazialità quadrata del grande vano a sud.

Per quanto riguarda la casa a Overath per Heinrich Bauer, questa è l'architettura più complessa tra quelle descritte. Non solo utilizza il modulo e la sua variazione attraverso la rotazione, ma è anche composta da due nuclei distinti, secondo due diversi orientamenti. Entrambi sono relazionati mediante il soggiorno, frutto dell'incontro tra le due direzioni della zona giorno e della zona notte. Esso è inoltre invaso dal vano dello studio e della camera matrimoniale, che si configura come nucleo compositivo del progetto.

La tensione compositiva tra le principali figure geometriche genera lo spazio multiforme dell'ingresso, che incarna l'idea di *effetto sinergico*, descritto da Ungers.

Con la casa *Wokan*, avviene un passo indietro, rispetto al percorso di sperimentazione formale condotto da Ungers. Sotto molti aspetti, è simile all'altro esempio non realizzato,

377. Pagina successiva:
Individuazione di elementi positivi e negativi. Confronto tra:
Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Bauer,
Schulstraße, Overath, 1960-1961;
Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Wokan, Bad Homburg, 1961;
Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962;



ma non concede spazio per nessun esperimento compositivo. È ipotizzabile che forse le condizioni a margine del progetto non abbiano lasciato spazio a tentativi formali.

Con la casa a Hennef-Sieg, Ungers sperimenta, soprattutto il tema della corte interna, introdotta per dare alla casa un maggiore senso di raccoglimento ed isolamento dall'esterno. La pianta è impostata sulla figura del quadrato, svuotato al suo interno fino a realizzare una pianta a "C". La scala a chiocciola, nell'angolo opposto rispetto all'apertura della corte verso l'esterno, assume una posizione volutamente fuori allineamento. Essa non è né completamente all'interno del quadrato, né allineata con i suoi lati, rimane visibile all'esterno, mentre all'interno la parete portante circolare si addentra nel disimpegno, racchiudendo visibilmente il vano scala.

Si può dire con sicurezza che Ungers stia davvero cercando una via per poter applicare quanto affermato nel manifesto:

«Al posto della monotonia del bell'ordine subentra la sorpresa.»⁸⁹⁰

Se risultasse ancora fragile, confusa o vaga l'interpretazione di questo termine, è possibile condurre infine un ultimo ragionamento all'inverso: il "bell'ordine" è senz'altro negato in tutte queste opere di Ungers.

Non c'è nessun sistema di simmetria, le figure geometriche elementari, sono talmente soggette a continue compenetrazioni con altri elementi costruttivi della casa, da risultare difficilmente riconoscibili. Le uniche forme di assialità o sono diagonali (non proprio l'asse utilizzato da un'architettura che voglia tendere ad un ideale classico), oppure sono ripetutamente interrotte.

È certo che Ungers stia cercando qualcosa che vada nella direzione opposta alla schematicità ed alla semplicità, anzi cerca nuovi sistemi di complicazione formale.

Egli giungerà, infatti, con il progetto per la *Neue Stadt* al concetto di *Raumkomplikationen* ovvero la teorizzazione che enuncia:

«[...] i singoli elementi fisici non indicano più alcuna rigida limitazione per lo spazio. Essi constano di una struttura pluriarticolata che si allarga verso tutti i lati. Qui incomincia il problema di una Raumgestaltung completa. Nascono le 'Raumkomplikationen', che attraversano l'intero spazio naturale e proseguono in tutte le dimensioni e direzioni. Il movimento comprende tutte le parti in una fluttuazione

890. Si veda a questo proposito la premessa a questo capitolo *Tra scritto e costruito: un ragionamento compositivo*.

ininterrotta»⁸⁹¹

Questa frase, che viene attribuita a Ungers da Jasper Cepl, contiene la somma delle sue teorie spaziali, raggiunta nel 1963: la simultaneità degli elementi compositivi (positivi) che generano uno spazio risultante (negativo), quindi anche la teoria di *corpo e spazio, movimento contro rigidità*, continuazione dell'architettura all'infinito fino a diventare *città*.

Questo è il frutto di dodici anni di sperimentazione pratica e riflessione teorica e da questo punto in avanti Ungers si avvia verso una nuova fase progettuale, maggiormente legata allo studio della città, che lo porterà verso il suo periodo americano.

891. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 137. Testo originale: die einzelne Körperelemente keine feste Begrenzung mehr für den Raum an. Sie bestehen aus einem vielgliedrigen Gefüge, das sich nach allen Seite ausdehnt. Hier beginnt das problem einer allseitigen Raumgestaltung. Es entstehen Raumkomplikatione, die de natürlichen Gesamtraum durchziehen und sich in alle Dimensionenund Richtungen forsetzen. Die Bewegung erfaßt sämtliche Teile in einer ununterbrochenen Fluktuation.

L'Accrescimento del luogo

Un altro concetto emerso dall'enunciazione dei punti programmatici all'interno del manifesto *Zu einer neuen Architektur* è l'*accrescimento del luogo*.

Quest'ulteriore espressione è difficile da inquadrare correttamente a livello di significato, in più, essa viene tradotta erroneamente in entrambe le traduzioni italiane. La parola originale tedesca *Überhöhung der Ortes*⁸⁹² erroneamente diventa per Berti *sopraelevazione del luogo*, mentre per Biscogli diventa *superare il luogo*.

Ciò che interessa davvero Ungers e Giesemann non è, ovviamente, né sopraelevare fisicamente il terreno su cui porre un edificio, né tantomeno superare, in senso fisico o metaforico, il luogo.

In realtà, ciò a cui aspirano i due architetti è un accrescimento concettuale e spirituale, rifacendosi al tema del *genius loci*, che, come spirito afferente al luogo, dev'essere rafforzato dall'intervento architettonico.

Essi inseriscono questo concetto tra i "compiti" dell'architettura, ossia, ancora nella trattazione, prima dei principi applicativi di *movimento*, *sorpresa* e *dinamicità*, in un discorso sull'"incarico creativo". Nel testo, l'*accrescimento del luogo*

892. Si veda etimologia del termine nel sottocapitolo *Il problema della traduzione. Analisi del testo*, all'interno del capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*, p. 314.

è, inoltre, accostato all'*ordinamento dell'esistente*. Si potrebbe interpretare quest'ulteriore punto programmatico, come un atteggiamento da demiurgo, intendendo l'architetto come unico medico per i mali della città e della propria materia.

L'espressione qui utilizzata si riferisce invece all'esperienza di Ungers come progettista residenziale nel Dopoguerra. Egli è consapevole che l'architetto, non si trova sempre ad operare esclusivamente in ambiti storicamente rilevanti o di pregio, anzi, molto più spesso, il contesto deve essere costruito anche mediante il contributo di ogni singolo intervento. È, quindi, una responsabilità di chi ragiona sul progetto considerare le ricadute sul suo intorno.

Anche nella pratica, Ungers cerca di adempiere a questi obbiettivi teorici. Al di là dei ragionamenti appena condotti su *dinamicità* e *sorpresa*, riferibili esclusivamente all'oggetto architettonico, le piante di Oswald Mathias Ungers non sono mai quadri astratti, adatti a qualsiasi luogo e senza un particolare legame con il proprio intorno.

L'architettura si fonda sempre a partire da un conflitto tra interno ed esterno, come enuncia non da ultimo anche Wassily Kandinsky:

«Ogni fenomeno può essere vissuto in due diverse maniere. Queste due maniere non sono arbitrarie, ma legate ai fenomeni – esse vengono derivate dalla natura dei fenomeni, da due loro proprietà: esterno-interno. [...] come un'entità separata, che pulsi in un "al di là". Oppure si apre la porta: si esce dall'isolamento, ci si immerge in questa entità[...]»⁸⁹³

È ancora un punto di vista sull'architettura che parte dalla percezione dello spazio e quindi parte dall'uomo.

Come illustrerà molti anni dopo, anche Ungers vede l'architettura come delimitazione tra interno ed esterno, che sottrae spazio già appartenente al contesto per renderlo privato ed abitabile.

Ad uguale interpretazione è giunto anche Jasper Cepl:

«L'architettura ha inizio, così spiega Ungers, con il "gesto" che caratterizza uno spazio: "Qui comincia l'attiva disputa spirituale con il mondo circostante, ovvero nella sua inclusione spaziale".»⁸⁹⁴

Esistono due motivi per delimitare uno spazio: il desiderio di

893. Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie, Adelphi*, Milano 1968, p. 7

894. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 128
Testo originale: Architektur, so erläutert Ungers, nimmt mit der "Geste", die einen Raum bezeichnet, ihren Anfang: "Hier beginnt die tätige, geistige Auseinandersetzung mit der Umwelt und zwar in ihrer räumlichen Erfassung".

rifugio dal mondo, tracciando una linea nel terreno intorno a sé, come separazione, ed il desiderio di stabilirsi, di radicarsi letteralmente nel contesto.

Questa ambivalenza di intenti era già presente sin dalle prime fasi della sua opera, anche semplicemente come schieramento opposto al Funzionalismo, che proclama un'idea di architettura "internazionale", per ogni tempo ed ogni luogo, ma non stringe mai un legame effettivo con il suo contesto.

L'apporto di Gieselmann su questo tema è di certo importante: egli è infatti portatore di contributi intellettuali, nell'opera di Ungers, nonché grande sostenitore dell'opera organica di Wright. Insieme a Le Corbusier, essi costituiscono i punti di riferimento indiscussi per tutti gli architetti del tempo. Anche se non vengono dichiarati "maestri", sono considerati voci autorevoli, nel dibattito architettonico. Appare, quindi, naturale che in una discussione contro il Funzionalismo, Wright come architetto organico, possa offrire armi teoriche più efficaci rispetto a Le Corbusier.

In una lettera su *Baukunst und Werkform*, del giugno 1952,⁸⁹⁵ Gieselmann spiega meglio il concetto di architettura che appartiene ad un luogo, proprio con le parole del grande maestro americano:

«Nessuna casa dovrebbe essere *su* una collina o *sopra* niente: Essa dovrebbe essere *della* collina, *appartenente ad* essa. Collina e casa dovrebbero vivere insieme, l'una la felicità dell'altra.»⁸⁹⁶

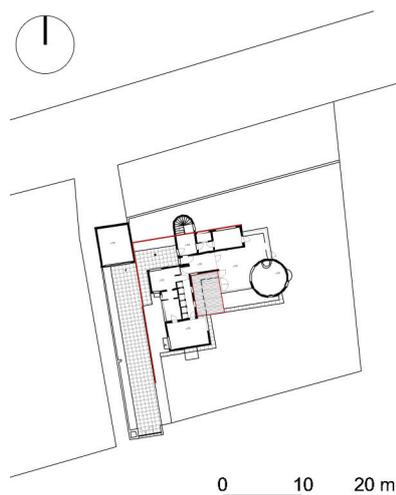
L'origine del concetto di appartenenza al luogo è ancestrale per Ungers ed è riscontrabile anche dalle sue opere. Nel limite delle possibilità e delle richieste della committenza, le ville suburbane di Ungers si aprono verso il contesto, non cercando di migliorarlo, secondo un punto di vista concettuale dell'architetto, ma a partire dalla comprensione del luogo, per far emergere maggiormente la sua identità.

Non fa eccezione la sua prima villa, la casa *Müller* in Werthmannstraße del 1957-1958, che, anche se definita "modernista", non esclude il ragionamento sul contesto.

La particolare forma ad "L" della pianta, accentuata dal percorso al garage, consente un atteggiamento ambivalente nei confronti dell'intorno: essa viene orientata per chiudersi dalla strada a forte scorrimento a nord, mentre si apre verso l'interno

895. Reinhard Gieselmann, *Diskussion um Frank Lloyd Wright. Zwei Briefe an den Herausgeber*, in "Baukunst und Werkform", a. 6, n. 6/7, giugno/luglio 1952, pp. 82-83

896. idem., Testo originale: No house should ever be *on* a hill or *on* anything. It should be *of* the hill. Belonging to it. Hill and house should live together each the happier for the other. Cfr. Anche Frank Lloyd Wright, *An Autobiography*, Longmans, Green & Co, London/New York 1932



511

378. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958,
Planimetria e ortofoto.

del lotto e si rivolge verso l'isolato residenziale, di cui fa parte. La pianta si configura addirittura per racchiudere al proprio interno una piccola corte rettangolare, ugualmente orientata. Ungers non cerca di modificare l'orografia del lotto e lo mantiene come si presenta. Questa residenza fornisce agli abitanti grande raccoglimento ed isolamento dalla città, anche attraverso una fascia di verde pubblico, tra la strada ed il lotto della casa.

Un approccio completamente diverso è quello affrontato nella propria casa in Belvederestraße 60, che s'inserisce come tassello mancante del contesto, agendo anche sull'aspetto della via. Essa tenta in modo evidente di corrispondere all'idea di simbiosi tra edificio e luogo.⁸⁹⁷

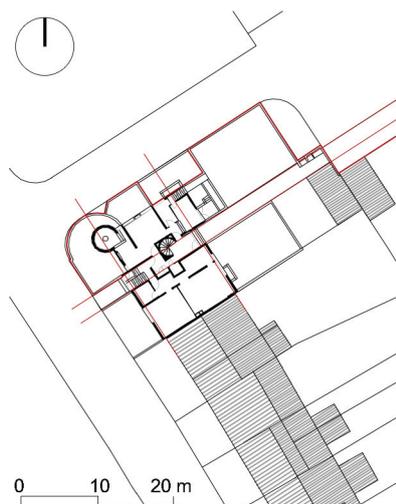
L'articolato sistema di muri di cinta delle corti complica il rapporto tra interno ed esterno, stabilendo delle "zone grigie" di definizione: ciò che apparterebbe all'esterno viene delimitato rafforzandone l'appartenenza alla casa ed il legame con i vani adiacenti. Contemporaneamente i muri di cinta delle corti sagomano l'angolo della via, dandogli maggiore forza conclusiva.

La casa agisce quindi fortemente sull'aspetto del contesto e contribuisce attivamente alla sua formazione.

Come si è detto più volte, Ungers gioca con i limiti imposti dalle costruzioni precedenti, rispettandoli ed, al contempo, forzandoli per la propria visione architettonica. Il risultato è che la casa si integra perfettamente nella fila di abitazioni della via, formando un'ulteriore declinazione del tema abitativo, senza venire meno alla propria idea di architettura.

Si nota così, che nella precedente teorizzazione sul radicamento nel luogo e sull'isolamento da esso, egli parla di sé e delle proprie esigenze più personali, al contempo di radicarsi e di ritirarsi,

897. Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, König, Köln 2007, p. 54



512

379. Oswald Mathias Ungers,
*Haus in Belvederestraße 60, Köln-
Müngersdorf, 1958-1959;*
Planimetria e ortofoto.

che sono poi, anche i significati ancestrali dell'abitazione. Secondo Jasper Cepl: "Il motivo della polarità di spazio interno e di riferimento al luogo ricorre in tutta la sua opera e continuerà successivamente a riaffiorare anche nel suo pensiero."⁸⁹⁸ Sempre a proposito della sua residenza, egli interpreta il testo della prima pubblicazione spiegando:

«La casa è come una scultura, che va considerata da tutti i lati e finisce per confluire in un'opera artistica totale: Ungers spiega che la vegetazione non ancora spuntata deve "integrare pittoricamente" l'"effetto corporeo" della casa.»⁸⁹⁹

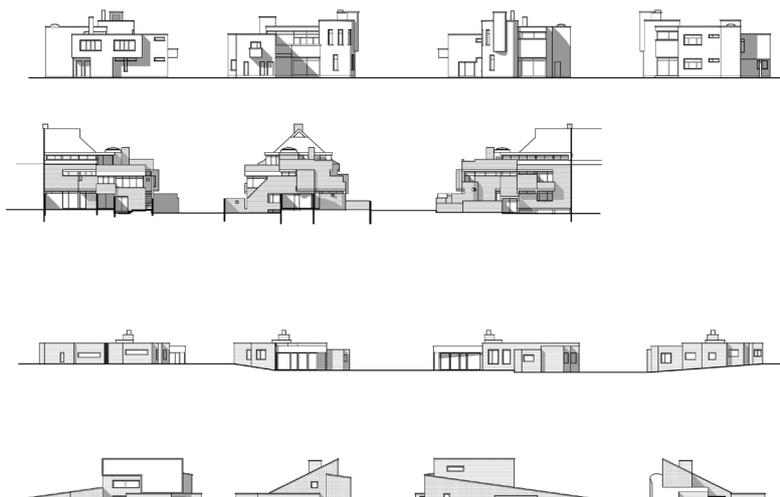
Quindi casa ed intorno sono pensati come un unico insieme, il verde non è inserito secondariamente o cresciuto spontaneamente, ma rientra nel processo progettuale. S'introduce, così, anche un altro principio, inserito all'interno del manifesto *Zu einer neuen Architektur*, ovvero quello della *circumambulazione*, che riguarda l'esperienza dell'architettura. La parola originaria tedesca *Umschreiten*,⁹⁰⁰ viene tradotta erroneamente da entrambi i traduttori, Berti e Biscogli, come "comprensione". Ungers e Gieselmann, nel testo, vogliono, invece, spingere

898. idem., p. 129. Testo originale: Dieses Motiv der Polarität von Innenraum und Ortsbezug zieht sich durch sein gesamtes Werk und taucht auch später in seinem Denken immer wieder auf.

899. idem. p. 55. Testo originale: Das Haus ist wie eine Plastik, die von allen Seiten betrachtet werden und letztlich in einem Gesamtkunstwerk aufgehen soll: Ungers erklärt, daß die noch nicht ausgeführten Bepflanzungen die "körperliche Wirkung" des Hauses "malerisch ergänzen" sollen. Cfr. Oswald Mathias Ungers, *Eigenes Wohnhaus in Köln-Müngersdorf*, in "Bauwelt", a. 51, n. 8, 22 febbraio 1960, p. 215.

900. Si veda etimologia del termine nel sottocapitolo *Il problema della traduzione. Analisi del testo*, all'interno del capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*, p. 319.

380. Oswald Mathias Ungers,
Zweifamilienwohnhaus,
Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal,
1957-1958;
Oswald Mathias Ungers, Haus
in Belvederestraße 60, Köln-
Müngersdorf, 1958-1959;
Einfamilienwohnhaus Bauer,
Schulstraße, Overath, 1960-1961;
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg,
1961-1962;
Prospetti



513

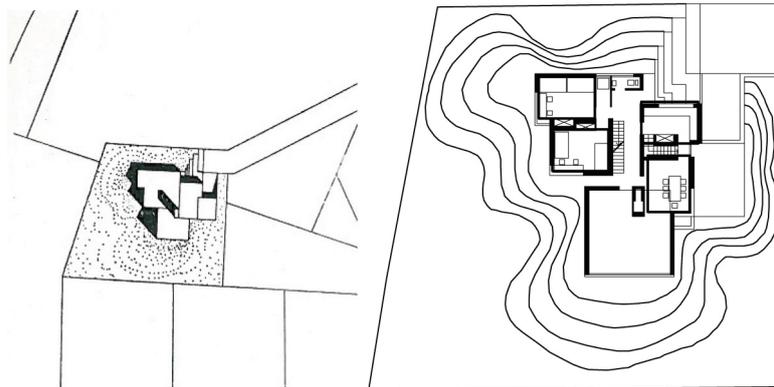
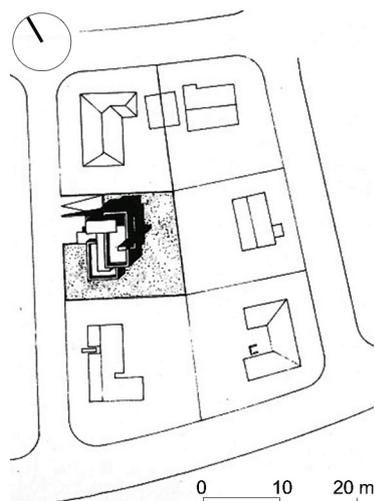
i progettisti ad immaginare le loro architetture come oggetti complessi e multiformi, mai uguali a loro stessi e soprattutto pensati tridimensionalmente.

Una delle critiche dei due architetti nei confronti degli epigoni funzionalisti è quella di pensare l'architettura come disegno bidimensionale che diventa edificio, essi puntano invece l'attenzione sull' "esperienza del corporeo", ovvero la grande proprietà che l'architettura ha a differenza di tutte le altre arti: quella di potervisi addentrare e girarvi attorno.

Ungers incontra questa opinione anche nella trattazione di Fritz Schumacher, *Die Sprache der Kunst*,⁹⁰¹ dove trova argomentazioni per un'interpretazione dell'architettura, come massa cubica modellata che si rende accessibile attraverso il movimento dell'osservatore. Come dimostrano le sue sottolineature sul testo, lo ha particolarmente impressionato il seguente passaggio:

«Nella maggior parte degli edifici di natura importante non si tratta di superficie, ma di massa cubica, e dal punto di vista estetico, l'effetto della massa cubica non equivale alla somma degli effetti artistici prodotti sulle loro singole superfici. Nelle costruzioni cubiche si annuncia qualcosa di completamente nuovo, che soverchia le eventuali disposizioni di superfici: l'effetto prospettico, che compare come silhouette della massa. Questo non è solo qualcosa di diverso in sé e per sé, ma presenta numerose sfaccettature, perché non costante, ma

901. Fritz Schumacher, *Die Sprache der Kunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin 1942. Traduzione: *Il linguaggio dell'arte*



514

381. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960;
pianta con inserimento nel contesto e
planimetria;
Einfamilienwohnhaus Wokan, Bad
Homburg, 1961;
Planimetria.

variabile a seconda del movimento dell'osservatore.»⁹⁰²

Questa teoria ritrova poi conferma negli scritti di László Moholy-Nagy.

Si nota, infatti, che in tutti i progetti per le ville isolate di Oswald Mathias Ungers non si trovano mai due prospetti uguali. Girandoci intorno, questi oggetti architettonici, e scultorei allo stesso tempo, mutano in continuazione.

Anche per la casa in Belvederstrasse non si possono considerare uguali i due prospetti est e ovest, perché al di là del profilo di copertura sono sostanzialmente diversi. Ad ovest si presenta il volume del *Besprechungsraum* e le terrazze di bagno e camera da letto, dal lato opposto si staglia la parete vetrata dell'*Eßraum*, con la scala che scende fino alla piccola corte pavimentata.

I due esempi meno noti, a Bensberg e Bad Homburg, non fanno eccezione, anche se per l'origine dell'idea compositiva non si può dire molto, poiché, al di là dell'articolo di Biscogli, Ungers non vi fa mai riferimento.

L'edificio mai realizzato a Bensberg, come già accennato, si attesta al di sopra del dislivello del lotto culminante al centro e cerca un legame con questa particolarità dell'intorno, attraverso una serie di gradoni terrazzati, che, dalla strada, conducono all'ingresso. Inoltre la casa è orientata, non secondo la direttrice viaria, ma in base ai lati del terreno, avvicinando l'ingresso al

902. Fritz Schumacher, *Die Sprache der Kunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin 1942, p. 222. Testo originale: Bei den meisten Bauwerken bedeutender Natur handelt es sich aber nicht um Fläche, sondern um kubische Masse, und ästhetisch betrachtet ist die Wirkung der kubischen Masse nicht etwa die Summe der künstlerischen Wirkungen, die auf ihren einzelnen Flächen erzeugt sind. Etwas ganz Neues kündigt sich bei kubischen Gebilden an, das die etwaigen Flächendispositionen übertönt: die perspektivische Wirkung, die als Silhouette der Masse in Erscheinung tritt. Das ist nicht nur an sich etwas ganz anderes, sondern es ist auch etwas Vieldeutiges, weil nicht Konstantes, sondern je nach der Bewegung des Beschauers Wechselndes

382. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Bauer,
Schulstraße, Overath, 1960-1961
 assometria con inserimento nel
 contesto e planimetria;



515

lato strada e lasciando così più spazio all'ambito privato del giardino. Nel caso realizzato di Bad Homburg, egli si limita al rispetto dell'allineamento di facciata degli edifici limitrofi, probabilmente imposto più dal regolamento edilizio, che per una precisa volontà. Lo spazio è certamente limitato per uno studio più approfondito dell'inserimento di questa casa. Unica nota: Ungers dispone le parti pavimentate e d'accesso come la discesa al garage, adiacente alla strada e cerca di mantenere il resto del lotto completamente verde.

Maggiore integrazione e dialogo con l'intorno lo offrono sicuramente i successivi due casi studio: *Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße*, a Overath, del 1960-1961 e *Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße*, a Hennef-Sieg, del 1961-1962.

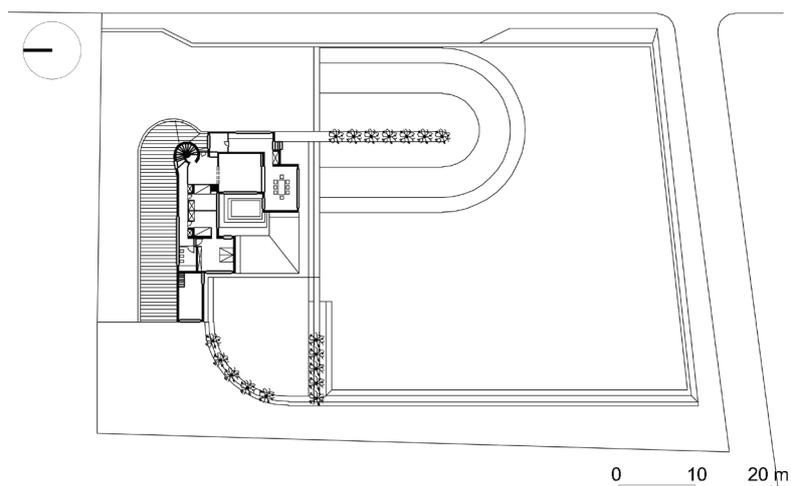
Entrambi rappresentano l'ambivalenza dell'idea di *accrescimento del luogo* ed *ordinamento dell'esistente*.

Nella residenza per Bauer, Ungers sceglie un'apertura verso l'intorno, realizzata attraverso la vetrata continua del soggiorno triangolare ed attraverso l'inserimento di due direzioni di sviluppo del progetto. Se si cerca una composizione che non si isoli dall'intorno, è necessario impiegare forme il più possibile aperte, che accolgano, a ridosso della costruzione, zone di verde.

La casa Overath rappresenta, inoltre, la versione ungersiana della *house of the hill*, teorizzata da Wright. L'architetto avrebbe potuto semplificare il problema del sito in pendenza, semplificando il progetto in due o tre livelli, sceglie invece di lasciare assorbire dalla casa, attraverso i continui piccoli dislivelli interni, la pendenza del terreno, senza imporsi.

Diversa è l'azione che Ungers intraprende con il progetto per Hennef-Sieg. Qui egli decide di agire direttamente sul luogo, come elemento del progetto. Il lotto deve contribuire alla

383. Oswald Mathias Ungers,
Einfamilienwohnhaus Steimel,
Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg,
1961-1962.
planimetria;



516

richiesta della committenza di isolamento dall'esterno, perciò Ungers realizza prima un piano rialzato di terrapieno, dove collocare la casa. Egli impiega il terreno come materiale da costruzione e lo plasma affinché salga dall'ingresso a ovest, fino al lato est, per l'altezza quasi di un piano, proteggendo così la casa dalla strada, su questo lato. All'interno del terrapieno, egli abbassa poi l'intradosso realizzando l'impluvio della corte centrale, per enfatizzare questo elemento, dandogli maggiore altezza.

Un ulteriore ruolo architettonico viene conferito, in questo progetto, al terreno, il terrapieno sale a chiudere i due mezzi lati lasciati liberi della corte, fornendo protezione dall'esterno. In questo modo, Ungers plasma il lotto in un unico elemento scultoreo con la casa.

L'idea di isolamento dal lato est è confermata sia dal posizionamento dell'apertura della corte, sia dall'impianto abitativo a "C", che volta le spalle in quella direzione.

L'intorno ed il progetto, dopo l'intervento dell'architetto non sono più ambiti separati, ma parti interconnesse dello stesso oggetto architettonico.

Egli realizza in questa maniera il concetto di sinergia, emerso durante la ricostruzione delle sue fonti teoriche.

Questi sistemi abitativi singoli rappresentano una continua sperimentazione e messa in pratica di quanto affermato nel manifesto, che non è né l'elemento originario del pensiero di Ungers, né il memoriale descrittivo e dichiarativo del progettista.

Tutti gli elementi della vicenda progettuale dell'architetto, nel primo decennio della propria attività, sono tutti anelli di una catena evolutiva progettuale. Tutti essenziali e tutti correlati.

Il manifesto traduce semplicemente in parola scritta ciò che prima e dopo è riscontrabile nel disegno e nel costruito.

Viceversa, mediante le architetture è possibile visualizzare correttamente le teorie contenute nel manifesto, che a sua volta, cerca di dare una spiegazione anche del “perché” di queste scelte.

Le forme architettoniche sono dichiarative del pensiero ed inscindibili e solo mediante la presa in esame dell'intero fenomeno, con tutti i contributi che gli appartengono, è possibile comprendere il pensiero progettuale alla base della vasta opera di Ungers, nel suo primo periodo di attività.

Conclusioni

«Esaminando, più avanti, i principi artistici che hanno presieduto alla nascita di tali opere, apparirà comunque manifesto che non sono andate perdute le principali forme di organizzazione di uno spazio costruito e che, al contrario, esse si sono conservate fino ai nostri giorni. Basterebbe solo uno stimolo favorevole per restituire loro la vita.»⁹⁰³

Così Camillo Sitte auspica un nuovo spirito creativo, capace di riprendere e rivitalizzare i principi ordinativi del passato che esulino dall'applicazione di schematismi prestabiliti.

A circa sessant'anni di distanza, Oswald Mathias Ungers si inserisce inconsapevolmente in questa visione, dando una propria interpretazione contemporanea dell'organizzazione spaziale possibile, oltre la griglia funzionalista.

L'opera di Ungers, nel suo primo periodo di attività, ossia negli anni '50 e '60, si configura come un intreccio di casi e sperimentazioni, di approfondimento teorico ed accrescimento intellettuale.

All'interno di questa fitta trama di avvenimenti e contributi, sono riconoscibili due elementi emergenti: la propria casa in Belvederestraße 60 ed il manifesto *Zu einer neuen Architektur*.

903. Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città*, JakaBook, Milano 1983, p. 29

La prima spicca nel contesto delle opere realizzate da Ungers, per la densa complessità formale. Essa è frutto di molteplici azioni compositive, agenti sulle forme primarie, inserite in pianta. Le azioni deformanti, applicate simultaneamente in questo progetto, traslano alcuni elementi e ne ruotano altri, scompongono e sottraggono, secondo un numero molteplice di passaggi che le rende difficilmente riconoscibili.

L'architetto cerca un'immagine architettonica dinamica, iconograficamente all'opposto, rispetto al sistema ordinativo della griglia funzionalista.

La casa Ungers in Belvederestraße, non è però solo il frutto di una ricerca formale astratta. La sua progettazione parte dalla coscienza dei temi presenti nel luogo, dove questa architettura viene inserita, e dalla loro interpretazione secondo la direzione figurativa cercata da Ungers.

Egli parte dalla forma base e la scardina progressivamente, la scompone e la mitiga, mediante l'introduzione di nuovi volumi intersecanti, che hanno la funzione di emergere dalla massa principale, "sorprendendo" l'osservatore.

Come nella prima casa per la propria famiglia, anche in tutte le opere di quegli anni è intuibile l'interesse per la variazione e l'eccezione alla regola, sempre presenti.

Il suo percorso è, però, tutt'altro che lineare, si configura invece più come un continuo movimento danzante che intraprende a più riprese varie direzioni, ritornando a volte sui propri passi.

Egli parte dallo studio della facciata, nei primi progetti degli anni '50, dove già cerca la variazione all'organizzazione regolare delle finestre, introducendo lo sfalsamento delle aperture in corrispondenza del vano scala. Espediente compositivo questo, appreso da Egon Eiermann e riproposto conferendogli un nuovo valore rappresentativo del cambiamento di ambito interno.

La sua ricerca si sposta poi allo studio della *loggia*, intesa come elemento che offre la possibilità di uno spazio semiesterno fruibile e privato. Essa si configura come un elemento sottrattivo al volume principale, che permette anche di connettere più vani della zona giorno, favorendo l'illuminazione interna.

Nello stesso periodo, dedicandosi ai quartieri residenziali a nord di Colonia, egli affronta il tema delle abitazioni in serie, ed, in questo modo, anche la *ripetizione modulare*.

Si rapporta gradualmente con la tridimensionalità della costruzione. Tutto ciò non gli è per nulla nuovo, ma, nella primissima fase coloniale, egli sembra quasi rifuggire questo aspetto progettuale, limitandosi ad un ragionamento bidimensionale.

Emerge poi, la propensione per la matericità della *muratura* in clinker e travi in calcestruzzo a vista, che definiscono l'esteriorità dei suoi progetti dal 1955 al 1960, ad eccezione della casa in Werthmannstrasse 19, interpretabile in questo senso come un consapevole ritorno sui propri passi, nell'applicazione

dei materiali, al fine di rispondere meglio al ruolo di questa costruzione.

Contemporaneamente, incomincia ad emergere l'attenzione per l'elemento della *scala*, che assume via via sempre maggiore valore compositivo in pianta.

Dalla scala del *Geschäftshaus 'Pesch'*, elemento connettivo tra i due ambiti residenziali diversi e tra i due differenti orientamenti stradali, al vano scale quadrato del complesso in Garthestraße 18, che invade volontariamente i due alloggi adiacenti, deformando la tipologia originariamente pensata per queste abitazioni ed introducendo la *variazione* cercata da Ungers.

Come si è visto, il tema della scala, si evolve ulteriormente nei progetti per le residenze singole, adottando il volume cilindrico, come nella casa in Belvederestraße 60, per dare ancora maggiore rilevanza formale a questo oggetto.

È la sperimentazione compositiva, il filo conduttore dell'opera di Oswald Mathias Ungers negli anni '50 e '60.

L'esito formale delle sue opere appare come una continua diversa declinazione dell'associazione di figure geometriche di base, variata dai movimenti: *traslazione*, *rotazione*, *specchiamento*, *ripetizione modulare* e *addizione*.

Queste azioni vengono spesso anche associate tra di loro, rendendo i tentativi formali affrontati nel progetto sempre meno distinguibili.

Nei primissimi esperimenti compositivi "a tuttotondo", Ungers individua l'esigenza di conferire il maggiore spazio possibile alla *zona giorno* delle abitazioni, soprattutto quelle popolari, riducendo il più possibile le superfici distributive. Per fare ciò, egli studia la possibilità di disporre il *soggiorno* come grande ambito centrale, a cui tutti i vani laterali, compreso l'ingresso, sono connessi.

L'applicazione dell'idea architettonica, soprattutto in un periodo postbellico, governato da leggi di mercato determinanti, avviene, ovviamente, sempre attraverso l'adattamento alle richieste economiche e prestazionali. Bisogna tenere presente quindi, che gli intenti formali vengono inevitabilmente mitigati dalle condizioni pratiche della costruzione.

Ciò rende la lettura compositiva di questi edifici, naturalmente, più difficile ed incerta, basandosi su sistemi relazionali non completamente espressi, ma in alcuni casi rivelati quasi esclusivamente per accenno.

Negli esempi in cui la libertà ideativa è maggiore, come le ville extraurbane, tutte realizzate tra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60, ovvero, quando Ungers già operava sul territorio coloniese da circa dieci anni, egli decide di far emergere il tema della riduzione degli *spazi domestici di percorrenza*, attraverso la compenetrazione dei vani.

L'ottimizzazione della superficie utile non avviene più

solamente mediante l'accostamento degli spazi, ma attraverso la loro intersezione.

Da ciò si evince un ragionamento prettamente formale e non funzionale, poiché la limitazione delle superfici di percorrenza avviene già naturalmente per mezzo dell'accostamento dei vani al soggiorno, che funge così da grande vano di disimpegno.

Il gesto di traslare o deformare i volumi, rendendoli intersecanti fra loro e stabilendo, così, anche una gerarchia di permanenza delle figure in pianta, è un atto esclusivamente formale.

Il *soggiorno* rimane il nucleo d'importanza primaria, che accoglie e che si lascia compenetrare e sottrarre dagli altri vani, perciò *negativo*.

L'esempio di massima espressione di questo concetto è certamente il progetto per il *Wohnbebauung "Neue-Stadt"*, dove le stanze private con la loro massa costruita invadono lo spazio etereo del soggiorno, i cui confini in pianta sono a questo proposito, volutamente lasciati più sottili.

Viene quindi stabilito un sistema gerarchico tra le figure planari del progetto: alcune assumono maggiore forza, data dalla loro riconoscibilità e continuità nel disegno, altre invece sono in secondo piano rispetto alla composizione e rimangono solo parzialmente identificabili.

Nasce, così, l'applicazione pratica della teoria di *corpo e spazio*: la percezione dello spazio avviene attraverso l'osservazione dei corpi giacenti in esso.

Da questa visione, deriva direttamente la teoria della *città dentro la città*, ovvero, mediante l'individuazione delle dinamiche compositive che agiscono all'interno della città, egli elabora il proprio punto di vista sul tema della *casa*. Così come la realizzazione paratattica degli edifici, costruisce il *vuoto* della città, come la *strada* o la *piazza*, allo stesso modo, la definizione dei vani privati *positivi* dell'abitazione determina lo spazio *negativo* degli ambienti comuni, come il soggiorno.

A partire da un approccio iniziale, che si può definire "froebeliano", Ungers va via via complicando le proprie addizioni volumetriche. Dapprima egli rompe la simmetria, mediante le eccezioni compositive, oppure interferendo con la ripetitività del modulo e successivamente si spinge a cercare la dinamicità della composizione ed evolve i propri sistemi formali complicandoli, mediante l'introduzione di allineamenti diagonali degli elementi prevalenti.

L'approfondimento intellettuale segue le stesse direzioni.

Nel manifesto redatto con Gieselmann, si schiera contro il ragionamento progettuale, basato solamente sulle rappresentazioni ortogonali di pianta e prospetto, come chi si pone esclusivamente *davanti* all'architettura.

L'occhio umano percepisce lo spazio in prospettiva, mediante

l'*esplorazione interna* e dall'esterno, *girandoci intorno*.⁹⁰⁴ In questa teorizzazione riecheggiano le parole di Sörgel e di László Moholy-Nagy sull'esperienza sensoriale dello spazio costruito.

Emergono così, i due concetti di *movimento*, appartenenti alla visione architettonica di Ungers, in questo periodo: *Umschreiten* e *Urwibel*, che implicano entrambi una relazione dinamica tra uomo ed architettura.

Il primo appartiene alla trattazione del manifesto *Zu einer neuen Architektur*, nel quale è anteposto ai punti programmatici e contrapposto al concetto di *Eindringen*, ovvero l'“entrare all'interno”. Con la parola *Umschreiten*⁹⁰⁵ s'intende un movimento attorno all'architettura che parta dall'azione dell'uomo, il quale esplora dinamicamente, lo spazio statico.

Il secondo termine, di pura invenzione lessicale,⁹⁰⁶ viene attribuito all'opera di Ungers, dalla critica dei suoi pari, sulle pagine del *Bauwelt*,⁹⁰⁷ durante il suo breve periodo espressionista. In questa fase, durata solo due anni, egli cerca di imprimere sempre maggiore *dinamicità* e *movimento* alle proprie costruzioni, concentrandosi sull'applicazione delle *linee di forza* e sulla spirale, o vortice.

Si ha quindi il secondo tipo di movimento, ovvero quello impresso all'architettura. Non è più il moto esplorativo dell'uomo rispetto alla cosa statica, ma è l'oggetto che imprime su se stesso il movimento.

L'esempio costruito maggiormente associabile a ciò è la casa Overath, soprattutto per la zona notte, completamente predisposta sulla rotazione e metamorfosi del modulo della camera da letto.

Sempre il manifesto *Zu einer neuen Architektur* specifica addirittura il “metodo”, con cui Ungers tende a questa visione: “al posto della rigidità subentra il movimento, al posto della simmetria l'asimmetria, al posto della statica la dinamica. Al posto della monotonia del bell'ordine subentra la sorpresa. Al

904. Nel testo originale del manifesto *Zu einer neuen Architektur* i termini associati sono *Umschreiten* e *Eindringen*. Si veda il capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*.

905. Si veda la spiegazione etimologica della parola *Umschreiten*, nel sottocapitolo *Il problema della traduzione. Analisi del testo*, nel capitolo *Il manifesto Zu einer neuen Architektur*.

906. La parola non esiste nella lingua tedesca, né odierna, né contemporanea a Ungers, ma è un neologismo o una libertà poetica, frutto dell'elaborazione di elementi lessicali effettivamente esistenti. Ur: <in Zus.> den Anfang, das erste bezeichnend; Echtheit, die vorhergehende Generation. Traduzione: Ur: l'inizio, il principio, il primo denominante, autenticità, la generazione precedente. Da Gerhard Wahrig, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982, p. 3912. Wirbeln: sich wie ein Wirbel, sich drehend schnell bewegen. Traduzione: Wirbeln: muoversi come un vortice, girarsi velocemente, idem., p. 4196.

907. Manfred Huwer, *Leserbrief*, in “Bauwelt”, a. 53, n. 37, 10 settembre 1962, p. 1025. Cfr. *Appendice fonti bibliografiche*, BW37-1962.

posto dell'esserci di fronte, l'esserci dentro.”

Se, ad una prima lettura, si sarebbe potuto definire sbrigativamente il manifesto come vago ed aleatorio, mediante il riconoscimento di questi temi nelle architetture di Ungers è possibile guardare oltre la brevità e concisione del testo ed arrivare alla comprensione della sua profondità di significato e del suo valore testimoniale.

La parola scritta ed il progetto procedono insieme nell'approfondimento di Ungers e concorrono all'unisono alla sua formazione. Nei termini del manifesto si trova spiegazione del senso delle sue architetture e simultaneamente nelle sue architetture s'illustra visivamente il significato delle parole del testo.

Ogni singolo tassello, concorre alla comprensione del tutto: *parola e progetto, rotazione e asimmetria, quadrato e cerchio, movimento e dinamicità.*

La *dinamicità* per Ungers, in questo momento, è infine un moto relativo dei corpi compositivi, che concorrono alla formazione dell'architettura.

Come nella fisica elementare, la sfera incontra un piano fermo e diventa instabile, generando movimento, così nell'opera di Ungers, la dinamicità del cerchio, imponendosi sulla staticità del quadrato, la destabilizza, diventandone, però, strettamente interconnessa e dipendente.

«Come una parola soltanto in rapporto ad altre parole ha un senso preciso, così i singoli colori raggiungono la propria espressione univoca ed il proprio significato preciso soltanto in relazione ad altri colori.»⁹⁰⁸

908. Dal diario di Johannes Itten 1967. Cfr. Anneliese Itten, *Prefazione*, in Johannes Itten, *Arte del colore*, ilSaggiatore, Milano 1982, p. 6. Edizione originale: Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1970

Nota bibliografica

Si riportano di seguito i testi, mediante i quali si è giunti all'approfondimento della Tesi.

Si è scelto di raggruppare le fonti bibliografiche secondo una bibliografia generale di tutti i documenti, riportati in ordine cronologico, siano essi articoli di riviste o libri.

Per facilitare la consultazione, si è apposta l'indicazione dell'anno a margine. A parità di anno, si dà la precedenza agli articoli che riportino il mese, e, tra questi, quelli che fanno menzione anche del giorno. A parità di data, ci si affida all'ordine alfabetico del primo autore, con precedenza dei documenti, dove questi non è noto.

Le riviste annuali sono inserite in ordine cronologico con i libri.

Per agevolare il confronto con le fonti originali, si è scelto qui, di riportare le citazioni bibliografiche, secondo la lingua originale del testo, ovvero senza tradurre i dati in italiano, come invece si è scelto per la notazione nel testo.

Se si sono consultate entrambe le edizioni di un libro, o il libro ha un'edizione originale particolarmente rilevante, la prima in ordine di tempo viene indicata in ordine cronologico con le altre fonti, di seguito si indica l'edizione italiana, o quella consultata dall'autore.

Bibliografia

- 1894 August Schmarsow, *Das Wesen der architektonischen Schöpfung*, Karl W. Hiersemann, Leipzig 1894
- 1901 Camillo Sitte, *Städtebau nach seinen Künstlerischen Grundsätzen*, Carl Graeser & Co, Wien 1901. Nell'edizione italiana: Camillo Sitte, *L'arte di costruire le città: l'urbanistica secondi i suoi fondamenti artistici*, Jaca Book, Milano 1981
- 1904 Hermann Muthesius, *Das englische Haus: Entwicklung, Bedingungen, Anlage, Aufbau, Einrichtung und Innenraum*, Ernst Wasmuth, Berlin 1904
- 1907 Henry van de Velde, *Vom Neuen Stil*, Insel Verlag, Leipzig 1907
- 1908 Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, Piper, München 1908. Nell'edizione italiana: Wilhelm Worringer, *Astrazione e empatia*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1975
- 1910 Boccioni, Russolo, Carrà, Severini, Balla, *Manifesto tecnico dei pittori futuristi*, in "Poesia", 11 aprile 1910, allegato.
- 1911 Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, Piper, München 1911
- 1912 Filippo Tomaso Marinetti, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 maggio 1912
- 1913 Karl Wulzinger, *Drei Klöster Bektaschi. Phrygiens*, Ernst Wasmuth, Berlin 1913
- 1914 Filippo Tomaso Marinetti, Antonio Sant'Elia, *Manifesto dell'architettura futurista*, Direzione del Movimento Futurista, Milano, 11 luglio 1914
- Umberto Boccioni, *Pittura, Scultura futuriste*, Edizioni futuriste di poesia, Milano 1914
- 1916 Hermann Bahr, *Expressionismus*, Delphin, München 1916
- 1918 Herman Sörgel, *Einführung in die Architektur-Ästhetik. Prolegomena zu einer Theorie der Baukunst*, Piloty & Loehle, München, 1918.
- 1919 Adolf Behne, *Wiederkehr der Kunst*, Kurt Wolff Verlag, Berlin 1919

- Otto Grautoff, *Formzertrümmerung und Formaufbau in der bildenden Kunst. Ein Versuch zur Deutung der Formzertrümmerung in der Kunst unserer Zeit*, Ernst Wasmuth, Berlin 1919
- 1920 Georg Marzynski, *Die Methode des Expressionismus*, Klinkhardt & Bermann, Leipzig, 1920
- Eckart v. Sydow, *Die deutsche expressionistische Kultur und Malerei*, Furche-Verlag, Berlin 1920
- Herwarth Walden, *Einblick in die Kunst*, Sturm, Berlin 1920
- 1922 Paul Fechter, *Die Tragödie der Architektur*, Erich Lichtenstein Verlag, Weimar 1922
- Franz Landsberger, *Impressionismus und Expressionismus. Eine Einführung in das Wesen der neuen Kunst*, Verlag von Klinkhardt & Biermann, Leipzig 1922
- 1923 LeCorbusier (alias Charles Edouard Jeanneret), *Vers une architecture*, G. Crès et Cie, Paris 1923
- Fritz Schumacher, *Köln – Entwicklungsfragen einer Groszstadt*, Saaleck-Verlag, Köln 1923
- 1924 Hermann Finsterlin, *Casa Nova*, in Hermann Finsterlin, *Wendingen*, Wendingen, Amsterdam 1924
- Carl Watzinger, Karl Wulzinger, *Damasco: Die Islamische Stadt*, W. de Gruyter, Berlin 1924
- 1925 Paul Boulard (alias Charles Edouard Jeanneret), *Mustapha-Kemal aura son monument*, in "L'Esprit Nouveau", n. 25, Janvier 1925
- Hugo Häring, *wege zu form*, in "Die Form", 1. Jg. H.1, Oktober 1925, S. 3-5
- Hans Arp, El Lissitzky, *Das Kunstismen*, Rentsch, Zürich 1925
- 1929 László Moholy-Nagy, *malerei-fotografie-film*, (Bauhausbücher), Albert Langen Verlag, München 1929
- László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, (Bauhausbücher), Albert Langen Verlag, München 1929
- 1934 Henri Bergson, *La Pensée et le Mouvant*, Librairie Félix Alcan, Paris 1934
- 1935 Paul Wittek, Friedrich Sarre, Karl Wulzinger, *Das islamische Milet*, W. de Gruyter, Berlin 1935
- 1936 Nikolaus Pevsner, *Pioneers of Modern Design. From William Morris to Walter Gropius*, Londra 1936. Nell'edizione italiana: Nikolaus Pevsner, *I pionieri dell'architettura moderna*, Garzanti Editore, Milano 1983
- 1941 Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture*, Harvard University Press, Cambridge 1941. Nell'edizione italiana: Sigfried Giedion, *Spazio, tempo, architettura*, Hoepli, Milano 1953
- 1942 Fritz Schumacher, *Die Sprache der Kunst*, Deutsche Verlagsanstalt, Stuttgart/Berlin 1942
- 1946 Karl Wulzinger, *Künstler, Länder, Zeiten*, in "Das Kunstwerk", 1. Jg. H. 2, Februar 1946/1947, S. 5

- 1949 Otto Ernst Schweizer, *Vom Wiederaufbau zerstörter Städte*, Kairos Verlag, Baden-Baden 1949
- 1950 Rudolf Schwarz, *Das neue Köln, Ein Vorentwurf*, Verlag J. P. Bachem, Köln 1950
- 1951 Hugo Häring, *geometrie und organik – eine studie zur genesis des neuen bauens*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., IV. Jg., H. 9, September 1951, S. 9-18
- 1952 Hugo Häring, *arbeit am grundriss, Zugleich eine fortsetzung des aufsatzes "geometrie und organik"*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., V. Jg., H. 5, Mai 1952, S. 5-12
- Reinhard Gieselmann, *Diskussion um Frank Lloyd Wright. Zwei Briefe an den Herausgeber*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., V. Jg., H. 6/7, Juni/Juli 1952, S. 82-83
- Emil Steffann, *Kirchenbau aus Trümmerstein*, in *Jahrbuch für Christliche Kunst 52/53*, Verlag der Deutschen Gesellschaft für Christliche Kunst, München 1952, p. 28
- 1953 Rudolf Schwarz, *»Bilde Künstler, rede nicht.«, Eine weitere Betrachtung zum Thema »Bauen und Schreiben«*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., VI. Jg., H. 1, Januar 1953, S. 9-17
- Ulrich Conrads, *Der Waldgang der Kunst*, in "Frankfurter Hefte", 8. Jg., H. 3, März 1953, S. 208-213
- Ulrich Conrads, *Anmerkungen zur Zeit: CIAM 9 - Um die Freiheit des künstlerischen Schaffens*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., VI. Jg., H. 8, August 1953, S. 387-391
- Ulrich Conrads, *Materialtausch und Spiel: Notizen zur Situation des Neuen Bauens*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., VI. Jg., H. 8, August 1953, S. 393-408
- Rainer Schell, *Arbeiten junger Architekten*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., VI. Jg., H. 8, August 1953, S. 409
- Kleines Wohnhaus bei Köln/Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., VI. Jg., H. 8, August 1953, S. 410-412
- Zweispänner-Wohnhaus in Köln-Braunsfeld/Architekten Goldschmidt und Ungers, Köln*, in "Baukunst und Werkform", Verlag der Frankfurter Hefte, Frankfurt a. M., VI. Jg., H. 8, August 1953, S. 413-414
- 1954 Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, *X. Triennale Mailand*, in "Baukunst und Werkform", Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, VII. Jg., H. 10, Oktober 1954, S. 589-595
- 1955 Heinrich Bauer, *Man sollte ein Haus bauen können...Von der Baukunst, der Bildung und dem Vierten Zeitalter*, in "Baukunst und Werkform", Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, VIII. Jg., H. 3, März 1955, S. 153-157

- Entwurf für den Neubau des "Oberausener Instituts", Architekt Oswald Mathias Ungers, Köln, in "Baukunst und Werkform", Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, VIII. Jg., H. 3, März 1955, S. 158-161*
- Entwurf für eine Realschule in Krefeld, Architekt Reinhard Gieselmann, in "Baukunst und Werkform", VIII. Jg., H. 3, März 1955, S. 162-165*
- 1956 Ulrich Conrads, *Ronchamp oder die "Travestie der Unschuld", in "Baukunst und Werkform", Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, IX. Jg., H. 1, Januar 1956, S. 9-17*
- Oswald Mathias Ungers, Kleines Wohnhaus in Rodenkirchen, in "Baukunst und Werkform", Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, IX. Jg., H. 5, Mai 1956, S. 260-262*
- Hilarius Emonds (Hg. v.), *Enkainia. Gesammelte Arbeiten zum 800jährigen Weihegedächtnis der Abteikirche Maria Laach am 24. August 1956*, Patmos, Düsseldorf 1956
- Ot Hoffmann, Christoph Repenthin, *Neue urbane Wohnformen*, Verlag Ullstein GmbH, Berlin 1966
- 1957 Otto Ernst Schweizer, *Die Architektonische Großform*, Verlag G. Braun, Karlsruhe 1957
- 1959 *Internat des Staatlichen Instituts zur Erlangung der Hochschulreife/Oberhausen/Ungers (C. Oberhausen/Rheinland), in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 50. Jg., H. 51/52, 21. Dezember 1959, S. 1506-1509*
- Studentenheim in Köln-Lindenthal/Ungers (E. Köln-Lindenthal), in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 50. Jg., H. 51/52, 21. Dezember 1959, S. 1516-1518*
- Josef Haubrich, *Sammler und Stifter. Kunst des XX. Jahrhunderts in Köln*, Greven, Köln 1959
- Udo Kultermann, *Dynamische Architektur*, Lucas Cranach, München 1959
- 1960 Ulrich Conrads, *Bevor die Langeweile uns verwüstet*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 5. Jg., H. 8, 22. Februar 1960, S. 203
- Im Medaillon*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 51. Jg., H. 8, 22. Februar 1960, S. 204
- Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekte von O.M. Ungers*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 51. Jg., H. 8, 22. Februar 1960, S. 206-217
- Gunther Fritsch, *Werkstattbericht. Heft 8/1960*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 51. Jg., H. 11, 14. März 1960, S. 286
- Manfred Fuchs, *Werkstattbericht. Heft 8/1960*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 51. Jg., H. 11, 14. März 1960, S. 286
- Reinhard Gieselmann, *"Ein Werkstattbericht" (Heft 8/1960)*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 51. Jg., H. 14, 4. April 1960, S. 369

Genesis des Neuen Bauens (I), in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 51. Jg., H. 27, 4. Juli 1960, S. 763-787

Das neue Landeshaus in Köln, "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 51. Jg., H. 30, 25. Juli 1960, S. 862-867

Franz Füeg, Jürgen Joedicke, *Zum Heft*, in "Bauen + Wohnen", Verlag Bauen und Wohnen, München, 15 Jg., H. 9, September 1960, S. 301

Am Rande, in "Bauen + Wohnen", Verlag Bauen und Wohnen, München, 15. Jg., H. 9, September 1960, S. 302

Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst...*, in "Bauen+Wohnen", Verlag Bauen und Wohnen, München, 15. Jg., H. 9, September 1960, S. 303-304

Zur Architektur, in "Bauen + Wohnen", Verlag Bauen und Wohnen, München, 15. Jg., H. 9, September 1960, S. 305

Franz Füeg, *Grenzen und Stufen der Architektur*, in "Bauen + Wohnen", Verlag Bauen und Wohnen, München, 15. Jg., H. 9, September 1960, S. 306-312

Aldo Rossi, *Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers*, in "Casabella-Continuità", n. 244, ottobre 1960, pp. 22-35

Architekten diskutierten bei der VHS: An der modernen Stadt schieden sich die Geister, in "Neue Rhein-Zeitung", H. 277, 26. November 1960

Walter Becker, *Baut man für den Menschen? Volkshochschule veranstaltete Diskussion mit erfahrenen Architekten*, in "Kölnische Rundschau", H. 276, 26. November 1960.

Alfred Nasarke, *Modern bauen – Was ist? VHS Diskussion läßt viele Fragen offen*, in "Leverkusener Anzeiger", H. 276, 26/27. November 1960

Architect's own house, Köln-Müngersdorf, in "Architectural Design", 11(November 1960); 455-457

Werner Aebli, Reinhard Gieselmann, *Kirchenbau*, Verlag Girsberger, Zürich 1960

Reyner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Praeger Paperbacks, 1960

Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *Phantastische Architektur*, Hatje, Stuttgart 1960

1961 Reinhard Gieselmann, *Gegen den Akademismus in der Architektur*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 2, 9. Januar 1961, S. 29, 32

Ulrich Conrads, *Vorsicht! Selbstschüsse!*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 2, 9. Januar 1961, S. 34

Jürgen Joedicke, *Für eine lebendige Baukunst. (Heft 2/1961 – Briefe)*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 6, 6. Februar 1961, S. 125

Oswald Mathias Ungers, "Für eine lebendige Baukunst...", in

“Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 8, 20. Februar 1961, S. 193, 196

Institut d’enseignement Oberhausen, Allemagne, in “Architecture d’aujourd’hui”, n. 94, Février/Mars 1961, pp. 14-15

Wolfgang Herbst, *Nicht doch “Methode”?* (Heft 8/1961), in “Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 11, 13. März 1961, S. 298

Josef Lehmbruck, *Nicht doch “Methode”?* (Heft 8/1961), in “Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 11, 13. März 1961, S. 298

Nikolaus Pevsner, *Modern Architecture and the Historian or the Return of Historicism*, in “Journal of the Royal Institute of British Architects”, 6(April 1961), pp. 230-240. Traduzione tedesca: Nikolaus Pevsner: *Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus*, in “Deutsche Bauzeitung”, 66. Jg., H.10, Oktober 1961, S. 757-764

Wolf Irion, *Resignierender Wunsch* (Hefte 2, 6, 8/1961), in “Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 17/18, 1. Mai 1961, S. 493, 498

Reinhard Gieselmann, *Für eine lebendige Baukunst* (Hefte 2, 6, 8, 17-18/1961), in “Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 22, 29 Mai 1961, S. 621, 624

New German Schools, in “Architectural Review”, 130(773), July 1961, 8-9

Dietrich Determann, *Baugestaltung*, in “Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 31/32, 7. August 1961, S. 877, 882

Vittorio Gregotti, *L’architettura dell’Espressionismo*, in “Casabella-continuità”, agosto 1961, pp. 24-50

Oswald Mathias Ungers, *Aus einem Vortrag vor dem Akademischen Architektenverein in Hannover*, in “Baukunst und Werkform”, Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, XIV. Jg., H. 8, August 1961, S. 426

Oswald Mathias Ungers, *Wohnhaus in Köln-Müngersdorf*, in “Baukunst und Werkform”, Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, XIV. Jg., H. 8, August 1961, S. 427-428

Oswald Mathias Ungers, *Haus für zwei Familien in Köln*, in “Baukunst und Werkform”, Verlag Nürnberger Presse, Nürnberg, XIV. Jg., H. 8, August 1961, S. 429

Richard Buckminster Fuller, *Der Architekt als Weltplaner*, in “Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 37, 10. September 1961, S. 1033-1034

Oswald Mathias Ungers, *Zum “Weltplanungsprogramm” von Buckminster Fuller* (Heft 37/1961), in “Bauwelt”, Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 52. Jg., H. 45, 6. November 1961, S. 1277, 1278, 1280

Johannes Itten, *Kunst der Farbe*, Otto Maier Verlag, Ravensburg 1961. Nell’edizione italiana: Johannes Itten, *Arte del colore*, ilSaggiatore, Milano 1982

- Oscar Newman, *New Frontiers in Architecture*, Universe Books, New York 1961
- 1962 *Wohnhaus in Rodenkirchen bei Köln*, in "Deutsche Bauzeitschrift", 9. Jg., H. 2, Februar 1961, S. 153, 154
- Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 53. Jg., H. 28/29, 16. Juli 1962, S. 793-807
- Manfred Huwer, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien (Heft 28-29/1962)*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 53. Jg., H. 37, 10. September 1962, S. 1025
- Ulrich Conrads, *FOCUS: Oswald Mathias Ungers*, in "Zodiac", Edizioni di Comunità, Milano, n. 9, 1962, pp. 173-181
- Wolfgang Pehnt, *FOCUS: Reinhard Gieselmann*, in "Zodiac", Edizioni di Comunità, Milano, n. 12, 1962, pp. 198-199
- Ulrich S. von Altenstadt, *Denkformen im Bauen*, in "Der Monat", XV. Jg., H. 171, Dezember 1962, S. 62-74
- Ulrich Conrads, Werner Marschall, *Neue deutsche Architektur*, Verlag Arthur Niggli, Taufen CH 1962
- Otto Ernst Schweizer, *Forschung und Lehre*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1962
- 1963 Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, *Subjektive Architektur*, in "Der Monat", XV. Jg., H. 174, März 1963, S. 95-96
- Oswald Mathias Ungers, *Zum Projekt Neue Stadt in Köln*, in "Werk", Buchdruckerei Winterthur, Winterthur, 50. Jg., H. 7, Juli 1963, S. 281-284
- Jürgen Joedicke, *Am Rande, Provinzielle deutsche Architektur?*, in *Bauen + Wohnen*, Verlag Bauen und Wohnen, München, H. 8, 18. Jg., August 1963, S. 325
- Bauten Kölner Architekten, 1948-1963*, Verlag Das Beispiel, Darmstadt 1963
- Udo Kultermann, Oswald Mathias Ungers, *Die gläserne Kette, Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut, 1919-1920. Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, und in der Akademie der Künste Berlin*, Otto Lapp & Co., Leverkusen 1963
- 1964 Oswald Mathias Ungers, *Espressionismo e architettura*, in "Marcatré", n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 38-39
- Bruno Zevi, *L'eredità dell'Espressionismo in Architettura*, in "Marcatré", n. 8/9/10, luglio-agosto-settembre 1964, pp. 28-29
- Reyner Banham, *The New Brutalism. Ethik or Aesthetic?*, London Architectural Press, 1964. Nell'edizione tedesca: Reyner Banham, *Brutalismus in der Architektur*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964
- Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt am Main/Berlin 1964
Nella traduzione italiana: Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970

- Giovanni Klaus Koenig, *Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra*, Capelli, Rocca San Casciano 1964
- John Mc Hale, *Richard Buckminster Fuller*, Il Saggiatore, 1964
- Bruno Taut, *Frühlicht 1920-1922. Eine Folge für die Verwicklung des neuen Baugedankens*, Bauwelt Fundamente, H. 8, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964
- 1965 Luigi Biscogli, *Germania di oggi: O. M. Ungers*, in "Casabella-continuità", n. 305, maggio 1965, pp. 36-59
- Oswald Mathias Ungers, *Formbindung*, Technische Universität Berlin, H. 1, November 1965
- Luigi Biscogli, *I protagonisti dell'architettura contemporanea: 1. O.M. Ungers*, in "Rassegna dell'Istituto di Architettura e Urbanistica", a. 1, n. 3, dicembre 1965, pp. 59-97
- Wohnen in neuen Siedlungen*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1965
- Hermann Finsterlin. *Architekturen, 1917-'24 Ausstellungskatalog*, Technische Hochschule Stuttgart, Stuttgart 1965
- Peter Fuchs, *Köln damals gestern heute*, Greven Verlag, Köln 1965
- Heinrich Lauterbach, Jürgen Joedicke, *Hugo Häring: Schriften, Entwürfe, Bauten*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1965
- 1966 Konrad Adenauer, *Memorie 1945-1953*, Arnoldo Mondadori, 1966
- Mario Galvagni, *Architetture e ricerche dimensionali, 1960-1966*, Bruno Alfieri Editore, Milano 1966
- John Jacobus, *Die Architektur unserer Zeit zwischen Revolution und Tradition*, Verlag Gerd Hatje, Stuttgart 1966
- Silla Zamboni, *Henry Moore*, Fabbri, Milano 1966
- 1967 Werner Nehls, "New Brutalism" - *Beginn einer neuen Epoche*, in "Baumeister", 64. Jg., H. 1, Januar 1967, S. 75-85
- O. M. Ungers, *Sozialer Wohnungsbau 1953-1966*, in "Baumeister", 64. Jg., Mai 1967, S. 557-572
- Franco Borsi, Giovanni Klaus Koenig, *Architettura dell'Espressionismo*, Vitali e Ghianda, Genova 1967
- Harald Ludmann Joachim Riedel, *Neue Stadt Köln-Chorweiler*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1967
- 1968 Enzo Collotti, *Storia delle due Germanie: 1945-1968*, Giulio Einaudi Editore, Torino 1968
- Günther Feuerstein, *New Directions in German Architecture*, George Brazillers, New York 1968
- Wassily Kandinsky, *Punto, linea, superficie*, Adelphi, Milano 1968
- 1971 Charles Jenks, *Architecture 2000*, Praeger Publishers, New York 1971
- Alan John Percivale Taylor, *Storia della Germania*, Longanesi & C., Milano 1971
- 1973 Ezio Bonfanti, Rosaldo Bonicalzi, Aldo Rossi, Massimo Scolari,

- Daniele Vitale (a cura di), *Architettura razionale*, Franco Angeli Editore, Milano 1973
- Hans Schmalscheidt, *Entwurf und Planung. Studentenheime*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1973
- Dennis Sharp, *Architektur im Zwanzigsten Jahrhundert*, Edition Praeger, München 1973
- Rainer Wolff, *Das kleine Haus*, Verlag Georg D. W. Callwey, München 1973
- 1974 Hans-Georg Kemper, *Vom Expressionismus zum Dadaismus*, Scriptor Verlag GmbH, Kronberg/Taunus 1974
- Christian Norberg-Schulz, *Il significato nell'architettura occidentale*, Electa, Milano 1974
- Hannah Steckel, *László Moholy-Nagy 1895-1946. Entwurf seiner Wahrnehmungslehre*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades des Fachbereichs 18 der freien Universität Berlin, 24. Februar 1974
- 1975 Clayton Kolb, *The problem of Tragedy as a Genre*, in *Genre*, n. III, 1975
- Wolfram Hagspiel, Carl-Wolfgang Schümann, *Architektur zwischen den Kriegen*, in *Von Dadamax zum Grüngürtel. Köln in den 20er Jahren*, Köln 1975
- Bruno Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Einaudi, Torino 1975, 5° edizione.
- 1976 Vittorio Gregotti, *Oswald Mathias Ungers*, in "Lotus International", Bruno Alfieri, n. 11, 1976, p. 12
- Manfredo Tafuri, Francesco Dal Co, *Architettura contemporanea*, Electa, Milano 1976
- 1977 Heinrich Klotz, *Architektur in der Bundesrepublik, Gespräche mit sechs Architekten: Günter Behnisch, Wolfgang Döring, Helmut Hentrich, Hans Kammerer, Frei Otto, Oswald M. Ungers*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1977, S. 263-316
- O. M. Ungers, H. F. Kollhoff, A. A. Ovaska, *The Urban Villa, a multy family dwelling type*, Cornell Summer Academy, Berlin 1977
- 1978 Giuseppe Bernardelli, *Simbolismo francese. Storia di un concetto*, Cisalpino-Goliardica, Milano 1978
- 1979 Reinhard Gieselmann, *Wohnbau*, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1979
- Christian Norberg-Schulz, *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Electa, Milano 1979
- 1980 Piergiacomo Bucciarelli, *Hugo Häring. Impegno nella ricerca organica*, Dedalo Libri, Bari 1980
- Kenneth Frampton, *Modern Architecture: a critical history*, Thames and Hudson, London 1980. Nell'edizione italiana: Kenneth Frampton, *Storia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1982
- 1981 *Muthesius*, Electa, Milano 1981

- 1982 Oswald Mathias Ungers, *Prinzipien der Raumgestaltung – Berufungsvortrag TUB 1963*, in “Arch+”, n. 65, Oktober 1982, S. 41-48. Nell’edizione consultata: Oswald Mathias Ungers, *Prinzipien der Raumgestaltung – Berufungsvortrag TUB 1963*, in “Archplus”, 39. Jg., H. 181/182, Dezember 2006
- Jürgen Joedicke, *das andere bauen. Gedanken und Zeichnungen von Hugo Häring*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1982. Nell’edizione italiana a cura di Sergio Polano: Hugo Häring, *Il segreto della forma, storia e teoria del Neue Bauen*, Jaka Book, Milano 1984
- Karel Teige, *Arte e ideologia (1922-1933)*, Einaudi, Torino 1982
- 1984 Vittorio Magnago Lampugnani, *Architektur der neuen Klarheit; Oswald Mathias Ungers*, in “Art. Das Kunstmagazin”, H. 9, September 1984, S. 42-51, 118
- Sabine Kremer, *Hugo Häring (1882-1958). Wohnungsbau: Theorie und Praxis*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart 1984
- Jakob Scheiner, Wilhelm Scheiner, *Bilder zur Kölner Stadtentwicklung zwischen 1872 und 1922*, Kölnisches Stadtmuseum, Köln 1984
- 1985 *O.M. Ungers, 1951-1984 Bauten und Projekte*, Friedrich Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1985
- Christian Derouet, *Kandinsky a Parigi 1934-1944*, Mondadori, Milano 1985
- Claudia Salaris, *Storia del Futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1985
- 1986 Nikolaus Kuhnert, *Vielfalt, die nicht auf Einheit gründet, ist Verneinung. Einheit, die nicht auf Mannigfaltigkeit beruht, ist Tyrannei (Blaise Pascal)*, in “Archplus”, H. 85, Juni 1986, S. 32-39
- Martin Claßen, Michael Vorfeld, *Architektur der 50er Jahre in Köln*, Verlag J. P. Bachem, Köln 1986
- Ingeborg Flagge, *Architektur des Staates: Eine kritische Bilanz staatlichen Bauens in Nordrhein-Westfalen von 1946 bis heute*, Der Minister für Landes-und Stadtentwicklung del Landes, Düsseldorf 1986
- Uwe Griep, *Köln Lövenich, Weiden und Junkersdorf, Siedlungsgeschichte bis 1950*, J. P. Bachem Verlag, Köln 1986
- Wolfram Hagspiel, Hiltrud Kier, Ulrich Krings, *Köln. Architektur der 50er Jahre. Stadtspuren, Denkmäler in Köln*, J. P. Bachem Verlag, Köln 1986
- 1987 *Deutscher Werkbund 1907, 1947, 1987...*, Wilhelm Ernst & Sohn Verlag für Architektur und technische Wissenschaften, Berlin 1987
- Köln zwischen Himmel und Ääd*, Hermann-Josef Emons Verlag, Köln 1987
- Wolfram Hagspiel, *Das Kölner Opernhaus 1957–1987. Oper der Stadt Köln*, Köln 1987
- Mario Pisani, *Dove va l’Architettura, Interviste a Bohigas, Fuksas, Gabetti e Isola, Gregotti, Natalini, Pagliara, Portoghesi, Rossi, Sacripanti, Ungers*, Editori Riuniti, Roma 1987
- Hans Maria Wingler, *Il Bauhaus: Weimar, Dessau, Berlino, 1919-1933*, Feltrinelli, Milano 1987

- 1988 Mara de Benedetti, Attilio Pracchi, *Antologia dell'architettura moderna*, Zanichelli, Bologna 1988
- Reinhard Döhl, *Hermann Finsterlin, Eine Annäherung*, Hatje, Stuttgart 1988
- Ursula Frenzel, *Gerhard Marcks, 1889-1981, Briefe und Werke*, München 1988
- Johannes Langner e Maria Müller, *Hermann Finsterlin. Eine Annäherung*, Hatje, Stuttgart 1988
- 1989 Heinrich Klotz, *Architektur des 20. Jahrhunderts: Zeichnungen – Modelle – Möbel aus Sammlung des Deutschen Architekturmuseums*, Klett-Cotta, Stuttgart 1989
- Wulf Schirmer, Dorothee Sack, *Erinnerung an Karl Wulzinger*, in "Istanbuler Mitteilungen", H. 39, 1989, S. 463-481
- Jean-Marie Schaeffer, *Qu'esce qu'un genre littéraire?*, Editions du Seuil, Paris 1989. Nell'edizione italiana: Jean-Marie Schaeffer, *Che cos'è un genere letterario?*, Pratiche Editrice, Parma 1992
- 1990 *Bewohnbare Architektur, Festschrift für Reinhard Gieselmann*, Picus Verlag, WIEN 1990
- Mary Fulbrook, *A concise History of Germany*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Jürgen Joedicke, *Architekturgeschichte des 20. Jahrhunderts*, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Zürich 1990. Nell'edizione italiana: Jürgen Joedicke, *Storia dell'architettura dal 1950 a oggi*, Hoepli, Milano 1994
- 1991 *Köln, Seine Bauten 1923-1988*, J. P. Bachem Verlag, Köln 1991
- O. M. Ungers, Opera completa 1951-1990*, Electa, Milano 1991
- Oswald Mathias Ungers im Gespräch mit Vittorio Magnago Lampugnani*, in *Baumeister im Profil*, Hatje, Stuttgart 1991
- 1992 K. v. Beyme, *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Nachkriegszeit*, Prestel Verlag, München 1992
- 1993 Mary Fulbrook, *Storia della Germania 1918-1990. La nazione divisa*, Arnoldo Mondadori Editore, Milano 1993
- 1994 Oswald Mathias Ungers, *Mit Leib und Seele*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 85. Jg., H. 38, 7. Oktober 1994, S. 2125
- Martin Kieren, *Berühmte Lehrer – Berühmte Schüler. Egon Eiermann und Oswald Mathias Ungers*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 85. Jg., H. 38, 14. Oktober 1994, S. 2132-2135
- Symposium Egon Eiermann, Universität Stuttgart, 19. Oktober 1994*, in "Bauwelt", Ullsteinhaus Tempelhof, Berlin, 85. Jg., H. 38, Oktober 1994, S. 2118-2135
- Fritz Schaller, Retrospektive*, Architektbüro Schaller Theodor, Köln 1994
- Die Bauhaus-Debatte 1953, Dokumente einer verdrängten Kontroverse*, "Bauwelt Fundamente", B. 100, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1994

- Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Artemis Verlag-AG, Zürich 1994. Nell'edizione italiana: Martin Kieren, *Oswald Mathias Ungers*, Zanichelli, Bologna 1997
- Rolf Schasse, *Archiv, Motivschatz, Doppelcode*, in "Archithese", 24. Jg., H. 4, Juli/August 1994, S. 10-19
- 1995 *Glaube und Raum, Neue Kirchen in Rheinland 1945-1995*, Erzbistum Köln, Köln 1995
- Neue Kirchen im Erzbistum Köln 1955-1995*, Band 2, Köln 1995
- Johannes Busmann, *Die revidierte Moderne: der Architekt Alfons Leidl 1909-1975*, Müller und Busmann Verlag, Wuppertal 1995
- Philip Cooper, *Cubism*, Phaidon, London 1995
- Gustavo Corni, *Storia della Germania: dall'unificazione alla riunificazione 1871-1990*, Il Saggiatore, Milano 1995
- Claudia Salaris, *Manifesto tecnico della letteratura futurista*, in *Letteratura italiana*, vol. IV, "Il Novecento", Einaudi, Torino 1995
- Hans Peter Schwarz, *Konrad Adenauer: From the German Empire to the Federal Republic, 1876-1952*, Berghahn Books, Oxford 1995
- Anna Varaldo, *"Das Unbekannte in der Kunst" e l'astrattismo di Willi Baumeister*, I. U. L. M. Istituto Universitario di Lingue Moderne, A.A. 1995/1996
- 1996 *Wilhelm Riphahn, Köln*, Gebr. Mann Verlag, Berlin 1996
- Elisabeth Peters, *Kirchliche Wandmalerei im Rheinland 1920-1940. Ein Beitrag zur Geschichte des Kölner Instituts für religiöse Kunst*. CMZ Verlag, Rheinbach 1996
- Raymond Poidevin, Sylvain Schirmann, *Storia della Germania: dal Medioevo alla caduta del muro*, Bompiani, Milano 1996
- Claudia Salaris, *Dizionario del futurismo*, Editori Riuniti, Roma 1996
- 1997 *Rudolf Schwarz (1897-1961), Werk, Theorie, Konzeption*, Schnell & Steiner, Linz 1997
- Bild und Bau. Zur Nutzung technischer Medien beim Entwerfen von Architektur*, "Bauwelt Fundamente", H. 113, Vieweg, Braunschweig/Wiesbaden 1997
- Edward Allen, *I fondamenti del costruire*, McGraw-Hill, Milano 1997
- Gerhard Curdes, Markus Ulrich, *Die Entwicklung des Kölner Stadtraumes*, Verlag Dortmunder Vertrieb für Bau-und Planungsliteratur, Dortmund 1997
- Helmut Fussbroich, *Architekturführer Köln, Profane Architektur nach 1900*, J.P. Bachem Verlag, Köln 1997
- 1998 *Architekten Almanach Köln*, Verlag Müller+Busmann, Wuppertal 1998
- Luigi Biscogli, *Günter Behnisch. Poetica situazionale*, Testo e immagine, 1998
- Hiltrud Krier, Werner Schäfke, *Die Kölner Ringe, Geschichte und Glanz einer Straße*, Vista Point Verlag, Köln 1998

- 1999 *Sichtweisen, Betrachtungen zum Werk von O. M. Ungers*, Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH-UAA, Köln 1999
- O.M. Ungers – Zwischenräume*, Hatje Cantz Verlag, Ostfindern-Ruit 1999
- Sonja Hildebrand, *Egon Eiermann, die Berliner Zeit. Das architektonische Gesamtwerk bis 1945*, Braunschweig/Wiesbaden 1999
- Alexander Kierdorf, *Köln, ein Architekturführer*, Dietrich Reimer Verlag, Berlin 1999
- Frances Stonor Saunders, *Cultural Cold War. The CIA and the world of Arts and Letters*, The New Edition, New York 1999
- 2000 Wolfram Hagspiel, Ruth Mader, *Helmut Goldschmidt, Pörrtät eines ungewöhnlichen Kölner Architekten*, in "Polis-Zeitschrift für Architektur und Stadtentwicklung", 12. Jg., H. 2, November 2000, S. 34-39
- Kölner Personen Lexikon*, Greven Verlag Köln, Köln 2000
- Thomas Hasler, *Architektur als Ausdruck -Rudolf Schwarz*, Gebr. Mann Verlag, gta Verlag, Berlin/Zürich 2000
- Eric Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism, 1928-1960*, The MIT Press, Cambridge Massachusetts 2000
- Wolfgang Pehnt e Hilde Strohl, *Rudolf Schwarz 1897-1961*, Electa, Milano 2000
- Jörg Stabenow, *Architektenwohnen, Ihre Domizile im 20. Jahrhundert*, Verlag Bauwesen, Berlin 2000
- 2001 Ruth Mader, *Wir tauschten Pferdemit gegen Steine: Der Jüdische Architekt Helmut Goldschmidt und der Wiederaufbau von Mayen*, in "Mayener Beiträge zur Heimatgeschichte", H. 10, 2001, S. 63-79
- Gottfried Böhm*, Ernst Wasmuth Verlag, Berlin 2001
- Hans Schilling Architektur 1945-2000*, König, Köln 2001
- A.A.V.V., *Der historische-topografische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2001
- Anka Ghise-Ber, *Das Werk des Architekten Peter Neufert*, Dissertation vorgelegt im Fachbereich 5 der Bergischen Universität/ Gesamthochschule, Wuppertal 2001
- 2003 *Kölner Stadtbaumeister, und die Entwicklung der städtischen Baubehörden seit 1821*, Architektur Forum Rheinland, Köln 2003
- A.A.V.V., *Der historische Atlas Köln*, Emons, Köln/Hamburg 2003
- Marlene Angermeyer-Deubner, *Das Institut für Kunstgeschichte an der Technischen Hochschule Friedericiana in Karlsruhe, in Nationalsozialismus 1933-1945*, in "Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg", H. 40, 2003, S. 63-79
- Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni, Trasformations, Decompositions, Critiques*, The Monacelli Press, Inc., New York 2003. Nella traduzione italiana: Peter Eisenman, *Giuseppe Terragni, trasformazioni: scomposizioni critiche*, Quodlibet, Macerata 2004

- Giovanni Klaus Koenig, B. Furiozzi, F. Brunetti, *Tecnologia delle costruzioni*, Le Monnier, Firenze 2003
- 2004 Torsten Birne, *Zwei Ansichten*, in "Der Architekt", H. 7/8, September 2004, S. 32-34
- Die Abteikirche Maria Laach. Geschichte – Architektur – Kunst – Bedeutung*, Schnell & Steiner, Regensburg 2004
- Egon Eiermann, 1904-1970 Architect and Designer: the continuity of modernism*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit 2004
- Raessessing Nikolaus Pevsner*, Ashgate, Aldershot 2004
- Adrian Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2004
- Britta Funck, *Wilhelm Riphahn, Architekt in Köln, Eine Bestandsaufnahme*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2004
- 2005 Christian Hümmeler, *Architekt mit Leidenschaft. Erbauer zahlreicher Synagogen ist im Alter von 86 Jahren gestorben*, in "Kölner Stadt-Anzeiger", H. 184, 10. August 2005
- Gian Luca Tusini, *Il fronte della forma. Percorsi nel Kunstwollen assieme a Riegl, Wölfflin, Panofsky, Worringer*, Bononia University Press, Bologna 2005
- Gilbert Lupfer, Paul Sigel, *Walter Gropius*, Taschen, Köln 2005
- 2006 Oswald Mathias Ungers. *Architekturlehre. Berliner Vorlesungen 1964-1965*, in "Archplus", 39. Jg., H. 179, Juli 2006
- Lernen von O. M. Ungers*, in "Archplus", 39. Jg., H. 181/182, Dezember 2006
- William J. R. Curtis, *L'architettura moderna dal 1900*, Phaidon, Milano 2006
- Lara Vinca Masini, *Mario Galvagni. La ricerca silente*, Libreria Clup, Milano 2006
- 2007 Jasper Cepl, *Eine intellektuelle Biographie*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2007
- Stefanie Lieb, Petra Sophia Zimmermann, *Die Dynamik der 50er Jahre, Architektur und Städtebau in Köln*, Michael Imhof Verlag, Petersberg 2007
- 2008 *Manifesti del Futurismo*, Abscondita, Milano 2008
- Peter Eisenman, *Ten canonical Buildings 1950-2000*, Rizzoli International Publications, New York 2008
- 2009 Claudia Salaris, *Futurismo. La prima avanguardia*, in "Art e Dossier", Giunti, Milano, n. 252, febbraio 2009
- Merlin Bauer, *Liebe deine Stadt*, Greven Verlag, Köln 2009
- Eckahrd Schultze-Fielitz, *Metasprache des Raums. Metalanguage of Space*, Springer, Wien/New York 2009
- Rem Koolhaas, Hans-Ulrich Obrist, *An Interview with O.M. Ungers*, in "Log: observations on architecture and the contemporary city", 16(2009), 50-95

- 2010 *Il Futurismo nelle avanguardie, Atti del Convegno Internazionale di Milano*, Ponte Sisto, Roma 2010
- Benedikt Boucsein, *Graue Architektur: Bauen in Westdeutschland der Nachkriegszeit*, Verlag der Buchhandlung Walther König, Köln 2010
- Joachim Gmehling, *Kritik des Nationalsozialismus und des Sowjetkommunismus in der Zeitschrift „Der Monat“*, Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades an der Fakultät Wirtschafts- und Sozialwissenschaften, Fachbereich Sozialwissenschaften der Universität Hamburg, Hamburg 2010
- Wolfram Hagspiel, *Köln und seine jüdischen Architekten*. J. P. Bachem Verlag, Köln 2010
- Adolf Loos, *Gesammelte Schriften*, Lesethek Verlag, Wien 2010
- Andreina Maahsen-Milan, *Tradizione e modernità dei luoghi urbani*, CLUEB, Bologna 2010
- 2011 Bernd Streitberger, Anne Luise Müller, *Architekturführer, Rechtsrheinisches Köln*, DOM publishers, Berlin 2011
- Udo Mainzer, *Oswald Mathias Ungers – Denkmal-Architekt im Rheinland*, in “Denkmalpflege in Rheinland”, 28. Jg., H. 2, IV. Vierteljahr 2011, pp. 50-51
- Wolfgang Pehnt, *Rudolf Schwarz und seine Zeitgenosse. Die Plangestalt des Ganzen*, Verlag der Buchhandlung Walther Koenig, Köln 2011

Nota bibliografica linguistica

Dizionario Latino, Olivetti Media Communication <http://www.dizionario-latino.com>

Ferruccio Calonghi, *Dizionario della Lingua Latina*, vol. I, “Latino-Italiano”, III edizione, Rosenberg & Sellier, Torino 1960.

Tedesco-Italiano. Italiano-Tedesco, I Dizionari Sansonni, Firenze 1977

Gerhard Wahring, *Deutsches Wörterbuch*, Mosaik Verlag, München 1982

Ottorino Pianigiani, *Vocabolario Etimologico della Lingua Italiana*, Melita, Genova 1990

Nicola Zingarelli, Mario Cannella, *Lo Zingarelli. Vocabolario della Lingua Italiana*, XII edizione, Zanichelli, Bologna 1994

Da Luisa Giacomina, Susanne Kolb, *Il nuovo dizionario di Tedesco*, 2^o Edizione, Zanichelli Klett Pons, Bologna 2009

Indici

L'indice dei nomi raccoglie, in ordine alfabetico, i riferimenti dei nomi di persona all'interno di tutta la presente Tesi a partire dall'inizio dell'introduzione fino all'ultima parola della conclusione.

I nomi inseriti nell'indice sono per la maggior parte riportati nel testo principale della tesi. Si sono aggiunti, però, alcuni nomi inseriti nelle note, se ritenuti rilevanti ai fini dell'inquadramento di una figura o di un'opera inerente con la ricerca svolta.

Sono esclusi i rimandi dei capitoli nelle note ed i rimandi dei capitoli in apice alle pagine, la bibliografia, gli indici stessi e l'abstract in inglese.

A
Aalto, Alvar 223-225, 237, 245, 246, 274, 287, 288
Abel, Adolf 43, 56
Adenauer, Konrad 28, 32-34, 56, 154, 158
Aebli, Werner 222
Arp, Hans 365, 380

B
Bahr, Hermann 437, 438
Bahrtdt, Hans Paul 456, 457
Bakema, Jakob B. 249
Band, Karl 37, 55, 56, 58-62
Banham, Reyner 7, 9, 17, 150, 175, 266, 278, 284,
286, 288-294, 318, 398, 419, 436
Bauer, Heinrich 104, 472, 473, 478-481, 495, 503,
504, 513, 515
Baumeister, Willi 38, 266, 326
Behne, Adolf 307, 351, 136, 140, 438
Berchet, Giovanni 351
Bergson, Henri 326-329, 379
Berlage, Hendrik 294, 318
Berti, Lapo 38, 303336, 339, 341-344, 508, 512
Birne, Torsten 398, 400
Biscogli, Luigi 132, 133, 136, 140, 142, 330, 332,
334, 336-339, 341, 342, 381, 382, 473, 476,
477, 508, 512, 514
Blanck, Eugene 38, 55, 56
Bloch, Ernst 438
Boccioni, Umberto 377-379, 486, 490
Bogler, Theodor 389
Böhm, Dominikus 66, 86
Böhm, Gottfried 55, 65-67, 161, 247, 263
Böll, Heinrich 155, 158, 311
Borsi, Franco 438, 439
Buckminster Fuller, Richard 238, 422-426

C
Cepl, Jasper 28, 29, 81, 100, 105, 141, 174, 175,
206, 207, 214, 217, 224, 231, 232, 246, 276,
282, 288, 299-301, 311, 337, 366, 386-389,
392, 397, 405, 408, 415-417, 420, 421, 427,
429, 430, 432, 444, 480, 495, 499, 501, 506,
509, 511, 512
Cézanne, Paul 315
Conrads, Ulrich 11, 13, 19, 21, 38, 39, 100, 215-
220, 226, 232-236, 238-241, 246, 262, 263,
301, 303, 323, 332-337, 339, 341, 343, 356,
359, 360, 362, 366-370, 372-376, 378-380,
396, 421, 423, 429, 432, 433, 464, 478
Croce, Benedetto 311
Curtis, William 281, 284, 360, 370

D
Daners, Peter 55, 62
De Benedetti, Mara 356
De Carlo, Giancarlo 318
De Klerk, Michel 253, 294
Domizlaff, Hildegard 155

Du Cerceau, Jacques 463
Dudock, Willem Marinus 288, 289, 294, 318

E
Eiermann, Egon 38, 83, 94, 100, 105, 175, 221,
226, 240, 310, 385, 391-402, 406, 385, 520
Eisenman, Peter 72
Endler, Eduard 59, 61
Engels, Friedrich 350

F
Feininger, Lyonel 156-158, 389
Finsterlin, Hermann 378, 428-433
Fischer, Theodor 43, 56, 221, 273, 367, 402, 372,
407
Forty, Adrian 252, 340
Frampton, Kenneth 219,
Friedman, Yona 322, 324, 325 362, 463
Frings, Joseph 36
Frisch, Max 316
Fritsch, Gunther 240, 243
Fröbel, Wilhelm August 210
Fuchs, Manfred 241-243
Füeg, Franz 248-250, 255, 256, 258, 305
Fulbrook, Mary 35, 37

G
Galvagni, Mario 236- 238
Gebser, Jean 326-329
Gehlen, Arnold 316
Giedion, Sigfried 150, 219, 336, 450, 451
Giesel, Ernst 294
Gieselmann, Reinhard 9, 10, 13, 14, 17, 18, 21, 22,
91, 101, 150, 163, 172, 183, 207, 213, 215,
216, 221-231, 243, 244, 246, 302, 304, 306-
311, 313, 315, 317-319, 321, 323, 325-329,
337, 338, 340, 341, 356, 362-364, 366, 367,
370, 372-374, 376, 378-381, 383, 387, 417,
423, 425, 437, 440, 441, 444, 445, 448, 451,
465, 479, 485, 486, 497, 498, 508, 510, 513,
522
Goldschmidt, Helmut 27-29, 74, 76-81, 85, 101,
105, 214, 216, 266, 401, 479
Gowan, James 133, 175, 290
Graeff, Werner 375
Grassi, Giorgio 278
Grauloff, Otto 437, 439
Gregotti, Vittorio 190, 278-280, 337, 408, 418, 419
Gropius, Walter 155, 157, 158, 317, 380, 393, 428,
429, 445, 446, 489
Gutmann, Rudolf 224

H
Hagspiel, Wolfram 28, 56, 57, 117, 154, 155
Häring, Hugo 15, 22, 285-288, 315, 317- 320, 329,
372, 393, 407-419, 433, 446, 465, 492, 493
Haubrich, Josef 155, 158, 159
Haupt, Otto 38, 402

Heckel, Erich 158
Hell, Karl 55
Herbst, Wolfgang 254, 268, 269
Heuss, Theodor 158
Hilberseimer, Ludwig 457, 463
Hugo, Victor 351, 403

Irion, Wolf 270-273
Itten, Johannes 156, 389, 489, 491-493

I

Joedicke, Jürgen 247-254, 256, 258, 261-268, 269,
272, 275-277, 286, 297, 305, 321, 339, 365,
366, 393, 411, 417, 433

K

Kahn, Louis 294, 318, 362, 457
Kandinsky, Vasilij 269, 382, 463, 489, 493, 495,
509
Kieren, Martin 11, 12, 19, 53, 76, 78, 104, 111,
279, 397, 484
Klee, Paul 270, 441
Klotz, Heinrich 49, 86, 99, 103, 104, 111, 160-163,
171, 198, 201, 245, 306, 307, 402, 420, 439,
453, 480, 482
Koenig, Giovanni Klaus 34, 174, 293-294, 318,
393, 394, 412, 413, 418, 419, 438, 439
Kolb, Clayton 33, 197, 224, 227, 291, 336, 338-
343, 354-356, 374, 389, 466
Koohlaas, Rem 11, 19, 28
Korn, Arthur 379
Kuhnert, Nikolaus 420
Kultermann, Udo 298, 299, 429, 431, 432

L

Lampugnani, Vittorio Magnago 131, 132
Lasky, Melvin 310
Lauterbach, Heinrich 411, 415-417
Le Corbusier 63, 68, 113, 175, 218-220, 246, 261,
265, 290, 312, 315-317, 337, 356, 360, 383,
407, 430, 510
Lehmbrock, Josef 254, 268, 269
Leitl, Alfons 38, 216, 217
Lieb, Stefanie 35, 59, 60, 63, 65, 67
Liebknecht, Karl 285, 286, 294, 419
Liebrecht, Franz Wilhelm 159
Lissitzky, El 364, 365, 369, 445
Loos, Adolf 203, 333, 359, 457
Luckhardt, Wassili 431, 432
Luxemburg, Rosa 285, 286, 294, 419

M

Malevič, Kasimir 365, 370-372, 415
Mann, Thomas 311, 437
Marc, Franz 269, 437
Marcks, Gerhard 38, 39, 155-158
Marinetti, Filippo Tomaso 352, 354, 357, 367, 368,
370, 377, 382, 486

Marx, Karl 328, 350
Marzynski, Georg 437, 438
Matthies, Heinz 399-401
May, Ernst 457
Mendelsohn, Erich 294, 372-379
Mies van der Rohe, Ludwig 68, 243, 265, 285, 286,
313, 314, 316, 318, 376, 393, 405, 407, 419,
457, 463
Moholy-Nagy, László 204, 207, 244, 246, 329,
365, 440, 443, 445-451, 514, 523
Mondrian, Piet 360, 368, 495
Moore, Henry 158,
Moréas, Jean 351, 352
Müller, Heinrich 402
Mumford, Lewis 329
Muthesius, Hermann 198, 373, 374

N

Nervi, Pier Luigi 249, 274
Neufert, Peter 55
Neumeyer, Fritz 70, 173, 290, 291, 389
Neutra, Richard 223
Niemeyer, Oskar 318, 324
Nietzsche, Friedrich 379
Norberg-Schulz, Christian 308, 336

O

Obrist, Hans-Ulrich 11, 19, 28, 372, 386, 387, 391,
392, 405, 407, 408, 415, 453
Ochs, Karl Wilhelm 453
Orwell, George 311
Oslender, Frowin 387-389

P

Paxton, Josef 322
Pecks, Eduard 46
Pehnt, Wolfgang 41-43, 45, 54, 226-231
Pevsner, Nikolaus 150, 173, 246, 278, 283-285,
287-289, 318, 329, 419-421
Plank, Max 301, 326, 328
Podhoretz, Norman 235
Poelzig, Hans 41, 298, 316, 357, 374, 392, 397
Ponti, Gio 238
Portmann, Adolf 247, 248, 321
Pracchi, Attilio 356

R

Riemerschmid, Richard 225
Rietveld, Gerrit 290-292, 360
Riphahn, Wilhelm 38, 39, 43, 55-58, 155-159
Romains, Jules 352
Rossi, Aldo 183, 190, 278-282, 318, 408, 419
Ruhnau, Werner 298, 299

S

Saareninen, Eero 324
Saint-Georges de Bouhélier 352
Sant'Elia, Antonio 357, 368, 382
Schader, Jacques 249

Schaller, Fritz 55, 67, 68
Scharoun, Hans 242, 243, 265, 294, 314, 317-320,
329, 331, 412, 417, 420, 453
Scheerbart, Paul 424, 426, 433
Schell, Rainer 29, 100
Schilling, Hans 35, 55, 59-63, 155
Schilling, Johannes 54, 55, 68
Schinkel, Friedrich 266, 326, 328
Schlemmer, Oskar 225
Schmidt, Hans 221, 375
Schmitt, Karl Wilhelm 106, 158, 433, 434, 481,
486,
Schmitz, Guido e Werner 412-415
Schmölz, Karl Hugo 77-79, 215, 401
Schulze-Fielitz, Eckhard 322,-324, 332, 440, 457,
463, 464, 466
Schumacher, Fritz 32, 7, 43, 402, 407, 513, 514,
513
Schwarz, Rudolf 32, 38, 39, 41-46, 48, 51, 54-57,
59-62, 64-66, 68, 116, 155, 159, 160, 217
139, 159, 175, 224, 397
Schweizer, Otto Ernst 38, 83, 402-406
Schweyer, Karl 159
Seeger, Mia 226
Senn, Otto 221, 224
Shaw, Norman 198
Silone, Ignazio 311
Sitte, Camillo 198, 496-498, 519
Smithson, Alison e Peter 176, 219, 220
Sörgel, Herman 139, 392, 427, 428, 501, 503, 523
Sperlich, Hans Gunther 421, 429
Steffann, Emil 64, 65
Stirling, James 133, 175, 290
Strohl, Hilde 41-43, 45, 54, 216
Stuckenschmidt, Hans 438
Sullivan, Louis 250, 443

T

Tamms, Friedrich 298, 299
Taut, Bruno 367, 380, 402, 412, 418, 421, 424,
426, 428, 429, 431-433
Taut, Max 38, 56, 367, 421, 431-433
Teige, Karel 354
Terragni, Giuseppe 72
Troeger, Eberhard 395, 400

U

Ungers, Oswald Mathias 9-23, 25, 27-30, 33, 45,
49, 51-53, 68, 70, 71, 76-81, 83-86, 88, 89,
91, 93-101, 103-111, 113, 115-122, 124-
128, 130-146, 149-151, 153, 155, 159-163,
165-180, 182-184, 186, 187, 189-191, 193,
195-199, 201, 203, 206, 208-210, 213-219,
221, 223, 225, 226, 228-235, 238-247, 252-
256, 258, 260, 261, 263, 265-272, 276-283,
385-295, 297-309, 311, 313, 318, 320, 321,
325-334, 336-341, 356, 360, 362-364, 366,

367, 370, 372-374, 376-383, 385-393, 395-
399, 401, 402, 405-408, 413-444, 447-455,
457, 461-466, 469, 471-487, 489-493, 495-
501, 503, 504, 506-517, 519-524
Utzon, Jørn 236-238, 336, 457

V

Van den Broek, Jurgen 249
Van de Velde, Henry 225, 332, 348, 359, 360
Van Doesburg, Theo 360, 368, 380, 381, 410, 495
Van Eyck, Aldo 219, 457
Vasari, Ruggero 365, 367
Von Altenstadt, Ulrich S. 276, 297, 310-312, 314,
315, 317-327, 417, 464
Von Sydow, Eckart 438

W

Wachsmann, Konrad 316, 322-324
Walden, Herwarth 437, 438
Westheim, Paul 438
Wicker, Karl 224
Wiehen, Helen 155
Wogenscky, André 316
Worringer, Wilhelm 59, 326-329, 440-445, 447,
449, 451
Wright, Frank Lloyd 133, 186, 221-225, 229, 290,
357, 359, 413, 500, 504, 510, 515
Wulzinger, Karl 83, 391, 392, 395, 397, 399, 401,
403, 405

Z

Zevi, Bruno 278, 286-287, 294, 318, 419, 438
Zimmermann, Petra Sophia 35, 59, 60, 63, 65, 67

Indice dei luoghi

L'indice dei luoghi raccoglie i riferimenti dei luoghi fisici all'interno di tutta la presente Tesi a partire dall'inizio dell'introduzione fino all'ultima parola della conclusione. I nomi inseriti nell'indice sono per la maggior parte riportati nel testo principale della ricerca, nelle didascalie e nelle note. Sono esclusi i rimandi dei capitoli in apice alle pagine, la bibliografia, gli indici stessi e l'abstract in inglese.

- A*
- Aix-en-Provence 13, 21, 218-220, 224, 315, 387
 Amburgo 32, 156, 366, 407, 486
 America 19, 223, 286, 311, 313, 348, 452, 457, 463
 Amsterdam 33, 253, 285, 288, 294, 318, 457
 Andernach 389, 434, 435, 481, 487
 Aquisgrana 42, 441
 Arnoldshöhe 154
- B*
- Baden 18, 402
 Baden-Baden 216, 398, 402
 Krippenhof 398
 Bad-Homburg 472, 473, 476, 477, 495, 504, 514, 515
 Basilea 221, 224, 247, 248, 365
 Bauhaus 155-158, 216, 217, 246, 269, 270, 360, 380, 382, 389, 392, 445, 446, 463, 487, 489
 Bensberg 331, 472, 473, 476, 477, 480, 484, 493, 495, 503, 504, 514
 Bergisch Gladbach-Schildgen 247
 Berlin 15, 64, 197, 208, 216, 254, 298, 307, 332, 381, 416, 431-433, 444, 450, 452, 453, 457, 466, 495, 499 (vd. anche Berlino) 23, 28, 32, 41, 56, 58, 67, 69, 84, 144, 150, 155-158, 196, 198, 206, 209, 216, 217, 225, 243, 254, 266, 269, 285, 286, 291, 298, 301, 307, 310, 316, 328, 331, 357, 365-367, 372-374, 379-381, 392, 394, 401-403, 407, 411, 414, 416, 420, 421, 424, 428, 429, 431-433, 441, 444, 445, 450-453, 394, 429, 486, 499
 Berlin-Nikolassee 401
 Berlin-Schöneberg 408
 Berlin-Steglitz 414
 Berlin-Wittenau 331, 29
 Märkisches Viertel 144, 331, 452
 Biberach 329, 407, 408, 412-415, 417, 419
 Blumberg 394
 Bochum 241
 Bonn-Beuel 331, 435, 481
 Brasilia 324
- C*
- Caldonazzo 236, 238
 Chicago 312, 314, 316, 445, 457, 463
- D*
- Darmstadt 155, 365, 415, 418
 Dessau 156, 157, 269, 445, 446
 Diogenes 429
 Dresda 32, 43, 56, 150, 158, 357, 359, 407, 415, 432, 437, 457
- E*
- Eberswalde 84
 Eifel 11, 19, 28, 42, 230, 233
- F*
- Finlandia 223, 237, 245
 Firenze 38, 174, 293, 294, 301, 332, 333, 335, 341, 343, 362, 366-370, 375, 376, 378-380, 438, 464
 Flechteim (Galleria) 366
 Francoforte sul Meno 18, 41, 150, 277 (vd. anche Frankfurt) 10, 56, 277
 Friburgo 441
- G*
- Germania 18, 28, 30, 35-37, 43, 54, 65, 73, 136, 142, 155, 187, 219, 231, 240, 243, 247, 264, 267, 277, 279, 280, 283, 286, 287, 310, 311, 317, 330-337, 340, 360, 365, 367, 372, 381, 382, 386, 393, 441, 473, 476
 Graz 427
- H*
- Hannover 59, 442-444, 457
 Helsinki 223, 287, 288
 Hennef-Sieg 331, 472, 482, 483, 487, 490, 495, 504, 513, 515, 516
 Wippenhohner Straße 331, 472, 482, 483, 487, 495, 504, 513, 515, 516
 Hoddestone 218
- I*
- Illinois 312, 316, 317, 376
 Illinois Institut of Technology 312, 316, 376
 Inghilterra 150, 218, 288, 289, 292, 372, 378
- J*
- K*
- Kaisersesch 17, 28, 5, 161, 232, 387, 403, 406, 420
 Karlsruhe 7, 11, 15, 18, 22, 28, 45, 59, 68, 83, 100, 158, 221 269, 226-230, 262, 274, 298, 322, 326, 327, 385-387, 390-393, 398, 402-405, 407, 463
 Karlsruhe-Durlach 228
 Kassel 411, 415
 Koblenz 36 (vd. anche Coblenza) 28
 Köln 9, 12, 15-17, 27-30, 32-35, 37, 39, 42-46, 48-49, 51-52, 55-67, 71, 74-77, 80, 82-83, 91, 93-95, 99, 101, 107, 116-177, 138, 153-158, 160, 174, 214, 234, 266, 286, 298-301, 285, 420, 440, 499-500, 512 (vd. anche Colonia) 20, 23, 27-30, 32-35, 37, 39, 41-46, 49, 51-62, 64-68, 70, 74, 77, 79, 81, 86, 89, 98-99, 105, 107, 116-117, 120, 125, 128, 131, 133, 141, 144, 149, 153-160, 170, 178, 217, 225, 278, 280, 282, 286, 293, 299, 310, 322, 360, 365, 367, 375, 381, 395, 402, 415, 418, 420, 434, 436, 439, 445, 457, 463, 473-474, 477, 479-480, 495, 520

Köln-Altstadt 30, 43, 44, 48
 Duomo 30, 43, 60, 178, 457, 463
 Gereonswall 62, 63
 Gürzenich 55, 59, 60, 62
 Hahnenstraße 45, 58
 Hansaring 63, 71, 74, 85, 86, 91, 93-96,
 119, 126, 146, 174, 234, 282, 300, 301
 Maastrichter Straße 29, 71, 74-76, 81-83,
 96
 Offenbachplatz 44, 56, 58
 Salierring 29, 71, 74-76, 82-84
 Schnütgen-Museum 59, 61
 St. Alban 60, 62, 63
 St. Kolumba 66
 St. Kunibert 59, 61
 St. Maria im Kapitol 43, 156
 St. Marien-Hospital 60
 St. Mauritius 67, 68
 Köln-Deutz 43, 60, 154, 322, 323
 St. Heribert 60
 Köln-Chorweiler 51, 52, 71, 116, 130, 137, 138,
 140-144, 153, 331, 435, 445
 Köln-Seeberg 71, 130, 137, 138, 140-144,
 331, 435, 445
 Akeleiweg 71, 130, 137, 138, 140-144,
 331, 435, 445
 Asterweg 71, 130, 137, 138, 140-144,
 331, 435, 445
 Chrysanthemenweg 71, 130, 137, 138,
 140-144, 331, 435, 445
 Neue Stadt 15, 23, 32, 44, 45, 51, 52, 71,
 91, 128, 130, 137, 138, 140-144, 146, 149,
 225, 331, 435, 445, 467, 498, 499, 506
 Köln-Volkhoven 154
 Köln-Ehrenfeld 153, 154
 Alsdorfer Straße 71, 74, 84, 85, 96, 111,
 176
 Melaten 68, 154
 Stolberger Straße 71, 74, 94, 95
 Köln-Bickendorf 57, 154
 Köln-Bocklemünd 51, 154
 Köln-Mengenich 51, 154
 Köln-Ossendorf 154
 Köln-Kalk 48, 153, 154
 Köln-Brück 52, 154
 Köln-Hohenberg 154
 Köln-Merheim 154
 Köln-Ostheim 49, 52, 154
 Köln-Vingst 48, 49, 51, 154
 Ostheimer Straße 49
 Köln-Lindenthal 28, 43, 64-66, 71, 98, 109-113,
 115, 130, 154, 155, 179, 193, 195, 234, 282,
 414, 472-475, 487, 495, 503, 511, 513
 Goldenfelsstraße 71, 98, 110, 115, 179, 234
 414
 St. Laurentius 64, 65
 Werthmannstraße 71, 84, 98, 111-113, 115,
 130, 149, 193, 195, 234, 282, 442, 472-475,
 484, 487, 490, 495, 498, 500, 503, 510, 511,
 513, 520
 Köln-Braunsfeld 29, 71, 74-78, 82, 86, 89,
 96, 154, 176, 179, 214, 216, 266
 Aachener Straße 29, 71, 74-76, 78, 79, 82,
 83, 85, 86, 89, 96, 146 178
 Hültzstraße 29, 71, 74-77, 82, 83, 93, 96,
 106, 146, 214, 399-401
 Köln-Klettenberg 71, 154, 435
 Köln-Müngersdorf 7, 9, 13, 17, 20, 41, 71,
 149-151, 153-158, 160-161, 163, 165-166,
 168, 170-172, 174-175, 178-179, 182-184,
 186-187, 189, 191, 193, 195-196, 221, 234-
 235, 287-288, 290, 300, 399, 442, 472, 487,
 495, 500, 503, 512-513
 Alter Militärring 159
 Am Gibbelsberg 155, 157, 159
 Beckenkampstraße 155
 Belvederestraße 9, 12, 17, 20, 27, 71, 94,
 97, 111, 126, 130, 149-151, 155-156, 159-
 163, 165-166, 168, 170-172, 174-175, 177-
 187, 189-191, 193, 195-196, 198, 201, 203,
 206, 213, 224-225, 234, 261, 285, 287, 289,
 297, 300-301, 311, 329, 337, 382, 398-399,
 417, 419, 436, 442, 445, 469, 472, 484, 487,
 490-491, 495, 497, 503, 511-513, 519-521
 Gerhard Marcks Weg 156,
 Gipfelsberg 158
 Kämpchensweg 155, 159
 Lövenicher Weg 155, 160
 Quadratherstraße 160, 165, 175, 182, 186,
 191, 202
 Viel Stoß Straße 155
 Köln-Sülz 154
 Köln-Mülheim 48, 49, 68, 153
 Blauer Hof 57
 Köln-Flittard 49, 154
 Köln-Buchheim 49
 Köln-Dellbrück 52, 60, 71, 85, 86, 98, 104-
 106, 113, 115, 120, 154, 177, 178, 234, 255,
 436, 503
 Schilfweg 52, 71, 85, 86, 98, 104-106, 113,
 115, 120, 146, 176.178, 234, 255, 436, 477,
 503
 St. Norbert 60
 Köln-Dünnwald 27, 29, 52, 71, 76, 98, 99,
 103, 113, 115, 154, 193, 195, 399, 401
 Oderweg 27, 71, 98, 99, 103, 115, 144,
 193, 195, 214, 399, 401, 402
 Köln-Hohenhaus 52, 64
 Köln-Holweide 51, 52, 154
 Köln-Stammheim 51, 154

- Köln-Nippes 48, 49, 53, 71, 116-118, 121, 122,
124, 129-132, 134, 153, 154, 174, 228, 234,
300, 301, 436
Balinger Straße 49, 71, 116-118, 122, 127
Kempener Straße 71, 116, 117, 121, 122,
124, 125, 127-132, 134, 141, 174, 228, 234,
300, 301, 436
Mauenheimer Straße 71, 116, 117, 121,
122, 124, 125, 127, 129-132, 134, 146, 174,
228, 234, 300, 301, 436, 479
Rottweiler Straße 49, 71, 116-118, 127
- Köln-Bilderstöckchen 49
Köln-Longerich 49, 64, 154
Gartenstadt Nord 49
- Köln-Mauenheim 49, 71, 85, 116, 117, 119-
122, 125, 125, 127-129, 136, 141, 174
Eckewartstraße 71, 116, 117, 121, 125,
127-129, 141
Edenkobener Straße 49, 71, 85, 116, 117,
119, 127
Frankenthaler Straße 71, 116, 117, 120,
127, 136, 174
Gernotstraße 71, 116, 117, 121, 125, 127-
129, 141
Grüner Hof 57
Neue Kempener Straße 71, 116, 117, 121,
125, 127-129, 141
Ravensburger Straße 71, 116, 117, 122,
127
- Köln-Niehl 48, 49, 51, 71, 116, 117, 120, 121,
129, 130, 132, 154, 234, 282
Graditzer Straße 49, 51, 53, 71, 116, 117,
120, 121, 127, 129, 130, 234
- Köln-Riehl 66, 71, 74, 86, 88, 96, 118, 154,
174, 234
Garthestraße 71, 74, 85, 86, 88, 89, 93, 96,
118, 119, 174, 234, 521
St. Engelbert 66, 86
- Köln-Weidenpesch 154
Am Nordfriedhof 57
- Köln-Poll 71, 116, 117, 121, 124-126, 129, 130,
135, 136, 154, 331
Jakob-Kneip-Straße 71, 116, 117, 121,
124-126, 129, 130, 135, 136, 331
- Köln-Rodenkirchen 71, 98, 107, 108, 115, 141,
146
Köln-Raderberg 154
Köln-Bayenthal 154
Köln-Marienburg 66, 154, 155
Köln-Zollstock 27, 57, 71, 130, 141, 154,
155, 332, 452
Grünzug Süd 15, 23, 27, 71, 130, 141, 144,
332, 452
Köln-Weiss 161
- Krefeld 221, 479
- Kunstverein 366
- L*
- Laach 28, 243, 387-389
Leverkusen 298-300, 310, 431-433
Lipsia 150, 285, 367, 419
Londra 35, 150, 158, 198, 281, 283, 286, 290, 294,
322, 324, 340, 350, 351, 373, 379, 419, 422,
445, 495
Lorena 41
- M*
- Marca 41
Mayen 28, 29, 332, 387
Milano 226, 237, 278, 282, 351, 357, 393, 410,
423, 486
Monaco 32, 56, 66, 150, 158, 269, 270, 328, 372,
387, 392, 402, 428, 430, 441, 486
Mosca 269, 365, 370
Münster 28, 221, 240, 298, 429, 457
- N*
- Nauplia 242, 243
Neuedorf 392, 394
Neully 269, 290
Nordrhein – Westfalen 46
Norimberga 403
- O*
- Oberhausen 104, 134, 234, 288, 289, 439, 440,
478, 479
Olanda 33, 219, 331, 476
Opladen 234, 310
Otterlo 317, 318
Overath 331, 414, 469, 472, 473, 478-481, 493,
495, 504, 513, 515, 523
Schulstraße 331, 469, 472, 478-481, 495, 504,
513, 515
- P*
- Paesi Bassi 144
Parigi 43, 155, 223, 290, 351, 352, 365, 379, 382,
437, 445, 463, 486, 495
Potsdam 399, 401, 420
Potsdam-Babalsberg 400
- Q*

R

Rath 154
Rheinland 155, 322
Roma 274, 286, 332, 427, 428, 486
Ronchamp 63, 244, 246, 312, 337
Ruhr 403
Russia 352, 370

S

Säynätsalo 224, 244-246, 37
Stoccarda 43, 66, 221, 226, 247, 310, 314, 317,
333, 357, 396, 402, 407, 415, 418, 427-429,
457, 489
Stonehenge 461
Sydney 237

T

Trento 236, 238
Tutzing 414, 415
Twente 144, 331, 475

U

Utrecht 290-292, 380, 457

V

Vienna 198, 221, 224, 403, 410, 445, 457, 486

W

Westfalia 240
Wittenberg 349
Wuppertal 28, 56
Wuppertal-Elberfeld 234, 331
Mozartstraße 234, 331

X

Y

Z

Zurigo 221, 248, 249, 294, 316, 318, 336, 489

Indice delle illustrazioni

Le immagini riprodotte nella tesi sono di due tipologie: 1) i disegni e rilievi sono ad opera dell'autore, senza indicazione di copyright, nel testo e nell'indice, ma s'intendono di proprietà dell'autore; 2) le fotografie riportano, invece il copyright dell'archivio dove si trovano o del fotografo che le ha realizzate, così come era riportato al momento del loro reperimento per questa ricerca.

Ove non indicato s'intendono reperite liberamente in internet, in alcuni casi non è riconducibile il proprietario o sono di pubblico dominio (©).

1. Oswald Mathias Ungers, Helmut Goldschmidt, Edificio Pesch in Kaiser-Wilhelm-Ring, Köln, 1953-1955 © Konservator Stadt Köln; **26**
2. Schadensplan. Rilievo dei danni subiti da Colonia nella Seconda Guerra Mondiale, in rosso le costruzioni completamente distrutte, in grigio le costruzioni parzialmente distrutte e in giallo i luoghi mantenuti © Stadtplanungsamt Köln; **31**
3. The Kölner Dom, 24 Aprile 1945 © U.S. Department of Defense; **32**
4. Konrad Adenauer erläutert den Plan des Grüngürtels, 1929, Konrad Adenauer illustra il piano della Cintura Verde, in <http://www.stadt-koeln.de/1/oberbuergermeister/konrad-adenauer-preis/konrad-adenauer/06939/>; **33**
5. Hermann Claasen, Ritterstrasse, Köln 1945 © Hermann Claasen; **34**
6. Anonimo, Trümmerfrauen sammeln/sortieren Steine, Trümmerfrauen raccolgono/sistemano pietre, Koblenz 1944 © Bundesarchiv; **36**
7. Die Hohe Straße im Wiederaufbau Ende der 1940er Jahre und die Hohe Straße im Wiederaufbau Anfang der 1950er Jahre. La Hohe Straße in ricostruzione fine anni '40 e la Hohe Straße in ricostruzione inizi degli anni '50, Köln © Rheinisches Bildarchiv, Köln; **37**
8. Il centro storico di Colonia nel 1950 sgomberato dalle macerie © Walter Dick Archiv; **39**
9. Quadro storico cronologico; **40**
10. Rudolf Schwarz, Das neue Köln; **42**
11. Rudolf Schwarz, Der Kölnische Städtebau, L'assetto urbano di Colonia; **42**
12. Verkehrsplan, Piano del traffico, Köln; **44**
13. Schema generale degli interventi residenziali degli anni '50 e '60 a Colonia. Rielaborazione cartografica © G. Ritter, E. Gohrbandt; **47**
14. Siedlung Vingst III, Köln © GAG Immobilien AG, Köln; **48**
15. Stegerwaldsiedlung, 1965 © Konservator Stadt Köln; **49**
16. O. M. Ungers, Sozialer Wohnungsbau 1953-1966, in "Baumeister", a. 64, n. 5, maggio 1967, p. 557; **50**
17. Laubenganghaus in Würzburger Straße 5a (51103 Vingst). Casa a ballatoio in Würzburger Straße, foto 1996 © Konservator Stadt Köln; **51**
18. Karl Band, Rudolf Schwarz e Hans Schilling © Rheinisches Bildarchiv; **55**
19. Wilhelm Riphahn, Grüner Hof, Köln, 1924 © Gebr. Mann Verlag; **57**
20. Wilhelm Riphahn, Opernhaus, Köln, 1954-1957, © Walter Dick Archiv; **58**
21. Wilhelm Riphahn, Isometrie der Planung zur Hahnenstraße. Assonometria del progetto per la Hahnenstraße, Köln, 1950 © Riphahn Nachlass, Museum Für Angewandte Kunst, Köln; **58**
22. Karl Band, Rudolf Schwarz e Hans Schilling, Gürzenich, 1952-1955, Facciata del salone delle feste, © <http://ita.archinform.net>; **59**

23. Karl Band, *Haus Band*, Köln 1950-1951 © Rheinisches Bildarchiv; **60**
24. Karl Band, *Schnütgen-Museum*, Cäcilienstrasse 29-33, Köln, 1956 © Rheinisches Bildarchiv; **61**
25. Haus Schilling, *Haus Gereonswall 75*, Köln, 1951 © Schilling Architekten; **62**
26. Hans Schilling, *Neu St. Alban, Stadtgarten*, Köln, 1957-1958, pianta; **63**
27. Hans Schilling, *Neu St. Alban, Stadtgarten*, 1957-1958 © Rheinisches Bildarchiv; **63**
28. Emil Steffann, *St Laurentius*, Köln, 1960-'62 © Rheinisches Bildarchiv; **64**
29. *Notkirchen* © www.einsiedel.info; **65**
30. Gottfried Böhm, *Kapelle Madonna in den Trümmern*, Kolumbastraße, 1950 © Rheinisches Bildarchiv; **66**
31. Fritz Schaller, *St. Mauritius*, Köln 1956, foto storica © Rheinisches Bildarchiv; **67**
32. Schema d'individuazione dei progetti di facciate urbane; **74**
33. Schematizzazione prospetti e finestrate; **75**
34. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld*, 1951-1953, pianta © UAA; **76**
35. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld*, 1951-1953 ridisegno schematico vani e partizioni verticali; **76**
36. *Mehrfamilienwohnhaus Z, Hültzstraße 10, Köln-Braunsfeld*, 1951-1953, schema compositivo; **76**
37. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus Z, Fronte dell'edificio sulla Hültzstraße* © Karl Hugo Schmölz; **77**
38. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus Z, Fronte dell'edificio sulla corte interna* © Karl Hugo Schmölz; **77**
39. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld*, 1951-1952, pianta © UAA; **78**
40. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld*, 1951-1952, ridisegno schematico vani e partizioni verticali; **78**
41. *Kleiderfabrik 'Jobi', Aachener Straße 421, Köln-Braunsfeld*, 1951-1952, schema compositivo; **78**
42. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Kleiderfabrik 'Jobi', Fronte dell'edificio su Aachener Straße* © Karl Hugo Schmölz; **79**
43. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Kleiderfabrik 'Jobi', Fronte dell'edificio sulla corte interna* © UAA; **79**
44. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Geschäftshaus Pesch, Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln*, 1953-1955, pianta del progetto © UAA; **80**
45. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Geschäftshaus Pesch, Kaiser-Wilhelm-Ring 10, Köln*, 1953-1955, fronte sul Kaiser-Wilhelm-Ring © Konservator Stadt Köln; **80**
46. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Geschäftshaus 'Pesch', fronte laterale con il volume delle scale e degli alloggi retrostanti* © UAA; **80**
47. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Tanzschule 'Dresen'* © UAA; **81**
48. Helmut Goldschmidt, Oswald Mathias Ungers, *Tanzschule 'Dresen'* © H. D. Heckes, LVR ADR; **81**
49. Schematizzazione vano scala, corpo dell'edificio e basamento; **82**
50. Schematizzazione vano scala, corpo dell'edificio, basamento e pieni e vuoti dell'edificio di Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer Straße 11, Köln-Braunsfeld*, 1955-1957; **84**
51. Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer Straße 11, Köln-Braunsfeld*, 1955-1957, Fronte sull' Alsdorfer Straße © UAA; **85**
52. Schema compositivo del prospetto del *Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer Straße 11, Köln-Braunsfeld*, 1955-1957; **85**
53. *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße 18, Köln-Riehl* 1956-1958. Assonometria ricostruita; **87**
54. Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße 18, Köln-Riehl*, 1956-1958, fronte dell'edificio © UAA; **88**
55. *Mehrfamilienwohnhaus G[2], Garthestraße 18, Köln-Riehl*, 1956-1958 Schema compositivo di pianta e prospetto dell'edificio; **88**
56. Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus M, Aachener Straße 308, Köln-Braunsfeld*, 1958 Fronte dell'edificio © UAA; **89**
57. *Mehrfamilienwohnhaus M, Aachener Straße 308, Köln-Braunsfeld*, 1958 Schema compositivo di pianta e prospetto; **89**
58. *Mehrfamilienwohnhaus M, Aachener Straße 308, Köln-Braunsfeld*, 1958 Assonometria ricostruita; **90**
59. Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln*, 1959, Fronte dell'edificio © Walter Ehmman; **91**
60. *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln*, 1959 Schema compositivo di pianta e prospetto; **91**
61. *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln* 1959, Assonometria ricostruita; **92**
62. *Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln* 1959 Dettaglio della loggia © Gilda Giancipoli; **93**
63. Oswald Mathias Ungers, *Verlagsgebäude und Druckerei Müller, Stolberger Straße 84, Köln*, 1960-64 Fronte dell'edificio 2011 © Archiv Rudolf Müller Verlagsgesellschaft GmbH & Co; **94**
64. Schema compositivo del prospetto del *Verlagsgebäude und Druckerei Müller, Stolberger*

Straße 84, Köln; 95

65. Schema d'individuazione dei progetti per edifici isolati; 98

66. Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald, 1951 © UAA; 99

67. Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald, 1951. Schema compositivo; 102

68. Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus, Oderweg, Köln-Dünnwald, 1951 Il sistema di oscuramento delle vetrate. Accostamento di foto storiche ad oscuranti aperti e chiusi. © UAA; 103

69. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-1957 © Friedrich Bernstein; 104

70. Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück. Schema compositivo e ridisegno della pianta; 105

71. Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück Assonometrie; 106

72. Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956 © UAA; 107

73. Einfamilienwohnhaus, Köln-Rodenkirchen, 1956 © UAA; 108

74. Oswald Mathias Ungers, Studentenheim 'Nibelungenhaus', Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal, 1956-1957 © Walter Ehmann; 109

75. Studentenheim 'Nibelungenhaus', Goldenfelsstraße 19, Köln-Lindenthal, 1956-1957 Ridisegno e schema compositivo; 110

76. Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957 © Thomas Friedhelm; 111

77. Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957 Ridisegno e schema compositivo; 112

78. Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957 © Friedrich Bernstein; 113

79. Confronto compositivo tra i casi studio presi in esame per edifici isolati; 114

80. Schema d'individuazione dei progetti per residenze in serie; 116

81. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus, Balinge Straße 8-12, Köln-Nippes, 1955 © UAA; 117

82. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[2], Rottweiler Straße 8-12 Köln-Nippes, 1955-1956 © UAA; 118

83. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[1] [A], Edenkobener Straße 2-8 Köln-Mauenheim, 1955-1957 © UAA; 119

84. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus, Frankenthaler Straße 2-6, Köln-Mauenheim, 1957-1958 © UAA; 120

85. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958 © UAA; 121

86. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus R, Graditzer Straße 44-52, Köln-Niehl, 1957-1958. Ricostruzione di pianta tipo; 121

87. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959 Rielaborazione e confronto tipologie ediliziefoto © UAA; 123

88. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959, blocco 2 © UAA; 124

89. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-1959. Inquadramento generale planimetrico; 125

90. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-1959 © UAA; 125

91. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-1959 Ridisegno della pianta tipo; 126

92. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue Kempener Straße-Germotstraße 5-19, Köln-Mauenheim, 1959-1961 © UAA; 127

93. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Eckewartstraße-Neue Kempener Straße-Germotstraße 5-19, Köln-Mauenheim, 1959-61 Ridisegno della pianta tipo; 128

94. Confronto compositivo in pianta tra i casi studio presi in esame per residenze in serie; 129

95. Schema d'individuazione dei progetti a scala urbana; 130

96. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959, planimetria di progetto © UAA; 131

97. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959, Blocco 3 © Walter Ehmann; 132

98. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959, Blocco 3, pianta © UAA; 134

99. Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauener Straße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-1959, Blocco 3. Schema compositivo della pianta e schema compositivo dell'alloggio; 134

100. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-1959, planimetria con inserimento delle piante © UAA; 135

101. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-1959. Haus 2 © UAA; 136

102. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung, Jakob-Kneip-Straße 40-50, Köln-Poll, 1958-1959. Haus 3 © UAA; 136

103. Oswald Mathias Ungers, Wohnbebauung Neue-Stadt, Astenweg 1-13, Akeleiweg 3,

- Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, planimetria di progetto* © UAA; **137**
- 104.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, foto del modello ligneo* © UAA; **137**
- 105.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-65 piante del progetto* © UAA; **138**
- 106.** *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-65, schemi esplicativi della teoria di corpo e spazio per questo progetto;* **138**
- 107.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, piante del progetto realizzato* © UAA; **140**
- 108.** *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, schemi esplicativi della teoria di corpo e spazio del progetto realizzato;* **140**
- 109.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965* © UAA; **141**
- 110.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, Planimetria di concorso* © UAA; **142**
- 111.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, schema generale degli ambiti progettuali* © UAA; **143**
- 112.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, Zitadelle* © UAA; **143**
- 113.** Oswald Mathias Ungers, *Wohnbebauung Neue-Stadt, Aternweg 1-13, Akeleiweg 3, Chrysanthemenweg 2, Köln-Chorweiler/Seeberg, 1961-1965, Zitadelle plastico* © UAA; **144**
- 114.** *Confronto tra sistemi compositivi in pianta, nei progetti di Oswald Mathias Ungers, tra il 1951 ed il 1965;* **145**
- 115.** *Confronto tra sistemi compositivi assometrici nei progetti di Oswald Mathias Ungers, tra il 1951 ed il 1965;* **147**
- 116.** Oswald Mathias Ungers, *Haus in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, dettaglio muratura esterna* © UAA; **148**
- 117.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959. Fronte nord-ovest* © Konservator Stadt Köln; **150**
- 118.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959. Veduta ovest* © UAA; **151**
- 119.** *Mappa schematica di localizzazione del sobborgo di Müngersdorf;* **154**
- 120.** *Il lotto in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf* © UAA; **154**
- 121.** Wilhelm Riphahn, *Haus Marcks, Gerhard Marcks Weg 1, Köln-Müngersdorf, 1948-1950, interno* © Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.; **156**
- 122.** Wilhelm Riphahn, *Haus Marcks, Gerhard Marcks Weg 1, Köln-Müngersdorf, 1948-1950, esterno* © Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.; **156**
- 123.** Wilhelm Riphahn, *Haus Riphahn, Am Gibbelsberg 12, Köln-Müngersdorf, 1963, fronte sulla Am Gibbelsberg* © Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.; **157**
- 124.** Wilhelm Riphahn, *Haus Haubrich, Kämpchensweg 1, 1951, l'esterno della casa nel 2010* © Elke Wetzig; **159**
- 125.** Rudolf Schwarz, *Haus Schwarz, Lövenicher Weg 28, 1956, esterno* © Bürgerverein Köln-Müngersdorf e.V.; **160**
- 126.** Gottfried Böhm, *Haus Böhm, Am Rheinberg 5, Köln-Weiß, 1954-1955, esterno* © Wolfgang Voigt; **161**
- 127.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959. Veduta nord* © UAA; **163**
- 128.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, ridisegno della pianta del piano terra con funzioni;* **164**
- 129.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959. La Innenstraße all'esterno dall'alto* © UAA; **165**
- 130.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959. Oswald Mathias Ungers nel proprio studio all'interno della casa* © UAA; **165**
- 131.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, l'interno dello Zeichenbüro* © UAA; **166**
- 132.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, l'interno del Besprechungsraum* © UAA; **166**
- 133.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, ridisegno della pianta del primo piano con funzioni;* **167**
- 134.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, il soggiorno* © UAA; **168**
- 135.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, ridisegno della pianta del secondo piano con funzioni;* **169**
- 136.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, la terrazza al secondo piano* © UAA; **170**
- 137.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, il soppalco per gli ospiti all'ultimo livello* © UAA; **171**

- 138.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, il disimpegno tra terrazza al secondo piano e soppalco* © UAA; **171**
- 139.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, il plastico originale in balsa* © UAA; **172**
- 140.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, dettaglio del parapetto della scala esterna, di fianco alla sala da pranzo* © UAA; **174**
- 141.** James Stirling, James Gowan, *Langham House, Ham Common, London, 1958* © *Architectural Review*, Wm. J. Toomey; **175**
- 142.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, dettaglio della muratura all'angolo tra Belvederestraße e Quadratherstraße, con particolare dei mattoni a corsi in aggetto alternati, dell'angolo ottuso ed inquadramento del doccione in calcestruzzo* © UAA; **175**
- 143.** Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienwohnhaus, Alsdorfer Straße 11, Köln-Braunsfeld, 1955-1957. Fronte sull'Alsdorfer Straße* © UAA; **176**
- 144.** Alison e Peter Smithson, *Sudgen House, 1956* © *Smithson Family Collection*; **176**
- 145.** Oswald Mathias Ungers, *Mehrfamilienhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-1957, dettaglio dell'esterno dal giardino* © Gilda Giampoli; **177**
- 146.** Edificio sul Burgmauer, nei pressi del Duomo © Gilda Giampoli; **178**
- 147.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, dettaglio dell'interno con la feritoia del soggiorno e particolare della muratura e del parquet di pavimentazione* © UAA; **178**
- 148.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, la scala a chiocciola* © UAA; **179**
- 149.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, dettaglio dell'interno del Besprechungsraum, con particolare della texture di mattoni dipinti di bianco e la continuità materica tra interno della parete di fronte* © UAA; **179**
- 150.** *Ein Werkstattbericht, Bauten und Projekten von O.M. Ungers*, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 214; **181**
- 151.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, schizzo ideativo 5.1* © UAA; **182**
- 152.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, schizzo ideativo del prospetto nord-ovest* © UAA; **183**
- 153.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, schizzo ideativo 5.3* © UAA; **183**
- 154.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, schizzo ideativo del prospetto nord-ovest, dettaglio* © UAA; **184**
- 155.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959 elaborato appartenente al progetto datato 18 maggio 1959, Ansicht NW (Quadratherstr.)* © UAA; **186**
- 156.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, elaborato appartenente al progetto datato 18 maggio 1959, Grundriss - Erdgeschoss* © UAA; **187**
- 157.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, elaborato appartenente al progetto datato 18 maggio 1959, Wendeltreppe* © UAA; **188**
- 158.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, schema che illustra il vincolo di allineamento con le facciate delle case preesistenti*; **191**
- 159.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, schema del passo dimensionale delle costruzioni adiacenti il lotto*; **192**
- 160.** Schema comparativo; **194**
- 161.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, ridiseño schematico dei prospetti con quote altimetriche*; **196**
- 162.** Schema con individuazione del muro continuo; **199**
- 163.** Individuazione del muro continuo in assonometria; **200**
- 164.** Individuazione dei piani verticali; **202**
- 165.** Individuazione dei singoli piani orizzontali nel volume complessivo; **204**
- 166.** Individuazione dei piani orizzontali nel volume complessivo in assonometria ed esploso; **205**
- 167.** Studio volumetrico; **209**
- 168.** Ricostruzione assonometrica, individuazione di volumi principali, esploso volumetrico; **210**
- 169.** I corpi e gli spazi. Sezioni assonometriche ai diversi piani ed esploso assonometrico del costruito e dei volumi interni; **211**
- 170.** Le copertine di *Bauwelt* e *Bauen+Wohnen*, dei numeri interessati dalla polemica sulla casa © *Ullsteinhaus Tempelhof*; **212**
- 171.** Ulrich Conrads in commissione di Laurea nel 2002 © *BTU Brandenburgische Technische Universität Cottbus*; **217**
- 172.** Alison and Peter Smithson, la griglia "Urban Reidentification", *CIAM 9, 1953, Aix-en-Provence*; **220**
- 173.** Reinhard Gieselmann e Oswald Mathias Ungers nel 1960 © *Reinhard Gieselmann*; **221**
- 174.** Werner Aebli, Reinhard Gieselmann, *Il libro Kirchenbau, nel dettaglio: una riflessione sulla chiesa di Rudolf Schwarz, Fronleichnamskirche, Aachen 1930* © *Verlag Girsberger*; **222**
- 175.** Reinhard Gieselmann, *Il libro Wohnbau, nel dettaglio il capitolo Die Bereiche der*

- Wohnung, con l'immagine della Casa in Belvederestraße 60 di Oswald Mathias Ungers* © Friedr. Vieweg & Sohn Verlagsgesellschaft mbH; **225**
- 176.** Reinhard Gieselmann, Oswald Mathias Ungers, X. Triennale Mailand in "Baukunst und Werkform", a. 7, n. 10, ottobre 1954, pp. 589, 590, 591 © Nürnberger Presse GmbH; **226**
- 177.** Oswald Mathias Ungers, Teppich mit Vielhofhäusern, in Ot Hoffmann, Christoph Repentlin, Neue urbane Wohnformen, Verlag Ullstein GmbH, Berlin 1966
- 178.** Reinhard Gieselmann, Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961 © Friedhelm Thomas; **227**
- 179.** Reinhard Gieselmann, Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961, planimetria; **227**
- 180.** Reinhard Gieselmann, Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961, disegno a mano libera della pianta di un'unità abitativa; **228**
- 181.** Reinhard Gieselmann, Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961, una corte interna © Friedhelm Thomas; **228**
- 182.** Reinhard Gieselmann, Teppichsiedlung, Karlsruhe, 1960-1961, pianta schematica di un modulo abitativo; **228**
- 183.** Reinhard Gieselmann, Haus Becker, Karlsruhe-Durlach, 1957, pianta; **229**
- 184.** Reinhard Gieselmann, Haus Becker, Karlsruhe-Durlach, 1957, prospetto nord © Martin Botsch; **229**
- 185.** Reinhard Gieselmann, Haus Herzer, Karlsruhe-Durlach, 1960, pianta piano primo; **230**
- 186.** Reinhard Gieselmann, Haus Herzer, Karlsruhe-Durlach, 1960, prospetto nord © Friedhelm Thomas; **230**
- 187.** "Bauwelt", a. 51, n. 8, 22 febbraio 1960, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; **233**
- 188.** Bauten und Projekte von Oswald Mathias Ungers, in "Bauwelt", a. 51, n. 8, 22 febbraio 1960, pp. 206-207 © Ullsteinhaus Tempelhof; **233**
- 189.** Ulrich Conrads, Bevor die Langeweile uns verwüstet, in "Bauwelt", n. 8, a. 51, 22 febbraio 1960, p. 203 © Ullsteinhaus Tempelhof; **234**
- 190.** Mario Galvagni, Casa Aristide Silva, Caldonazzo, Trento, 1953-1954 © Mario Galvagni; **236**
- 191.** Jørn Utzon, Opera House, Sydney, 1957 © <http://www.theaustralian.com.au>; **237**
- 192.** "Bauwelt", a. 51, n. 11, 14 marzo 1960, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; **240**
- 193.** Gunther Fritsch, Werkstattbericht. Heft 8/1960, in "Bauwelt", a. 51, n. 11, 14 marzo 1960, p. 286 © Ullsteinhaus Tempelhof; **240**
- 194.** Manfred Fuchs, Werkstattbericht. Heft 8/1960, in "Bauwelt", a. 51, n. 11, 14 marzo 1960, p. 286 © Ullsteinhaus Tempelhof; **241**
- 195.** Il Castel del Mar, Nauplia, Grecia, XIII sec. d.C.; **242**
- 196.** "Bauwelt", a. 51, n. 14, 4 aprile 1960, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; **244**
- 197.** Reinhard Gieselmann Werkstattbericht. Heft 8/1960, in "Bauwelt", a. 51, n. 14, 4 aprile 1960, p. 369 © Ullsteinhaus Tempelhof; **244**
- 198.** Alvar Aalto, Municipio di Säynätsalo, Jyväskylä, Finlandia, 1949-1952; **245**
- 199.** Le Corbusier, Cappella Notre-Dame-du-Haut, Ronchamp, Francia, 1950-1954; **246**
- 200.** Jürgen Joedicke; **248**
- 201.** Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 302-303; **248**
- 202.** "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, copertina; **249**
- 203.** Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 304-305; **249**
- 204.** Jürgen Joedicke, Franz Füeg, Zum Heft, in "Bauen + Wohnen", n. 9, 15 Jg., Settembre 1960, München, p. 301; **250**
- 205.** "Edificio in Italia", così nella didascalia di Am Rande, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, Settembre 1960, München, p. 302; **252**
- 206.** F. W. Krämer; Edificio amministrativo Unterharzer Berg- und Hüttenwerke a Goslar, 1957-'58; **252**
- 207.** Franz Füeg, Grenzen und Stufen der Architektur, in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, pp. 306, 307 con l'immagine della Mehrfamilienwohnhaus H, Schilfweg 6, Köln-Dellbrück, 1955-1957; **255**
- 208.** Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 303 la copia con le annotazioni di Oswald Mathias Ungers; **257**
- 209.** Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 304, la copia con le annotazioni di Oswald Mathias Ungers; **258**
- 210.** Pagina successiva: Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauen + Wohnen", a. 15, n. 9, settembre 1960, München, p. 305, la copia con le annotazioni di Oswald Mathias Ungers; **259**
- 211.** "Bauwelt", a. 15, n. 2, 9 gennaio 1961, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; **260**
- 212.** Reinhard Gieselmann, Gegen den Akademismus in der Architektur, in "Bauwelt", a. 15, n. 2, 9 gennaio 1961, pp. 29, 32 © Ullsteinhaus Tempelhof; **260**
- 213.** Ulrich Conrads, Vorsicht! Selbstschüsse!, in "Bauwelt", a. 52, n. 2, 9 gennaio 1961, p. 34 © Ullsteinhaus Tempelhof; **262**
- 214.** "Bauwelt", a. 52, n. 6, 6 febbraio 1961, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; **263**
- 215.** Jürgen Joedicke, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauwelt", a. 52, n. 6, 6 febbraio 1961, pp. 128, 125 © Ullsteinhaus Tempelhof; **263**
- 216.** "Bauwelt", a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; **265**
- 217.** Oswald Mathias Ungers, "Für eine lebendige Baukunst...", in "Bauwelt", a. 52, n. 8, 20 febbraio 1961, pp. 193, 196 © Ullsteinhaus Tempelhof; **265**

218. "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; 268
219. Josef Lehmbruck, Nicht doch "Methode"?, in "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, p. 298 © Ullsteinhaus Tempelhof; 268
220. Wolfgang Herbst, Nicht doch "Methode"?, in "Bauwelt", a. 52, n. 11, 13 marzo 1961, p. 298 © Ullsteinhaus Tempelhof; 268
221. Wolf Irion, Resignierender Wunsch, in "Bauwelt", a. 52, n. 17/18, 1 maggio 1961, pp. 493, 498 © Ullsteinhaus Tempelhof; 270
222. "Bauwelt", a. 52, n. 22, 29 maggio 1961, copertina © Ullsteinhaus Tempelhof; 272
223. Reinhard Gieselmann, Für eine lebendige Baukunst..., in "Bauwelt", a. 52, n. 22, 29 maggio 1961, p. 621, 624 © Ullsteinhaus Tempelhof; 272
224. Reinhard Gieselmann, residenza a Karlsruhe-Durlach, prospetto ovest; 273
225. Alfred Fischer, Reinhard Gieselmann, gruppo di residenze a Karlsruhe, vista nord; 273
226. Annibale Vitellozzi, Pier Luigi Nervi, Palazzetto dello sport del CONI, Roma, 1956-1957; 274
227. Bauen + Wohnen", a. 18, n. 8, agosto 1963, München, copertina; 275
228. Bauen + Wohnen", a. 18, n. 9, agosto 1963, München, indice; 275
229. Jürgen Joedicke, Am Rande, Provinzielle deutsche Architektur?, in Bauen + Wohnen", a. 18, n. 8, agosto 1963 München, p. 325; 275
230. "Casabella-Continuità", n. 244, ottobre 1960, copertina; 279
231. Aldo Rossi, Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers, in "Casabella-continuità", n. 244, ottobre 1960, p. 22; 279
232. Aldo Rossi, Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers, in "Casabella-continuità", n. 244, ottobre 1960, pp. 23, 28; 281
233. Deutsche Bauzeitung, a. 66, n. 10, ottobre 1961; 283
234. Nikolaus Pevsner, Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus, in Deutsche Bauzeitung, a. 66, n. 10, ottobre 1961, pp. 757, 761; 283
235. Mies van der Rohe, Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburg, Berlino, 1926; 286
236. Le tre immagini in Nikolaus Pevsner, Moderne Architektur und der Historiker, oder: Die Wiederkehr des Historizismus, in Deutsche Bauzeitung, a. 66, n. 10, ottobre 1961, p. 761; Oswald Mathias Ungers, Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959; Hugo Häring, Gut Garkau, Lubecca, 1924; Alvar Aalto, Casa della cultura, Helsinki, 1955-1958; 287
237. "Architectural Design", a. 30, n. 11, novembre 1960, copertina; 288
238. O. M. Ungers, The Architect's Own House Cologne-Müngersdorf in "Architectural Design", a. 30, n. 11, novembre 1960, pp. 455-457; 288
239. La copertina di "Architecture d'aujourd'hui", n. 94, febbraio/marzo 1961; 289
240. La copertina di "Architectural Review", vol. 130, n. 773, luglio 1961; 289
241. Reyner Banham, Brutalismus in der Architektur, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964; 291
242. Reyner Banham, Brutalismus in der Architektur, Karl Krämer Verlag, Stuttgart/Bern 1964, pp. 144-145; 291
243. Gerrit Rietveld, Casa Schröder, Utrecht, 1923-1924 © Hay Kranen / CC-BY; 292
244. Giovanni Klaus Koenig, Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra, Cappelli, Bologna 1965; 293
245. Giovanni Klaus Koenig, Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra, Cappelli, Bologna 1965, pp. 96-97; 293
246. Giovanni Klaus Koenig, Architettura tedesca del Secondo Dopoguerra, Cappelli, Bologna 1965, p. 147; 293
247. John Darbourne e Geoffrey Darke, Complesso residenziale Lillington Gardens, Pimlico, Londra, 1967-1973 © Arcaid/Richard Einzig; 294
248. Casabella, n. 305, maggio 1965, dettaglio della copertina © Casabella; 296
249. Conferenza di Leverkusen, 24 novembre 1960: Da sinistra: Oswald Mathias Ungers, Friedrich Tamms, Udo Kultermann, Werner Ruhnau © Stadtarchiv Leverkusen; 299
250. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohn- und Geschäftshaus R, Hansaring 25, Köln, 1959. Fronte dell'edificio © Walter Ehmann; 300
251. Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus G[3], Mauenerstraße 129-155-Kempener Straße 90-92, Köln-Nippes, 1957-59. Blocco 2 © Walter Ehmann; 300
252. Alcune copertine del mensile Der Monat © Die Zeit; 311
253. Ulrich S. von Altenstadt, Denkformen im Bauen, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 64 e immagini © Die Zeit; 312
254. Ulrich S. von Altenstadt, Denkformen im Bauen, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, p. 64 e immagini © Die Zeit; 314
255. Ludwig Mies van der Rohe, Crown Hall, Illinois Institute of Technology, Chicago, 1950-1956 © Balthazar Korab Ltd.; 316
256. Hans Scharoun, Wohnhochhaus "Julia", a Stoccarda, 1954-1959 © Horst Hänel; 317
257. Ulrich S. von Altenstadt, Denkformen im Bauen, in "Der Monat", a. XIV, n. 171, dicembre 1962, pp. 70, 71 © Die Zeit; 319
258. Ulrich S. von Altenstadt, Eckhard Schulze-Fielitz, Ernst von Rudloff, Landeshaus, Köln-Deutz, 1956-1959 © Ullsteinhaus Tempelhof; 323
259. Eckhard Schulze-Fielitz, Raumstadt, 1959, modello © Philippe Magnon; 324
260. Konrad Wachsmann, Flugzeughangar, 1944-1945 © Oneseven; 324
261. Yona Friedman, The Spatial City, 1960; 325
262. Ulrich S. von Altenstadt, Denkformen im Bauen, in "Der Monat", a. XIV, n. 174, marzo

- 1963, pp. 95, 96 © Die Zeit; **327**
- 263.** Casabella, n. 305, maggio 1965 © Casabella; **332**
- 264.** Luigi Biscogli, *Germania di oggi*: O. M. Ungers, in "Casabella", n. 305, maggio 1965, p. 36 © Casabella; **332**
- 265.** Ulrich Conrads, *Manifesti e programmi per l'architettura del XX secolo*, Vallecchi Editore, Firenze 1970, copertina, pp. 143-144 © Vallecchi Editore; **333**
- 266.** Ferdinand Pauwels, *Lutero espone le sue 95 tesi nel 1517,1872*; **349**
- 267.** *La pagina di Le Figaro del 20 febbraio 1909, con evidenziazione del Manifesto del Futurismo di Filippo Tomaso Marinetti*; **352**
- 268.** Antonio Sant'Elia, Filippo Tomaso Marinetti, *L'architettura futurista. Manifesto* © Biblioteca Manfrediana Faenza; **357**
- 269.** *Quadro cronologico dei manifesti ideologici, moderni, di architettura*; **358**
- 270.** *Schematizzazione per parti del manifesto Zu einer neuen Architektur*; **361**
- 271.** De8, *Programme*, in in Ulrich Conrads, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Verlag Ullstein GmbH, Frankfurt/M 1964, p. 107 *un esempio di manifesto che risente delle invenzioni tipografiche futuriste* © Birkhäuser; **362**
- 272.** *Sintesi della Guerra Mondiale, 1918* © Archivio Giunti; **368**
- 273.** El Lissitzky, *Beat the Whites with the Red Wedge, 1919*; **369**
- 274.** Rosa Rosà, *illustrazione del testo Mario Carli, Notti filtrate*, in "L'italia futurista", Firenze 1918; **370**
- 275.** Vlandimir Tatlin, *Schizzo per il monumento della Terza Internazionale, 1919*; **370**
- 276.** O. M. Ungers, H. F. Kollhoff, A.A. Ovaska, *The Urban Villa, a multy family dwelling type*, Cornell Summer Academy, Berlin 1977; **374**
- 277.** Egon Eiermann, Robert Hilgers, *Volkshilfe-Lebensversicherungs-AG, Sachsenring 91, Köln, 1956-1958* © Walter Dick Archiv; **384**
- 278.** O. M. Ungers, *Il ciborio della chiesa di St. Maria di Laach, disegno, 1947* © Ivan Nemeč; **388**
- 279.** *L'interno della chiesa di St. Maria di Laach* © Goldi64; **388**
- 280.** *Il fronte della chiesa di t. Maria di Laach, 2006* © Nikanos; **388**
- 281.** Karl Wulzinger *nel suo studio di Karlsruhe, 1948*; **392**
- 282.** Egon Eiermann, *alle spalle la Keiser-Willhelm-Gedächtniskirche, Berlino*; **394**
- 283.** Egon Eiermann, *Taschentuchweberei und Kesselhaus, Blumberg, 1949-1951* ; **394**
- 284.** Egon Eiermann, *Sep Ruf e Walter Rossow, Deutscher Pavilion, Bruxelles, 1957-1958, planimetria generale*; **395**
- 285.** Egon Eiermann, *Sep Ruf e Walter Rossow, Deutscher Pavilion, Bruxelles, 1957-1958* © Eberhard Troeger; **395**
- 286.** Egon Eiermann, Robert Hilgers, *Volkshilfe-Lebensversicherungs-AG, Sachsenring 91, Köln, 1956-1958* © Egon Eiermann Gesellschaft; **396**
- 287.** Egon Eiermann, *Haus Eiermann, Krippenhof 16-18, Baden-Baden, 1959-1962* © Horstheinz Neuendorf; **398**
- 288.** Oswald Mathias Ungers, *Haus Ungers, Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959, fronte nord-ovest* © Konservator Stadt Köln; **399**
- 289.** Egon Eiermann, *Haus Matthies, Potsdam-Babalsberg, 1937, fronte sul giardino* © Egon Eiermann Gesellschaft; **400**
- 290.** Egon Eiermann, *Haus Matthies, Potsdam-Babalsberg, 1937, fronte sul giardino* © Eberhard Troeger; **400**
- 291.** Helmut Goldschmidt, *Oswald Mathias Ungers, Mehrfamilienwohnhaus Zfronte dell'edificio sulla Hültzstraße* © Karl Hugo Schmölz; **401**
- 292.** Egon Eiermann, *Haus Dienstbach, Lohengrinstraße 32, Berlin-Nikolassee, 1936, fronte d'ingresso* © Egon Eiermann Gesellschaft; **401**
- 293.** Otto Ernst Schweizer, 1960 © Gerhard Kabierske; **403**
- 294.** Otto Ernst Schweizer, *Nürnberger Stadion, Nürnberg, 1927-1928*; **403**
- 295.** Otto Ernst Schweizer, *Wiener Stadion, Wien, 1929*; **404**
- 296.** Hugo Häring *nel cantiere della fattoria Gut Garkau, 1923*; **408**
- 297.** "Baukunst und Werkform", *settembre 1951, copertina*; **409**
- 298.** Hugo Häring, *geometrie und organik – eine studie zur genesis des neuen bauens*, in "Baukunst und Werkform", 1951, *settembre*, pp. 9, 18; **409**
- 299.** Hugo Häring, *Haus Guido Schmitz, Biberach, 1950, piante*; **412**
- 300.** Hugo Häring, *Haus Guido Schmitz, Biberach, 1950, fronte sud-ovest* © Günther Becker; **412**
- 301.** Hugo Häring, *Haus Werner Schmitz, Biberach, 1950, pianta del piano terra*; **413**
- 302.** Hugo Häring, *Haus Werner Schmitz, Biberach, 1950, fronte sud* © Günther Becker; **413**
- 303.** Hugo Häring, *Haus Ziegler, Berlin-Steglitz, 1936, pianta piano primo*; **414**
- 304.** Hugo Häring, *Haus Ziegler, Berlin-Steglitz, 1936*, © Hans L. Minzloff; **414**
- 305.** Hugo Häring, *Haus Dr. Von Prittwitz, Tutzig-Starnberger See, 1937, piante*; **415**
- 306.** Hugo Häring, *Haus Dr. Von Prittwitz, Tutzig-Starnberger See, 1937, assonometria*; **415**
- 307.** Hugo Häring, *Haus Häring-Bahn, progetto, 1950, piante*; **416**
- 308.** Hugo Häring, *Haus Häring-Bahn, progetto, 1950, prospetti*; **416**
- 309.** "Casabella-continuità", *agosto 1961, copertina*; **419**
- 310.** Vittorio Gregotti, *L'architettura dell'Espressionismo*, in "Casabella-continuità", *agosto 1961*, pp. 24, 25; **419**
- 311.** Ulrich Conrads e Hans G. Sperlich, *Phantastische Architektur, Hatje, Stuttgart 1960, copertina*; **421**
- 312.** Richard Buckminster Fuller, *Der Architekt als Weltplaner*, in "Bauwelt" a. 52, n. 37, 10

settembre 1961, p. 1033; **422**

313. Richard Buckminster Fuller, *Cupola geodetica alla X Triennale, Milano 1954, dettaglio interno*; **423**

314. Richard Buckminster Fuller, *Cupola geodetica alla X Triennale, Milano 1954, esterno notturno*; **423**

315. "Bauwelt", a. 52, n. 45, 6 novembre 1961, copertina; **424**

316. Oswald Mathias Ungers, *Zum "Weltplanungsprogramm" von Buckminster Fuller*, in "Bauwelt", a. 52, n. 45, 6 novembre 1961, pp. 1277, 1278; **424**

317. Pantheon, Roma, I secolo a. C.; **427**

318. Graf Zeppelin © <https://zeppelin2012.wordpress.com/tag/account/>; **427**

319. Hermann Finsterlin *nel suo atelier*, 1962; **428**

320. *Manifesto Arbeitsrat für Kunst*, Berlino, aprile 1919; **429**

321. Hermann Finsterlin, *Das Glashaus*, 1924; **429**

322. Hermann Finsterlin, *Das Glashaus*, 1924; **430**

323. Hermann Finsterlin, *Konzerthaus*, Blatt 5, 1919; **430**

324. Oswald Mathias Ungers, *Baukasten, Berufungsvortrag Technische Universität, Berlin 1963* © UAA; **431**

325. Hermann Finsterlin, *Formdomino im Würfel*, 1922; **431**

326. Udo Kultermann, Oswald Mathias Ungers, *Die gläserne Kette, Visionäre Architekturen aus dem Kreis um Bruno Taut, 1919-1920. Ausstellung im Museum Leverkusen, Schloß Morsbroich, und in der Akademie der Künste Berlin, Otto Lapp & Co., Leverkusen 1963, copertina*; **432**

327. Wassili Luckhardt, *Entwurf Festhalle aus Glass*, 1920; **432**

328. Max Taut, *copertina della rivista Frühlicht, diretta da Bruno Taut*, 1920; **433**

329. "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, copertina; **434**

330. Karl Wilhelm Schmitt, *Im Schnittpunkt von Kraftlinien*, in "Bauwelt", a. 53, n. 28/29, 16 luglio 1962, pp. 803-804; **434**

331. Oswald Mathias Ungers, *Wettbewerbentwurf Mädchengymnasium, Andernach*, 1962, schizzo ideativo © UAA; **435**

332. Oswald Mathias Ungers, *Studentenheim 'Schmalenbachhaus', Köln-Klettenberg*, 1961, pianta © UAA; **435**

333. Otto Grautoff, *Formzertrümmerung und Formaufbau, in der bildenden Kunst, Ernst Wasmuth A.G., Berlin 1919*; **437**

334. Giovanni Kalus Koenig, Franco Borsi, *Architettura dell'Espressionismo, Vitali e Ghianda, Genova 1967*; **438**

335. Wilhelm Worringer; **441**

336. "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961, copertina; **442**

337. Oswald Mathias Unger, *Wohnhaus in Köln-Müngersdorf*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961, p. 427; **442**

338. *Architekten und Autoren*, in "Baukunst und Werkform", a. 14, n. 8, agosto 1961; **442**

339. Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, M. Piper & Co Verlag, München 1911, frontespizio; **443**

340. László Moholy-Nagy, *intorno al 1925*; **445**

341. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, "Bauhausbücher", n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, copertina originale; **446**

342. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, "Bauhausbücher", n. 14, Albert Langen Verlag, München 1929, frontespizio originale; **446**

343. László Moholy-Nagy, *von material zu architektur*, Mann Verlag, Berlin 2001, copertina; **446**

344. László Moholy-Nagy, *Scultura in Nickel*, 1921; **447**

345. László Moholy-Nagy, *Prima stesura del Sistema costruttivo cinetico*, 1922; **447**

346. László Moholy-Nagy, *Sistema costruttivo cinetico*, 1922; **447**

347. *Tre sculture di Jaques Lipchitz che László Moholy-Nagy inserisce nel suo libro von material zu architektur*, "Bauhausbücher", Albert Langen Verlag, München 1929, da sinistra: Jaques Lipchitz, *Plastik, bronzo*, 1928; Jaques Lipchitz, *Plastik, bronzo*, 1926; Jaques Lipchitz, *Liegende Frau*, 1925; **448**

348. Oswald Mathias Ungers, *Un dado del Baukasten, suddiviso nelle sue parti lineari, planari ed il volume* © UAA; **449**

349. *Alcune immagini proiettate durante la conferenza Prinzipien der Raumgestaltung*; **458-460**

350. *Igloo eschimese* © Shutterstock; **461**

351. *Stonehenge* © www-khamtran-com; **461**

352. Oswald Mathias Ungers, *Baukasten*, 1963 © UAA; **462**

353. Eckhard Schultze-Fielitz, *studi sulla geometria del triangolo equilatero e sulle sue possibilità di composizione tridimensionale* © Eckhard Schultze-Fielitz; **463**

354. Eckhard Schultze-Fielitz, *Kombination* © Eckhard Schultze-Fielitz; **464**

355. Oswald Mathias Ungers, *Einfamilienwohnhaus Steimel, Schulstraße, Overath*, 1960-1961 *dettaglio dell'esterno* © Bernard Becher; **468**

356. Oswald Mathias Ungers, *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal*, 1957-1958. *L'angolo del soggiorno e biblioteca cilindrica dall'esterno* © UAA; **473**

357. Oswald Mathias Ungers, *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal*, 1957-1958 *Schema compositivo in pianta*; **474**

358. Oswald Mathias Ungers, *Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-*

- Lindenthal, 1957-1958 interno della biblioteca cilindrica con dettaglio del camino semicilindrico in muratura © UAA; **475**
- 359.** Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958 Ridisegno e schema compositivo in assonometria ed esploso assonometrico; **475**
- 360.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960 Inquadramento territoriale, piante e prospetti; **476**
- 361.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Wokan, Bad Homburg, 1961 foto del cantiere Inquadramento e pianta piano terra; **477**
- 362.** Oswald Mathias Ungers, Oberhausener Institut zur Erlangung der Hochschulreife., Oberhausen, 1953-1958, planimetria e prospetto; **478**
- 363.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961 esterno © UAA; **479**
- 364.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961, pianta del progetto originale con una possibilità di ampliamento © UAA; **480**
- 365.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961, pianta della realizzazione; **480**
- 366.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961, planimetria e pianta delle coperture della realizzazione; **480**
- 367.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961. Ridisegno e schema compositivo in assonometria ed esploso assonometrico; **481**
- 368.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962. Ridisegno della pianta contestualizzata; **482**
- 369.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962 © Bernard Becher; **482**
- 370.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962. Ridisegno e schema compositivo in assonometria ed esploso assonometrico; **483**
- 371.** Oswald Mathias Ungers, Wettbewerbentwurf Mädchengymnasium, Andernach, 1962, schizzo ideativo © UAA; **487**
- 372.** Individuazione di linee di forza. Confronto tra: Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958; Oswald Mathias Ungers, Haus in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959; Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962; **488**
- 373.** Matthias Grünewald, Particolare dell'altare di Issenheim, seconda faccia, La Resurrezione; **489**
- 374.** Schema compositivo della casa in Belvederestraße 60, tentativi di riallineamento degli elementi formali eccedenti. La composizione ottenuta ha un livello inferiore di dinamismo; **491**
- 375.** Individuazione di linee di forza. Confronto; **494**
- 376.** Individuazione di elementi positivi e negativi. Confronto; **502**
- 377.** Individuazione di elementi positivi e negativi. Confronto; **505**
- 378.** Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957-1958, Planimetria e ortofoto; **511**
- 379.** Oswald Mathias Ungers, Haus in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959. Planimetria e ortofoto; **512**
- 380.** Oswald Mathias Ungers, Zweifamilienwohnhaus, Werthmannstraße 19, Köln-Lindenthal, 1957; Oswald Mathias Ungers, Haus in Belvederestraße 60, Köln-Müngersdorf, 1958-1959; Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961; Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962; Prospetti; **513**
- 381.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus, Bensberg, 1960, pianta con inserimento nel contesto e planimetria; Einfamilienwohnhaus Wokan, Bad Homburg, 1961, Planimetria; **514**
- 382.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Bauer, Schulstraße, Overath, 1960-1961 assonometria con inserimento nel contesto e planimetria; **515**
- 383.** Oswald Mathias Ungers, Einfamilienwohnhaus Steimel, Wippenhohner Straße, Hennef-Sieg, 1961-1962, planimetria; **516**