

**Il senso dei Luoghi, non Luoghi, nel secondo dopoguerra. Il caso Germania e l'attualità**  
*The significance of Places, not-Places, in the post World War II recovery. The case of Germany and the actuality*

**ROBERTA FONTI, RAFFAELE AMORE**

*Ad ottant'anni dallo scoppio del secondo conflitto mondiale, le problematiche operative e le scelte ricostruttive per beni monumentali offesi dalla guerra in tutta Europa sono ancor'oggi di straordinaria attualità. Nuovi metodi di aggressione ed eventi eccezionali a carattere naturale hanno messo in crisi i modelli e le metodologie di intervento consolidate nella prassi del ricostruire, ponendo gli specialisti e le comunità locali di fronte a nuove sfide e scelte non convenzionali. La sessione si propone, quindi, l'obiettivo di accogliere, attraverso casi studio, una selezione di contributi critici dedicati ai diversi approcci culturali ed alle conseguenti scelte tecniche che hanno guidato gli interventi di restauro architettonico e urbano delle città tedesche distrutte dai bombardamenti e che, oggi, guidano molti degli interventi proposti per i recenti conflitti bellici. Il tutto, anche con l'obiettivo di contribuire ad una rilettura di interventi ricostruttivi più o meno noti, ed approfondire la conoscenza delle variegata e diversificate modalità operative utilizzate nel secondo dopo guerra in Germania, ed ancora poco codificate, e loro riverbero su situazioni contingenti di recupero e ricostruzione post-bellica.*

*Eighty years after the outbreak of World War II, the understanding of practical issues and reconstructive choices especially for the reactivation of monumental buildings damaged by War is still of a remarkable relevance to the present day. New methods of aggression and exceptional events of a natural cause have urged specialists and local communities to establish in the practice of rebuilding novel models and methodologies of intervention that, at times, are calling for the need of taking unconventional choices. The session aims to welcome, through the help of case studies, a selection of critical contributions focused on the diverse cultural approaches and related technical choices that have been guiding architectural and urban restoration interventions in German cities destroyed by bombing. And that, today, guide many of the interventions performed after recent armed conflicts. This is also intended to aim at contributing to a possible reinterpretation of more or less well-known postwar interventions, all the while deepening the knowledge of the diverse and multifaceted design strategies used by architects and restorers in the World War II recovery of Europe and revealing their impact on current situations of postwar recovery and reconstruction.*

PREPRINT

*Rama dama!*<sup>1</sup>

*Post-war reconstruction in Munich: the identity-forming power of the Urbs Picta*

**THOMAS DANZL**  
TU München

### **Abstract**

*Munich's reconstruction is characterised by pragmatism in the face of 20th century modernism and a conservative attitude towards local building traditions and building conservation. The colourfulness of architectural surfaces - as material colour and coloured surface treatment - is traditionally associated with façade painting and architectural as material illusion. These leitmotifs can be seen not only in the historic centre of Munich but also in the designs of the peripheral districts. The "Urbs Picta" in its new old guise creates continuity and identity.*

### **Keywords**

Architectural Polychromy, Façade Painting, Decorative Arts, Post War II Reconstruction, Urbs Picta.

### **Introduction: A definition of 'Urbs Picta' - the colourfulness of a city**

Since the 1980s, the preservation of façade painting and architectural surfaces has been a (Central) European focus of architectural and art history, monument conservation and, since the 1990s of the 20th century, a challenge within the framework of conservation and restoration practice.

In the spring of 1982, a study conference entitled 'Urbs Picta' under the presidency of Giulio Carlo Argan was held in Genoa to raise awareness on the problems of conservation and restoration of painted facades. For the first time, an exchange of information between scholars on the intervention methodologies practiced in Italy and Europe was fostered.

After this event, numerous researches on this subject were undertaken with the aim of enhancing painted façades and recording these in inventories as well as looking for means so to conserve this heritage [Koller 1995, 7].

While the designation was originally limited to façade designs, today, the term "Urbs Picta" has also been extended to interior paintings. This was the case of the Padova World Heritage Site. This extended understanding of the term "Urbs Picta" should also be fundamental for the present staging of the city of Munich.

### **1. 'Urbs Picta' before and after industrialisation**

Since Jakob Burkhardt's time (1818-1897), the phenomenon of a multitude of well-preserved artistically designed and handcrafted painted façades, dated back to the Middle Ages and modern times, has been appreciated in its extraordinary concentration of facades progressing in a row and enriching our historic centers. These can be mainly found in Central Europe and in Central (Lazio, Tuscany) and Northern Italy (Veneto, Friuli-Venezia Giulia) and over the past two hundred years, it has been revisited again and again so to give birth to new variations in contemporary art practice.

---

<sup>1</sup> "Räumen tun wir!". In bavarian: Let's clean up!

In addition to purely design-related aspects, research based on materials science and the search for durable alternatives to historical techniques and materials played a major role in the industrialization and rationalization of building in the face of environmental pollution.

The color of the city as a physiological as well as psychological theme in the urban space is given a completely new weight within the framework of the colorful city movement (Bruno Taut *Siedlungen Berlin*) with so-called surface painting, which, under the influence of the international avant-garde of modernism in painting and architecture (Architecture of the Surface [Ulama 2007, 15]), is given a new weight in the cityscape.

So called traditional material techniques (natural stone solid construction, cladding, plaster and fresco/ sgraffito, lime techniques) experienced a 'fear bloom' between 1933 and 1945 as a counter-reaction to the avant-garde on behalf the conservative 'Heimatschutz' and 'Heimatstil'-movement and the dictatorial art policy of the National Socialists.

## 2. Research status 'Urbs Picta' Munich: materials, techniques, design, conservation

Margarete Baur-Heinold's basic work, in its two editions of 1952 and 1978 [Baur-Heinold 1952, 1; Baur-Heinold 1978, 2], shows the different views and approaches to the subject that still coexist today: From a purely historical and art-historical point of view, as well as from a holistic perspective that supplemented it with the conditions of its creation, its materiality and technical implementation, and finally expressed itself in the description of a renewal practice that was considered inevitable long into the 1980s. The European Architectural Heritage Year of 1975 under the motto *A Future for Our Past* made not only the Bavarian Monument Protection Act possible, but it also represented a paradigm shift in conservation practice worldwide that was carried on for 35 years with Michael Petzet<sup>2</sup>.

Interestingly, however, it is not possible to consistently apply conservation criteria to historical façade designs from the pre-war and post-war periods. Most of the time, these are reworked and renewed by craftsmen or, more rarely, by conservator/ restorers. So far, there is no critical overview of the post-war inventory - only a mention in Georg Dehio's steadily updated Handbook of the German Monuments [Dehio 1990, 4] - if they are reconstructions according to historical models or are part of a monument [Landeshauptstadt München 2017, 8]

Façade coloring and façade painting have been a feature of Munich's historic centre since it was first mentioned in a document in 1158. Due to the big destruction occasioned by World War II, as well as the one performed during the years of the great renovation, when Munich became the 'capitol' of a new kingdom, only a few examples of late medieval façade paintings have materially survived to this day on the exterior (Alter Hof).

Under the influence of Italy, a widespread art of painted facades developed from the 16th to the 18th century in southern Germany (Innsbruck, Augsburg, Nuremberg, Regensburg) from Switzerland to Saxony and Poland, of which, however, we mostly only know from copperplate engravings: all kinds of architectural fiction, perspective painting, illusionism, trompe-l'œil. As a rule, these are secular buildings, town halls or private houses, architectural illusion, heraldic, ornamental as well as figurative pictorial motifs and the imitation of site-specific materiality, with artificial stone, stucco and paint these remain a constant in the cityscape to this day - even after the reconstruction period (Marienplatz: Altes Rathaus / Old Residence: Maxburg Tower and Neue Residenz), next to the former Stadtschreiberhaus, Burgstr. 5 strongly influenced by the late Italian Renaissance tradition a façade imitating square stone with vegetal and figural elements of the late 16th century has also been preserved in the 'Alten Hof'. The extremely

---

<sup>2</sup> <https://www.icomos.org/en/78-english-categories/59079-in-memoriam-michael-petzet>

widespread – today nearly completely lost – baroque façade design in plaster and stucco with and without wall painting can only be inadequately traced today through archival sources and engravings, as with the panoramic view of Marienplatz of 1701, by Michael Wening. The decoration of the ensemble Asamhaus Sendlinger Str. 61 with the so called 'Asamkirche' with Priesterhaus, an elaborate and unique conversion of the façade painting common in Munich in the 16th century into a sculptural decoration by the Asam Brothers as the Asamschlüssel reconstructed in 1958/59 by Erwin Schleich and the façade painting reconstructed in 1980/81 after a veduta by Karl Manninger may serve as singular examples here.

Many of these preserved or reconstructed baroque façades can be understood as guiding buildings during the reconstruction, setting accents of familiarity and continuity while at the same time combining the new with the old and developing a special dichotomy in sum.

In the 19th and 20th centuries, Munich was also a centre of the great European debates on the on the polychromy of ancient sculpture and architecture and the 'Coloured City' which had just emerged from crafts and color research in industry, Academia and cultural heritage research. While the revival of fresco technique on the other side of the Alps, instigated by Peter von Cornelius and championed by King Ludwig I, after initial successes with the fresco cycle 'The Gods of Greece' in the Glyptothek, Munich, 1820-30 (today lost; cartoons in the Nationalgalerie Berlin) and the famous huge altar fresco depicting 'The Last Judgement' of the Ludwigskirche, Munich 1836-40 – ultimately disappointing the King of Bavaria – the 'Stereochromy' (Greek στερεός, stereós = solid, χρώμα, chróma = colour. Is the name given to a type of painting invented in Munich in 1846 by Josef Schlotthauer and Johann Nepomuk von Fuchs. It was used for a time to replace fresco painting) actually made possible a 'rebirth' of monumental and durable façade painting in a contemporary guise. The breakthrough of this new technique came only in 1878 with the patent of Adolf Wilhelm Keim, who perfected the use of water glass paints. Still today he is regarded as the actual inventor of permanently durable silicate or mineral paints ('Keim paints'), the predominant material technology for Munich throughout the 20th century [Schiessl 1985, 13].

At the end of the 1970s, the tradition of artistic decoration of facades in public spaces declined – not only in Munich. Interestingly, previously taboo total reconstructions of lost historical paintings are taking the place of empty spaces, as in the case of the Isartor, which was reconstructed in 1979 by Bernhard Nebers in silicate technique and depicting the Entry of Emperor Ludwig of Bavaria after the Victory of Mühldorf.

### 3. Munich under National Socialism

In the 1920s, Munich showed itself to be Janus-faced: a down-to-earth to reactionary as well as artistic-visionary culture. The intellectual and organizational origins of National Socialism lie in Munich, In 1934, Adolf Hitler called Munich "the capital of art and of our movement"; Munich was one of the five so-called Führer cities (Munich, Hamburg, Nuremberg, Linz and Berlin) for which he had gigantomanic reconstruction plans drawn up. On 18 July 1937, the Haus der Kunst opened with the Great Art Exhibition; at the same time, the propaganda exhibition 'Degenerate Art' was held in the Hofgarten Arcades. After the liberation from the Nazi regime, Munich found it difficult to come to terms with its own history and to visibly integrate Nazi architecture into the communal culture of remembrance.

### 4. Munich after 1945

The immediate post-war and reconstruction period began with the clearance of rubble in 1945 and its first decisive phase ended with the 800th anniversary of the city in 1958. The end of

THOMAS DANZL

the post-war period can be determined by various social and political developments to the time immediately after Olympia '72 even though some reconstruction work continued until the turn of the millennium and, as in the case of the Residenz, is still going on today.

The debate about "how to rebuild Munich" began during World War II. Two camps were opposed to each other. One argues for repair and adaptation of the urban structure to modern standards, the other for complete demolition and a new urban layout. The former, which can be described as "conservative pragmatism", finally gained the upper hand. Cityplanners, architects and monument conservators sought a balance between a design unity of the historical centre to be reconstructed and preserved, while at the same time opening up to careful reconstruction and new constructions reflecting a certain 'Spiritus Loci' [Norberg-Schulz 1997, 11; Turgeon 2010, 14]. This was achieved through a special "Munich mixture" of reconstructive rebuilding, new building and traditional construction.

The reconstruction after the Second World War was a collective achievement of the residents under the motto 'Rama dama' of Mayor Thomas Wimmer. Approximately 60,000 explosive bombs and 3.4 million incendiary bombs from the Allies destroyed 90% of the city, so that Munich was even planned to be rebuilt on Lake Starnberg. The four rubble hills that were created on the outskirts of the city at that time, such as the 60-metre-high Olympiaberg (1947-1958), the 37-metre-high Luitpoldhügel, the 75-foot-high Fröttmaningerberg and the Neuhofer Berg, henceforth shaped Munich, which was located in the flat gravel plain.

Karl Meitinger, Munich's city planning commissioner before and after the end of the war, discarded these plans in order to preserve as much as possible and yet not refuse to embrace the new; recognition was paramount. On 9 August and 22 November 1945, Meitinger presented "Proposals for Reconstruction", which were discussed in public as the Meitinger Plan, and in 1946 he wrote "The New Munich", the guideline for reconstruction [Meitinger 2014, 9, Enss 2016, 5]. The plan was to respect the layout of the city as far as possible, but reconstructions were only to be carried out where sufficient historical building fabric remained, otherwise he wanted to design the buildings freely "in the spirit of the old town".

Leo von Klenze (1784-1864), the neo-classicist and inventor of the Isar-Athens, Richard Riemerschmid (1868-1957), the pioneer of Arts and Crafts in Germany and finally Theodor Fischer who – as the Heimatschutzbewegung – promoted the idea of the city as a monument set out a line of tradition for Munich.

This alongside the Middle Ages, Renaissance and Baroque, characterized the city until its destruction and which, after the war, became "style-forming" for a moderate Modernism ("Konservativer Pragmatismus") that reflects in simplified forms the rich material heritage and the "piktoreque" of the old town that has been mostly lost.

The color palette of the rebuilt city with its staggered buildings was based on the color nuances of lime-bound natural mineral colors, but transferred to modern silicate paints. Experiences with historical color investigations throughout the German Reich in the 1920s and 1930s, not least by the Doerner Institute and the "Technische Auskunftei" of the Technical University of Munich, prepared by Hermann Phleps (1877-1964) [Phleps 1930,12] in his standard work, opened up new perspectives - also in Munich - on the colour treatment of brick surfaces.

Hans Döllgast noted in an interview [Wieland 1984,18] that f.i. the brick surface of the Frauenkirche had originally prominent architectural elements painted with a whitish lime slurry contrasting in this way the brick red, an effect which was lost after the post-war cleaning. This knowledge of historical surfaces was taken up again not only by Hans Döllgast, but also by Sep Ruf and Josef Wiedemann (Heilige Dreifaltigkeitskirche and Convent

Congregatio Jesu) in their new buildings in continuity with the “colorful city movement” of the 1920s. The range of monument preservation activities includes contrasts such as the initial safeguarding of ruins with protective roofs and archaeological repair with demolition bricks (Hans Döllgast, Alte Pinakothek) and the free handling of preserved building fabric in the sense of ‘Gestaltenden Denkmalpflege’, which also does not shy away, which is not afraid to sacrifice surface materials and colours in the spirit of Purism in order to create an “architecture of the surface”, as was the case with the last reconstruction of the Glyptothek (Leo von Klenze 1816-30) with the stucco and the paintings by Peter von Cornelius partly destroyed during the war, in a purifying restoration by Josef Wiedemann 1964-72.

Other the combination and integration of the old in the new, as in the case of the restored and reconstructed tower of the Maxburg with its neo-Renaissance style façade, which was integrated into the new building by means of a pruning (Sep Ruf).

Monochrome “Terranova” plasters and brick buildings, architectural surfaces of natural stone such as travertine, shell limestone, Nagelfluh and artificial stone, as well as artistic façade painting and upscale building craftsmanship were complemented with classicist-inspired architectural elements of iron, bronze and copper sheeting [Danzl 2014, 3].

The Meitinger Plan was sharply criticized, especially by contemporaries who adhered to concepts of Classical Modernism or the ‘Functional City’ propagated by the Athens Charter 1933. These rejected a ‘resurgence’ of the ‘old Munich’. Nevertheless, the needs of a car-oriented city were met, for example the 50 to 70 meter wide Old Town Ring was planned to relieve the city traffic, as was the creation of pedestrian zones, which only came into being in Munich with the Olympics ’72.

In the first three decades after the war, commercial aspects such as the resurgence of international tourism were just as much in focus as emotional values that created identity:

The Frauenkirche and the city churches, the old and new residence of the Wittelsbach dynasty, Klenze’s museum and representative buildings and many city palaces, historic house facades were reconstructed or reinterpreted according to their traditional original appearance in order to preserve boulevards, striking streets and buildings and to revive their original character. This tension between built tradition and post-war modernity is what makes Munich so special today.

## 5. Interiors of ecclesiastical and secular architecture

The twelve churches of the Old Town were almost completely destroyed by bombing. Above all, graphic and photographic documentation in black and white and, from 1936 on in color, preventive protective measures (sandbags, brick and concrete walls) in situ against the air war and coordinated removal and safeguarding of mobile and immovable inventory (f.e. stained glass windows and altars) as salvage and security operations by the National Socialists in the run-up to and during the war contributed to the fact that a large part of the original inventory could be saved.

During the reconstruction period, wall and ceiling paintings as well as stucco and natural stone decorations were partly reconstructed on the base of the fotocampaign undertaken between 1943 / 45 (“Führerauftrag für Farbaufnahmen von Decken- und Wandmalereien in historischen Baudenkmalern Großdeutschlands”) [Fuhrmeister 2006, 6] or interpreted in a modern way using the know-how of Bavarian craftsmen who worked traditionally until the 1970s [Neumann 2010, 10]. The conserved and restored furnishing elements could thus be brought back into the churches and integrated either in the new spatial inventions or in the reconstructions. A variety of possibilities for the coexistence of the ‘Old and New’ were tested.

THOMAS DANZL



1: Convent church of St. Anna in Lehel, 1733, built by Johann Michael Fischer, stuccoed by Egid Quirin Asam and Johann Baptist Straub, frescoed by Cosmas Damian Asam in 1737, the first Rococo church in Old Bavaria, destroyed in the war, reconstructed until 1979.



## Difese, distruzioni, permanenze, delle memorie e dell'immagine urbana



2: Convent church of St. Anna in Lehel, charred madonna recovered from the rubble, memorial site for the victims of the two bombing raids 1943/44.



3: Convent church of St. Anna in Lehel. Identification of the reconstruction with misdating 1729 (instead of 1737) and signature of the reconstruction 1972 by Karl Manninger (1912-2002).



4: Church of the Holy Spirit, Gabriel Ridler, 1392, baroqueised 1724/30 Johann Georg Ettenhofer and the Asam brothers, reconstruction since 1946, restoration of the main altar until 1953, reconstruction of the entire vaulting and the Asam frescoes in the central nave 1971-75 and 1990 by Karl Manninger, vault paintings in the side naves unfinished to this day.



5: Church of the Holy Spirit, preserved appeal for donations in the entrance area with black-and-white photo documentation of the destruction, the 1st section of the reconstruction as well as the interior without stucco and vault paintings, but with restored main altar, after 1953.: "Help to complete the Church of the Holy Spirit in its old beauty by your donation".

THOMAS DANZL



6: Maximilian Residence, west facade, Residenzstrasse, 1612-1617, heavy destruction 1944, originally fresco technique, facade painting reconstructed in a very simplified way with KEIM paints, Otto Meitinger 1960s

Of particular interest is the treatment of destroyed Baroque ceiling and wall paintings. Here we should mention above all the architect Erwin Schleich (1925-1992, studied architecture at the Technical University of Munich under Hans Döllgast from 1947 to 1951) the protagonist of the reconstruction of many churches and the muralist Hans Manninger (1912-2002) and his collaborators.

Contemporary muralists tested the stylistic reconstruction true to the original as well as the interpretation of Baroque spatial art with the help of cubist or abstract paintings as in the Bürgersaalkirche (Neuhauserstr.48). Here, the still preserved wall stucco by Josef Georg

Baader (1710) was completed by a reconstructed stucco ceiling and new ceiling paintings by Hermann Kaspar (1971).

In St. Anna, former Damenstiftskirche, the fresco and stucco works by the Asam brothers were destroyed during a bombing air-raid in 1944. The reconstruction of the ceiling paintings and altarpieces was conducted from 1948 to 1952 by Erwin Schleich. The reconstruction was based on black and white photographs, which required a monochrome reconstruction instead of a color reconstruction.

The Convent church of St. Anna in Lehel initially rebuilt in simple forms (1946-51). Between 1967 and 1979, a full reconstruction of the baroque furnishings and paintings was performed. And finally, in 1972, the St. Johann Nepomuk "Asamkirche and the renovation of the façade as well as between 1975 and 1983 the restoration of the interior (figg.1,2,3).

Finally the church of the Holy Spirit (figg. 4,5). This was largely destroyed in 1944/45 and rebuilt by 1951. It regained its high altar in 1953 that was reconstructed using original parts. All the vaults were decorated with stucco work by 1971 and the muralist Karl Manninger executed the ceiling paintings of the central nave in 1971-75. While the two side aisles remained unfinished until today.

One of his last commissions was carried out by his pupil and collaborator Hermenegild Peiker in St. Peter. The church was destroyed 1944/45 and rebuilt between 1946 and 54, when finally the ceiling paintings by Gottlieb Nikolaus Stuber and Johann Baptist Zimmermann were reconstructed (year, 1999).

## 6. Façade decoration in the field of tension between tradition, modernity and restoration

It is not only the design-oriented monument preservation of the pre-war period, but also the restoration practice of the post-war period, which was slowly adapting to international standards. This saw the constant renewal of façade paintings with artisanal methods and modern materials as a given. It is therefore not surprising that color studies and documentation of the existing condition remained the means to the end of reconstruction for a long time, and that individual taste-oriented solutions were common. This was also the case of the façade paintings on the west elevation of the Residenz (1958-66). These were renovated several times in history and after the war represented a palimpsest of an illusionistic architectural painting that was technically, materially and artistically heterogeneous because it was recreated at different times [6].

The reconstruction supervised by Karl Meitinger therefore sought not only to restore a uniform appearance, but also a contemporary interpretation through an abstracting, rather geometric and graphic interpretation that was more in keeping with the two-dimensionality of the surface. A similar approach can also be taken with the façade decoration of the Old Town Hall of 1310, destroyed 1944/45 and from 1952 to 1957 simplified reconstructed according to the neo-Gothic version of 1861-86 or with the facades in the Alter Hof, - the late Gothic gate tower and oriel ('monkey tower'; c. 1480), the southern exterior of the Alter Hof with the gate tower on the Burgstock and finally the Pfisterstock (-1591/92) with ornamental gables typical of the Renaissance (attributed to Wilhelm Egkl).

These simplified reconstructions of painted heraldic geometric motifs were also used as models in the design of new buildings in the historic centre, which, however, underwent a change of material from paint to plaster cut, glass, natural stone or clinker mosaic. In the new buildings, it is also noticeable that in many cases these were supplemented by a repertoire of architectural details inspired by the design of antiquity or neoclassicism bronze / iron façade elements: window grilles, door handles, entrance / door panels with classicist repertoire: running dog, metope

friezes, classicist quotations in simple forms, textile motifs, partly inspired by antique "vase painting" and combined with ornaments of classical modernism, cubism, naive art and finally book illustration graphics. These observations allow to describe actual aesthetics and a new layer of the city in post war reconstruction.

### **Conclusions: Heritage conservation and townscape management – challenges and opportunities**

Since the turn of the millennium, the architecture of the post-war period has itself been worthy of preservation and protection. However, many of the simple façades that define the cityscape are being deformed by thermal insulation measures and renovations. The greatest danger, the transformation of the "Urbs Picta" in the heart of the city - on Marienplatz - through demolition and new construction of buildings dating mostly back to the 1950s (that seems to start with f.e. with the destruction of the "Hugendubel" building first in 1978 and then 2017 again) was prevented by the example of the "Donisl" restaurant (founded in 1715, destroyed in rebuilt in 1954 and in 2015), even if "façadism" celebrated a happy reign, the unity of the square could be preserved. Most of the buildings in the rebuilt city centre are not listed as individual monuments, but enjoy ensemble protection, and until today there is no design guide or design statute ("Gestaltungsfibel" or "Gestaltungssatzung" or f.i. the Colours of Munich") that would prevent inappropriate colour choices. In this respect, questions of preserving authenticity in the course of conservation/restoration are less on the agenda than, in the best case, renewal and reinterpretation. Since there is still too little research - not only in Munich - on the motifs, materials and techniques of post-war art, Viktor López Cotello's catalogue for Munich represents a first important step in the right direction, which must be further expanded to include aspects of the history of restoration and the preservation of historical monuments.

### **Reference**

- BAUR-HEINHOLD, M. (1952). *Süddeutsche Fassadenmalerei vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, München, Georg D.W. Callwey.
- BAUR-HEINHOLD, M. (1978). *Bemalte Fassaden. Geschichte, Vorbild, Technik, Erneuerung*, München, Georg D.W. Callwey.
- DANZL, T. (2014). *Die Farbigkeit der Architektur im 20. Jahrhundert. Erkennen. Verstehen. Erhalten. Der denkmalpflegerische Umgang mit Architekturoberflächen des 20. Jahrhunderts und die restauratorische Untersuchung, Erhaltung und Rekonstruktion (material-) farbiger Bauten*, in *DETAIL Praxis – Farbe. Entwurfsgrundlagen, Planungsstrategien, visuelle Kommunikation*, edited by A. Buether, München, De Gruyter, pp. 71-79.
- DEHIO, G., DEHIO VEREINIGUNG E.V., GÖTZ, E., HABEL, H., HEMMETER, K. (1990). *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Bayern Vol. 4, München und Oberbayern*, München, Deutscher Kunstverlag.
- ENSS, C.M. (2016). *Münchens geplante Altstadt. Städtebau und Denkmalpflege ab 1944 für den Wiederaufbau*. München, Franz Schiermeier.
- FUHRMEISTER, C., KLINGEN, S., LAUTERBACH, I., PETERS, R. (2006). „*Führerauftrag Monumentalmalerei*“. *Eine Fotokampagne 1943-1945*, Köln-Weimar, Böhlau (Veröffentlichungen des Zentralinstituts für Kunstgeschichte in München, XVIII).
- KOLLER, M., PRANDTSTETTEN, R., Österreichische Sektion des IIC (International Institute for Conservation of Historic and Artistic Works) (1995). *Restauratorenblätter, Band 16: Zum Thema Fassadenmalerei: Forschungsprojekt Eurocare 492 muralpaint = Painted façades*, Klosterneuburg/Wien, Mayer.
- Landeshauptstadt München, Referat für Stadtplanung und Bauordnung (2017). *Kunst am Bau der 1950er und 60er Jahre. Ein Spaziergang durch die Altstadt*, München, 1.ed. 2017, 2.ed. 2018.
- MEITINGER, K. (2014). *Das Neue München. Vorschläge zum Wiederaufbau* (Reprint of the exposé on urban development presented by Karl Meitinger, architect and Munich city planning councillor, in 1946), München, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege.
- NEUMANN, H. (2010). *Der Wiederaufbau der Residenz München nach dem Zweiten Weltkrieg und die Tradierung des Stuckhandwerks*, in *Stuck des 17. und 18. Jahrhunderts. Geschichte – Technik – Erhaltung* (Internationale

Fachtagung des Deutschen Nationalkomitees von ICOMOS in Zusammenarbeit mit der Bayerischen Verwaltung der staatlichen Schlösser, Gärten und Seen Würzburg, 4.– 6. Dezember 2008), edited by J. Pursche, München, Hendrik, pp.120-128.

NORBERG-SCHULZ, C. (1997). *Genius loci. Paesaggio ambiente architettura*, Milano, Mondadori/Electa.

PHLEPS, H. (1930). *Die farbige Architektur bei den Römern und im Mittelalter*, Berlin, E. Wasmuth.

SCHIESSL, U. (1985). *Stereochromie. Zur Entwicklung der Maltechnik mit Alkalisilikaten und der gleichzeitigen Entwicklung der Irrwege der Putz- und Steinkonservierung damit seit 1825*, in *Historische Technologie und Konservierung von Wandmalerei. Vortragstexte der 3. Fach- und Fortbildungstagung der Fachklasse Konservierung und Restaurierung Schule für Gestaltung Bern* (5-6 Nov. 1984), Bern, pp.158-168.

TURGEON, L. (2010). *The spirit of place between the intangible and the tangible / L'esprit du lieu entre le patrimoine matériel et immatériel*, in 16th ICOMOS General Assembly and International Symposium 'Finding the spirit of place – between the tangible and the intangible' (Quebec, Canada, 29 sept.-4 oct. 2008).

ULAMA, M. (2007). *Die Architektur der Fläche*, Wien/Bozen, Folio.

### Websites

*In memoriam: Michael Petzet*. <https://www.icomos.org/en/78-english-categories/59079-in-memoriam-michael-petzet> (February 2023)

Klemm, C. (1978). *Fassadenmalerei*, in: *Reallexikon zur Deutschen Kunstgeschichte*, Bd. VII (1978), Sp. 690–742; in: RDK Labor, URL: <<https://www.rdklabor.de/w/?oldid=89154>> (April 2022)

Wieland, D. (1984). *Topographie / 1984 Portrait eines Baumeisters - Der Architekt Hans Doellgast*. Film: <https://www.youtube.com/watch?v=b-Od3JlriXk> (February 2023)

PREPRINT

*Rama dama!*<sup>1</sup>

## *Munich and the (re)construction of an historic city centre after World War II*

**ELISABETH MERK**

Technical University of Munich

### **Abstract**

*The city as an organism, as a result of different complexities of historical layers that enable to give rise to a city. A city that wraps around itself, that develops like a film, and which shows itself as the result of a deep and intimate process of interaction between citizens and their inhabited space. Munich, today, is an example of the resilience of its citizens, who wanted to recreate this by preserving its original urban setting before World War II. This is despite the immense destruction occasioned by the war, and because of a sense of places that goes beyond the picturesque, and which is rooted into the need for identity of every community. However, this has not been preventing the natural process of development of Munich into one of the largest European metropolises.*

### **Keywords**

Munich, Postwar Urbanism, Post War II, reconstruction, Karl Moser.

### **Introduction: the city as a result of different layers of complexity**

The notion of a city as an organism that only allows for many layers of complexity, but actively generates them, has been fascinating urbanists since Walter Benjamin published his famous essay [Benjamin 1986, 2]. First and foremost, a city is the product of real-life interactions between citizens, expressed in architecture, urbanism and spatial concepts [Benjamin 2007, 3].

Among German's metropolises, Munich represents a European urban model which, despite the terrible destruction suffered in World War II, during reconstruction, it mostly preserved the integrity of its pre-war urban structures.

Commonly, Munich is perceived as a consolidated city, which methodically and successfully was able to navigate various growths up to the second half of the 20<sup>th</sup> century. The social changes that came with this growth, particularly since the 1972 Munich Olympics, have shaped a metropolitan, democratic idea of an urban living community.

Those, who deal with urban development, and redevelopment, of historic cities affected by war, engage themselves in a story telling that provides a narrative, which is shaped around its time-space relations of a dialectic of future and past, which manifest itself in the concrete places of a city. This is - and has always been – part of the essence of a city and this has led to wonderful spatial creations and architectural works, which show continuity in happy moments of development of a city. While this shows discontinuities in structures and scale-breaking buildings in the more fragile moments in time. Both develop in relation to the existing as a continuity of the existing structures or in an intentional break with the past and its social conventions [Benincasa-Università di Roma 1994, 4].

In the twentieth century, the history of the city and its architecture reveals the full range of this progressive construction of the city. Since many actors participate in this narrative of the city,

---

<sup>1</sup> „Räumen tun wir!“. In bavarian: Let's clean up!

unconsciously as well as intentionally, we speak, today, of urban development as a continuous process, and we paraphrase this by using the term: *urban laboratory*. This makes the work on the city so exciting and causes urban planners to be mainly confronted with the following three relationships of time that lies in the future:

- short-term residence of citizens, who, in spite of this, wanna still experience their emotional and functional needs (i.e., keeping their life standards and reflecting this in their neighborhoods);
- medium-term policies and design structure in which urban development takes place, and
- long-term development concepts of spaces to be reviewed in light of always increasingly novel urban strategies.

There is a fourth relationship to be considered. This is the existing city with all its contradictions, a traditional architectural heritage for which it is necessary to find the right approach.

In this respect, I would like to formulate the thesis that urban planning can only be successful if this also sees itself as a historically anchored discipline. To this end, this must incorporate the dimensions of the past into the present and open them up for the future of the city.

Then, it is essential that tangible and intangible values with respect to urban development are recognized in their complexity and included in the narrative of a city.

Often, urban planners tend to oversee the transformation of a city. Values are not static, they change with socio-political positions, and who gets the claim of interpretive authority on them is not always predictable and certainly not unambiguous in a democratic pluralistic society.

Principles guiding modernity had largely negated this. They were still imbued with the positive value of the permanent improvement of the world and a belief in an unbroken progressive future. This was dissolved in the second half of the twentieth century when Jürgen Habermas (1981), in his well-known speech at the opening of the Munich exhibition «The Other Tradition», stated the following: «In this great synthesis, the contradictions that characterize capitalist modernization, especially in the field of urban planning, are lost – contradictions between the needs of a shaped living world on the one hand, and the imperatives communicated through the media of money and power on the other» [Horvath-Soares-Arantes-Arantes 2001, 1].

### **1. The challenge of the building stock of post-war modernism**

As a consequence, the preservation of historical monuments must also deal with buildings that were constructed in the second half of the twentieth century. Notoriously, from the first half of the twentieth century, buildings designed in Germany were strongly influenced by concepts introduced in the field by the Bauhaus architectural movement and architectural modernism, in general, which found its most important protagonist in Le Corbusier. The post-World War II recovery of Germany (1950s), their thoughts and ideas were still having a reflection in architecture and urban planning, despite, or perhaps because of, the Third Reich use of classicism and the associated persecution of the leading figures of modernism], as well as the unprecedented destruction of European cities occasioned by World War II and continued in the following decades.

About half of the existing buildings in Germany were erected between 1949 and 1978. Against this background, they are an important part of the architectural heritage of our cities and bear witness to the previous destruction and the noticeable changes in the spatial structure of cities, which are representative of an Era. European cities with which we are confronted today are mainly the result of their post-World War II recovery that reveal this discontinuity still impressed in the collective memory.



When in 2018, more than forty years after the European Heritage Year (1975), a new Cultural Heritage Year is initiated by the EU institutions [Glendinning 2015, 2], there is hope and obligation for facing these discontinuities as a dissonant heritage and uncomfortable testimony – beyond of the secured paths of the architectural heritage that is easily accessible to tourists and therefore suitable for marketing.

A simple return to pre-1945's values - whether they are laying out in the urban and architectural conception of cities, or in their immaterial heritage as an image of longing – it seems no longer to be possible, and where it was attempted, it was rarely successful, mostly turning into an historic forgery.

Then, monument preservation in urban planning is faced today with the task of large-scale urban redevelopments that were irreversibly changing different sectors of cities, spanning from areas subjected to shrinking to the ones subjected to growing, and it does so in a very similar manner. Here, the struggle for preservation starts and ends. Due to a lack of prospective in use, especially caused by the ever-increasingly energetic and safety targets to be met as well as a strong growth pressure in cities, prevention from a considered number of demolitions in favor of new constructions is difficult to be pursued.

This produces urban spaces and buildings that are governed by the laws of the market and functional paradigms, and rarely obey to the continuity – at internal and external scale – of the city fabric. Moreover, they hardly fulfill their functional and economic promises in terms of sustainability. At this point, aesthetics and urban design issues have not even been discussed, yet. This is where historic preservation, with its offer of reflected appropriation of history, could contribute most to the future. This is about the whole, which points beyond the individual monument or ensemble.

This in the words of Michael Petzet, who in 2013, devoted an entire issue of the magazine *Der Architekt* to the theory of monument preservation under the title 'Jenseits des Mangels' ('Beyond Lack') [Petzet 2013, 2], sound as follows: "But the cultural heritage of the twentieth century is hardly just about a few examples of extraordinary universal value" and the oeuvre of a few famous architects. In the same issue, Andreas Denk writes in the introductory text about the city as a spatial monument and about the need to place a structural interest alongside traditional 'object protection'.

I am convinced that this can only happen through a collaboration between monument preservation and urban planning at institutional level. This is because of what that is at stake here is the integration of monument preservation perspectives into the processes of urban development – thus, a cultural debate on the continuous insertion of the new in the old so to build a new city.

The publication *Conservation, Interpretation, Transformation* by the Bavarian Chamber of Architects [Bayrische Architektenkammer 2014] shows how this topic is currently being discussed in architectural and urban planning circles in Germany. It describes the strategies with which monument preservation in urban planning is confronted, today, especially when it wants to contribute with its competence trained on 'classical' monuments.

The history of the city and its architecture as we find it tells the story of hardship and displacement in the twentieth century and of the shortage of building materials as well as of rapid, because driven by housing shortages, construction.

## 2. Learning from Karl Meitinger

The contribution of Karl Meitinger's reconstruction plan is still important to today's cityscape of Munich. Munich's core city had been destroyed by about 80% [Bauer 1987, 1] (fig. 1, above).

ELISABETH MERK

Besides the urgent task of ensuring the basic needs of the population, there were two main challenges for which the city of Munich had to develop effective solution strategies: on the one hand, the urgent procurement of emergency accommodation and the rapid construction of housing, and on the other hand, the far-reaching decision on how the city of Munich should be rebuilt in its historic core. The main focus of housing construction was therefore on type construction, which was used in both block and row structures with the aid of modern construction and building techniques. In contrast to other destroyed cities, the availability of materials in Munich was less focussed on pure recycling of building rubble, as the city's geological location provided concrete gravel pits and clay deposits to satisfy the enormous demand for building materials.

The second question was about the appropriate way of reconstruction for the historic city centre, as well as for the inner and outer core city. As in most destroyed German cities, a controversial discussion developed about rebuilding the cities in a modern and contemporary way instead of rebuilding them in accordance with the original urban structure and its architectural expression. Rebuilding instead of reconstruction was a slogan among experts who wanted to use the opportunities of the so-called hour zero for modern urban development. For Munich, two factors were decisive: firstly, the fact that in large parts of the old town the alley structures were still recognizable, as the facades of the burnt-out buildings were still standing and the main part of the debris clearance had already been done in 1947, and secondly, that a reconstruction plan: 'The New Munich' was very quickly presented as a new urban development plan by the former city building councilor Karl Meitinger (fig.1, below). As early as 1946, Meitinger presented the reconstruction plan to the reconstruction committee of the city of Munich and advocated going Munich's own way, which was largely oriented towards the existing urban identities and Theodor Fischer's graduated building plan of 1904. In addition, Meitinger formulated a clear commitment to reconstruct the important historical buildings such as the Residenz, the cathedral, the town hall and the leading buildings by Fischer, Klenze and others as well as the former Residenzstadt as faithfully as possible, in their external appearance, to their historic image as well as conducting the remaining reconstruction work in such a way so that the renewal and further development of Munich could be implemented with a view of the city towards the future.

The guiding goals were to preserve the traditional appearance and to keep the architectural and urban values alive.

In the book *Das Neue München* (The New Munich), he also states that the reconstruction must be tackled immediately by the generation that still has its own view and memory of the old Munich before the destruction. In order to pass on as much as possible of the atmosphere of the former city to the next generations [Meitinger 1946, 7]. This seems to me to be a very important aspect, because in some places we are now in a renewed debate about reconstruction 78 years after the end of the war, which lacks any concrete memory of its own. The examples that have just been completed, such as the Berlin Palace or Frankfurt's Römerberg, also require a critical examination in this respect - the Dresden Frauenkirche may be considered an exception.

For today's generation, on the other hand, it is of enormous importance to understand the criteria and guidelines of reconstruction, as the inner city of Munich are subject to great development pressure. Every intervention today reveals the working methods of reconstruction and even if only a few buildings are listed as individual monuments, the entire reconstructed old town is considered a designated area monument and an important exemplary post-war old town ensemble. This makes the handling of changes particularly sensitive, but also often



1. Munich. Above after the 1943 October air-raid. © Architekturmuseum. Below Meitinger's plan, City of Munich, 1946. © Architekturmuseum

enough susceptible to conflicts with investors and building projects. It is mainly about the grain of the urban structure, volumes, heights and roof design – In short, about the cityscape.

Three aspects still seem worth mentioning. These are:

- I. Karl Meitinger's efforts were directed not only at his clear commitment to rebuilding Munich in its original character, but also at optimizing the requirements of economy, efficiency and functionality and establishing viable structures and legal instruments for reconstruction. Thus, he dealt intensively with the partly still existing underground infrastructure and its reusability, catalogued the streets of the inner city according to dimension and function in order to adapt the building line structure to the new framework conditions, such as fire protection and traffic, without questioning the parcelling and city structure as a whole. The most prominent examples of this can be seen in the building line at Marienplatz opposite the town hall, which was shifted slightly to the south, and in the design of the arcades and openings at the old town hall in order to better manage the expected traffic flows.
- II. He gave as much importance to public transport as to car traffic, and already included a possible underground railway line in the considerations for the reconstruction of the main railway station. At the level of the urban development plan, he made proposals for local recreation areas and the future growth of the city, which he predicted immediately after the end of the war.
- III. At the same time, he was well aware that this enormous reconstruction effort could not be accomplished with the usual organizational measures, instruments and procedures. He advocated the establishment of a reallocation committee to clarify the property situation, appealed to the owners and architects to agree on a block approach and spoke out in favor of a reconstruction law to give priority to the common good over individual interests. At the same time, he demanded, as it were, a block approval of the newly developed building line structure in order to provide the building police, as the building permit authorities were called at the time, with a firm basis for the creation of building rights.

Interestingly, Karl Meitinger's approach to the urban structure largely coincides with the strategies chosen by Hans Döllgast for the treatment of the building fabric. This coincidence was theorized by Renato Bonelli (1911-2004), who was first to extend the criteria of the so-called *Restauro Critico* to the case of historic urban settlements and landscapes.

«Il valore della città antica è quello di una presenza formale vivente ed attiva che attualizza la storia mentre la vita stessa, nelle sue vicende edilizie, si storicizza nella qualità della forma ed esprime ogni volta il significato del pensiero e l'ideale etico di quel momento storico. Donde il valore imparagonabile ed insostituibile del centro antico di una città, che è parte essenziale ed immagine della sua e nostra storia, linguaggio dell'ambiente formale della nostra odierna esistenza, alimento alla capacità creativa e alla vita spirituale. Di conseguenza il restauro, in quanto operazione critica diretta all'intendimento e alla conservazione, investe comprende nel proprio campo l'intero ambiente urbano e tutta la città antica, trasformandosi in restauro urbanistico [...]. Nei cosiddetti centri storici, che si configurano secondo lo spontaneo atteggiarsi della forza vitale guidata da interiore coerenza, quest'impulso della vitalità, compenetrato nella forma e fuso in essa, non costituisce più realtà pratica, ma vita tradotta in forma e forma pregnante di vita; ed in tale complessa realtà storica che il restauro deve incidere» [Carbonara 2005, 1].

Three different views shaped the debate around the post-WII reconstruction of German cities. These are: a reconstructive reconstruction; a clear commitment to new construction; thirdly, tradition-bound reconstructions, which greatly opened up the scope for interpretation.

There was not a sole urban redevelopment theory, rather the three patterns existed side by side and were implemented depending on the genius loci and the respective socio-political decisions in the cities.

Urban repair and an accompanying modernization were the premise that provided the basis for pragmatic approaches. Important external factors of influence were the local building culture, the technical framework conditions and legal requirements as well as the availability of materials.

The attempt to preserve the identity and the images that were anchored in the collective memory of the cities did not succeed everywhere. Döllgast succeeded in reinterpreting the traditional images and forms in an authentic way [Döllgast-Gaenssler-Technische Universität München-Bund Deutscher Architekten 1987, 5]. He dealt intensively with the still preserved building fabric showing traces of repairs and giving value to original materials, which were yet understood as a means to create something new in the old. Above all, he simply devoted himself to the protection of what that was still existing in there, fought for its preservation against total demolition, as in the case of the Alte Pinakothek. And then, he created his own architectural language by supplementing the war-damaged urban fabric with a free use of forms and materials. This approach shaped an Era and was tightening linked to a view of modernism that does not break with tradition [Stock-Kinold-Döllgast 2018, 8]. This in the words of Bonelli sounds as follows: “restauro come processo critico e restauro quale atto creativo sono dunque legati da un rapporto dialettico, in cui il primo definisce le condizioni che l'altro deve adottare come proprie intime premesse, e dove l'azione critica realizza la comprensione dell'opera architettonica, che l'azione creatrice è chiamata a proseguire ed integrare” [Bonelli 1963 (1)].

### **Conclusions: Steering transformation together**

Conclusion, the approach by Döllgast, implemented by many of his pupils, in combination with the strategy of the *Meitingerplan*, characterized the reconstruction of the city of Munich – thus, the Munich cityscape as this has been handled down by time to us: familiar spatial structures and a lively surface design that evoke the character of the lost Munich, yet open to a further development. This approach which combines together continuity and new beginning is regarded, nowadays, as sustainable.

The resulting professional interrelationships are a challenge for urban planning and historic preservation alike, and an opportunity for renewal could arise from this for both disciplines.

In Munich, for example, this applies to the case of the post office buildings designed by Robert Vorhoelzer, as well as to the buildings by Josef Wiedemann at the Alte Akademie (figg. 2-3).

The *Alte Akademie* (Old Academy), which is located in the heart of the Munich's old town represents a primary example of the Munich reconstruction. Here, the new and the old are combined with the new buildings and reconstruction's concepts introduced by the *Meitingerplan* in Karl Meitinger Era. As an ensemble, it had a difficult time being accepted as a monument, although, it is listed as a monument, and the city council established a development plan so to protect the entire complex. The facade, which had been recreated during the reconstruction, was meant to be preserved. Opposite to this, the so-called Widemannbau was meant to be demolished. This is often the case of buildings that were built in this period, there was a lack of expert opinions that deeply questioned the possibility of redeveloping the building fabric. It took almost two years to convince the owner of the fact that the Alte Akademie must be considered as a unit in its new perspective of use. This was achieved thank to a close cooperation between the different authorities involved and stakeholders especially local citizens.

ELISABETH MERK



2: The Old Academy of Munich. As a whole.



2: The Old Academy of Munich. Details of a new addition.

The various conditions of origin and spatial characteristics of a city can be experienced through a wealth of contradictory images and represent its historical memory, which must be preserved as a primary document. Urban planners as well as monument conservators supervise the city in its transformation and have a common task of communication and publicity in this process. The preservation of structures and their transformation, which remain legible even in their fragments, and the dialectic between newer and older formal language animate as productive impulses the continuous change of the European cityscape. Every generation has the freedom and the responsibility to face the past and the future anew again and again. Many European cities, like Munich, have just begun to look attentively at the fifties, sixties and seventies and to discuss which features and urban design guidelines from back then should be preserved. We are facing a profound transformation of the structures of post-war modernism, its buildings and complete ensembles. For the future of urban development and monument preservation, technical and legal and, above all, social conditions must be created so that this transformation process can achieve urban planning and architectural quality. At the same time, these measures open up new potential for us to meet the current demands of climate adaptation, traffic restructuring, etc. with innovative urban planning solutions. What remains is the question of inner images and the emotional side for the future of the city. Leo von Klenze, an ingenious importer of images, knew how to interweave them with the respective place in a new way. The further development of architectural qualities of modernity, taking seriously the contradictions that the twentieth century has given cities as a task and tracing their relief, and fitting the scale of the new interventions into the canon of the existing city, could be the right way. The future of historic preservation, urban planning, and urban development as a discipline may lie less in the great spectacular architectural highlights and urban settlements than in the supposedly modest building tasks of a city that is in the process of renewing itself from within (fig. 3).



3: Wittelsbacherplatz in Munich.

ELISABETH MERK

### Reference

- BAUER, R. (1987). *Fliegeralarm, Luftangriffe auf München 1940 -1945*, München, Hugendubel.
- BENJAMIN, W. (1986). *Illuminations*, New York, Schocken, pp 217-252.
- BENJAMIN, W. (2007). *Immagini di città*, Torino, Einaudi.
- BENINCASA C., UNIVERSITÀ DI ROMA (1994). *Il tutto in frammenti: arte del xx secolo: una nuova interpretazione storica*, Milano, Giancarlo Politi.
- CARBONARA, G. (2005). Renato Bonelli, in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 64-68.
- DÖLLGAST, H. GAENSSLER, M., TECHNISCHE UNIVERSITÄT MÜNCHEN, BUND DEUTSCHER ARCHITEKTEN (1987). *Hans Döllgast 1891-1974*, München, Callwey.
- ENSS, C. M. (2016). *Münchens geplante Altstadt. Städtebau und Denkmalpflege ab 1944 für den Wiederaufbau*, München, Franz Schiermeier.
- HORVATH, G., SOARES, M.C.D.P., ARANTES, O.B.F., ARANTES, P.E. (2001). *The Neo-Enlightenment Aesthetics of Jürgen Habermas*, in «Cultural Critique», n. 49, pp. 43-57 (doi:10.1353/cul.2001.0003).
- PETZET, M. (2013). *Substanz, Bild und Erinnerung. Zur Konservierung der Moderne*, in «Der Architekt» (Jenseits des Mangels. Zur Theorie der Denkmalpflege), n. 2, pp. 32-37.
- GLENDINNING, M. (2015). *The European architectural heritage year and Unesco World Heritage*, in *Eine Zukunft fuer unsere Vergangenheit*, edit by M. Falser, W. Lipp, Berlin, Baessler, pp. 93-103.
- MEITINGER, K. (1946). *Das neue München, Vorschläge zum Wiederaufbau*, München, Bruckmann.
- STOCK, W.J., KINOLD, K., DÖLLGAST, H. (2018). *Hans Döllgast: schöpferische wiederherstellung: creative reconstruction*, München, Hirmer.
- BONELLI, R. (1963). *Il restauro architettonico*, in *Enciclopedia Universale dell'Arte*, Venezia-Roma, De Agostini, vol. XI, col. 322 e ss., ma coll. 344-351.

### Sitografia

<https://www.architekturmuseum.de/wp-content/uploads/2020/03/2020-student-project-Meitinger.pdf> (January 2022)



## Monuments as Political Objects. The case of the Neues Museum of Berlin

DAVID WOLF

Technical University of Munich

### Abstract

When designers speak about war and damaged heritage, it is synonymous of a dramatic loss and, at times, of a need for renewal. When restorers and art historians debate these happenings, they tend to emphasise the loss of knowledge and identity that goes, along with a damage and a physical material loss of heritage. Then, an act of recreation must also be considered as a duo act, which makes heritage still available for future generations to experience culture. However, solutions that are staging ruins as a memorial, other are making a *Tabula Rasa* out of them and let the collective forget about this, were often considered. This is especially the case of Germany, where these two extremes often coexisted over a long- and a short-term vision on the way how heritage was supposed to be staged for the future. This article will debate this dichotomy, all the while concentrating on the staging of monuments, which are charged with iconic and political meaning by using the example of the post World War II recovery of the Neues Museum of Berlin.

### Keywords

Museum, Reconstruction, Juxtaposition, Object, Meaning.

### Introduction

When monuments are designed so to pursue a state-building programme that is suiting the needs of political communities, we are called to explore monuments as political objects, along with their social and cultural dimension - as this is perceived by local communities that identify with them.

In Germany, the idea of building a state museum, where no distinction between classes exists (*German Fundamental Law Constitution, year 1949*) was firstly conceived by Friedrich Wilhelm the IV. In 1840, a state museum right in the hearth of the historic centre of Berlin was built at the so-called *Museum Island*.

The architect Friedrich August Stüler, as an illustrious representative of the contemporary aesthetic standards of the German society, designed the building in a modern neoclassic style. The museum exhibition and its architecture were planned so to accommodate the ever-growing collection of museum pieces – thus, ensuring the circulation and the *libre échange* between the works of art in exhibition and its surrounding. Because of this, today, one can appreciate the Old in the New Museum as part of the ensemble of the Museum Island, and the two of them as a whole: in a united conception of a sole building of undisputed architectural and art-historical value and constructively different from any other museum.

By watching at the social-political background, which was highly complex and strongly influenced by a kindling patriotism, one can understand the political intentions that historically were standing behind the institution of the Neues Museum. These were making the Neues Museum to be charged with a political meaning that was further and extensively stressed by Nazi Germany.

This was causing that, during WWII, the Neues Museum was perceived as a target for invasion. In 1945, no building on the island was undamaged and parts of the Neues Museum were entirely lacking (fig.1).

DAVID WOLF



1: After Second world war air-raid. Parts of the building were strikes by direct hits.

An international architectural competition was launched to reconstruct this German icon. The results of the international competition will be debated through this paper. Solutions proposed by Giorgio Grassi, Frank O Gehry and David Chipperfield will be compared to each other revealing the unsolved conflict between Grassi and the *Landesdenkmalamt Berlin*.

### 1. The Neues Museum by Friedrich Stüler. Socio-Historical Background

At the beginning of the XIX century, the population has undergone radical changes, while the memory of the war that torn Europe was still laying in the mind of people. In the first half of the 19<sup>th</sup> century, the increasingly process of liberalization of the market, which went with the development of a proper economic, social, and legal framework, causes, in Germany, a widespread condition of absolute poverty especially in rural villages. Here, peasants were granted by law full property of the land they were working for centuries while prices for agriculture went down and a compensation process to former owners of lands was still ongoing [Schröder 2000, 3]. A massive emigration to the oversea lands or the neighboring cities was recorded in these years. However, innovation such as the mechanization and industrialization were push forward around that time by the emerging Prussian State. The creation of modern school structures and the active prevention of illiteracy and increasing measures of social security (i.e., *Social Security Act by Bismarck, year 1883*) were a landmark of the second Empire [Schröder 2000, 3].

## 2. The Neues Museum by Friedrich Stüler. The King and his Museum

Friedrich Wilhelm IV (1795-1861) after having seen his father struggle and failure in dominating masses over the great paradigm shift experienced by European societies over the 18<sup>th</sup> century, he dedicated himself to fulfill his duties as an Emperor – although rejecting this title – thus, guiding his people united through these times of change. He understood that he had to appeal to the inner consciousness of Germans, who recognized themselves as a such – thus, identifying with the borders of what that nowadays is understood as Germany – and developing further national proud and identity. At the same time, he needs to show openness and transparency, even good will to bring the population on his side. And with this in mind, he built up a museum on the central part of the museum island as a counterpart to the Parisian *ile de la Cité*. Architect Friedrich August Stüler was appointed to design the building. The most modern standards in the design of museum exhibitions were implemented for the king's museum. The foundation will be stomped by steam engines, the materials will be lifted by steam-powered lifts and the roof trusses looking like bows are an imported invention from France. The museum exhibits findings from all the different Eras, which are relevant to the 19<sup>th</sup> century understanding of history – thus, Egyptian, Greek, Roman, Byzantine and finally the German history. The museum is seen as a house of knowledge for all the inhabitants of Berlin and guests coming from abroad as well as newcomers, who are equally supposed to experience culture while visiting the site.

Rooms were conceived so to progress chronologically in space and time. Findings were exhibited so that historic themes were reflected into the architectural features of rooms.

In 1847, the German Wilhelm von Kaulbach (1805 – 1874) was appointed as a painter. He depicted a large wall painting telling the story of the newly established German state. This was stretching over a 75-meter surface being located right at the main staircase [Buttler 2010, 2]. This painting, which was one of the main artworks commissioned by the King himself, is, here, understood as the central political theme of this building due to its prominent position.

## 3. The Neues Museum by Friedrich Stüler. Finalization and Reception

After a fast completion of the overall structural skeleton, the finishing of the interiors was progressing slowly. Finally, in 1862, the building site is almost concluded, Friedrich August Stüler releases a richly illustrated volume for the opening of the museum. [Blauert-Bähr 2013, 1]. The reception of the Museum is a great success. The inhabitants, as well as the scholars are coming in masses [Buttler 2010, 2]. The museum is praised as an icon of the great achievements in the engineering and industrialization of the country [Blauert and Bähr, 2013, 1] Shortly after the completion of the museum the question about Germany as a free state is raised and will find expression in the Dano-Prussian war, then in the Battle of Königgrätz (1866) leading directly to the formation of the National Assembly and later the German Reich [Schröder 2000, 3].

## 4. In-between Wars. From 1870 to 1939

The years after the formation of the German Reich up to the First World War pass by without any big intervention. A few changes are made such as: a mezzanine floor will be erected in the roof, as it rapidly becomes too small for the planned exhibition, the Greek courtyard will be overhung by a glass roof, which is partly breaking off the walls and a new “Amarna exposition” will be introduced [Blauert-Bähr 2013, 1]. The German monument care is modernizing with the state of Hessen in the lead [Eckhart 2003, 2] and in times of the Weimar Republic, nothing will be changed in the museum due to the strict guidelines.

## 5. In-between Wars. Destruction and Neglect

During World War II (WWII), especially over the last air raids (year, 1945), the Museum Island and the Neues Museum are one of the main targets for destruction. In February 1945, the south-west wing is heavily damaged by direct hit striking both courtyards and the south-east quoin. Earlier over the 1940s, the main staircase with its huge painting on the German history is under fire due to booming. Further damages were occasioned by the Battle for Berlin in the last days of Nazi Germany (fig. 2).

In the post WWII recovery of Germany, the repair works of the Neues Museum are not prioritized. For several years, the building is left in a state of neglect. The GDR, which has now the supervision of this sector of the city of Berlin, is leaving this in a state of a remain. We can speculate on reasons for this. Certainly, this was a relic of the strong and prosperous Germany united under its Emperor and, afterwards, once again, under its Nazi dictator.

There are some ideas blowing the wind of a reconstruction of the building in its original state. However, these are not pursued. In 1986, a removal of the rubble is performed, and the courtyards are freed from the spontaneous greenery rooted into its remains. After the fall of the Berlin Wall (year, 1989), the management of the city of Berlin wants to restore the Neues Museum. A competition is launched in 1993 [König 2009, 1].

## 6. The New Neues Museum. A Complex Competition

By widely watching the approaches developed in practice all over Germany and especially for the repair of heritage lacking integrity, two main approaches can be observed [Tietz 2015, 9]. These are ranging from:

- I. heritage deconstructed due to life-threatening damages and/or social pressure, (e.g., *Berliner Stadtschloss*)
- II. heritage left in a state of a ruin and treated as an archaeological remain to be dealt with in a later time; (e.g., *Frauenkirche Dresden*) and;
- III. heritage redeveloped so to integrate remains into the new, all the while giving room to novel conceptions. (e.g., *Alte Pinakothek*)

On the other hand, restoration works of architectural heritage were conducted so to provide heritage with a unity of style which recreates heritage *how it was and where it was* [Giovannoni 1929, 4].

In the case of the Neues Museum, the public tender, which was launched in 1993, was already anticipating a need for preservation and restoration due to the almost contemporary submission of an application so to inscribe the Museum Island of Berlin into the list of World Heritage Properties (inscription, year 1998-1999).

Many international architects took part into the competition. In 1995, the following architects boosted a position into the top four: Giorgio Grassi, Frank O Gehry and David Chipperfield [Witschurke 2019, 4].

The well-known architect Giorgio Grassi, who had already built some buildings in Berlin was awarded with a first prize. While the younger David Chipperfield the third one and Frank O Gehry the fourth one still being favoured by the managing foundation.

In the meantime, the heritage conservation institutions (*deutsche Denkmalpflege*) are strongly interested in obtaining the world heritage status for the Museum Island as a whole, which will be officially declared in 1999. Here, the justification for inscription reports the following: “[...] it is to be reconstructed in close adherence to the design by Friedrich August Stüler” [Staatliche Museen zu Berlin 2009, 7].

Because of this, the outcome of the first public tender does not find anymore a justification in the face of the newly established heritage status, which call for a unity of style and the recreation of specific architectural features understood to be characteristic of the Stüler design. Particularly, the main staircase being one of the key elements of Stüler's design was entirely missing in the design concept proposed by Grassi. Further, Giorgio Grassi conceived a further addition to the southern part of the Neues Museum, connecting, yet disconnecting the Spree River and the Pergamon museum with the Neues museum. This work of addition was lower than the original building and protrudes from the middle axis, and it splits up into a perpendicular wing along the Kupfergraben. The volume shows few thin windows. He mirrors the staircase and scales this down for the visitors to experience his new extension first. Reintegrating the main staircase in the Grassi design concept would have made his addition obsolete. Despite efforts put in the redevelopment of his project proposal no satisfying solution was found. Frank O Gehry's design is also based on added volumes, however freely standing to the south of the museum. His concept is foremost based on the open spaces and circulation on the museum island [Witschurke 2019, 4].

Both designs are speaking an extraordinary strong formal language. Especially that of Gehry is praised by the press in 1996 for its boldness [Lautenschläger 1996, 5]. However, a second round for competition was held. Here, the Chipperfield's project proposal which is reconnecting with the former circulation conceived by Stüler is standing above. It shows a lot of similarities with the design by Grassi, especially, when it comes to the exterior appearance of volumes. However, in the interior, he keeps the original circulation and reconnects the rooms as they were designed by Stüler. Only the Egyptian courtyard deviates from this. Here, he makes the destruction occurred during WWII visible in the circulation program as he places a second level on top of the basement. Thus, he creates a tomb-like ambiance, hinting at the exposition and the history of the building. The British architect will compromise with the *Landesdenkmalamt* to find a consensus in terms of restoration concept. To understand his winning design let us focus on some architectural details.

## 7. The New Neues Museum. Chipperfield's design

Chipperfield's main desire is to give equal dignity to all the phases in history – thus, conserving as much as possible of the existing and keeping traces alive for future generation to experience culture. This applies also to the partly destroyed floors and paintings. In cooperation with the monument care, he is recording the whole building and comparing the images with their original designs. Mosaics are reproduced first digitally and if they are fitting and proven to be right, these are reconstructed as far as possible with similitude to the original. For parts which are entirely lost such as the Egyptian courtyard, he uses his own architectural language developed so to deal with the existing. Particularly, he proposes the use of a terrazzo produced by using local materials such as Saxonian marble [Buttler 2010, 2].

The paintings which are partly affected by the thorn of time are preserved and lacunas are filled with a new mortar showing neutral tones. Chipperfield wants to make the building experienceable as a historical sequence, the outcome of different periods but still in touch with its authentic architectural character. Few wall paintings were uncovered by the restorers. These paintings are staged by means of a scialbatura and undercuts that are framing the findings in a homogenous light colour. Thus, he freezes the ruin in a specific time in history, allowing for visitors understanding this still as a relic of war. One could compare it to a Tanuki bonsai, a technique which is making a bonsai tree to look older all the while letting it to grow out of the former tree or a bark - thus closing the circle of life and death (fig. 2).

DAVID WOLF



2: A Tanuki bonsai with the living trunk following the curvature of the dead trunk.

Similarly, the ruins and their additions are fighting for the upper hand. However, works of addition are elements in progress which are reshaping the old, while recreating the old. This in the words of Giovanni Carbonara sounds as follows: “Si intende per restauro qualsiasi intervento volto a conservare e a trasmettere al futuro, facilitando nella lettura e senza cancellarne le tracce del passaggio nel tempo, le opere di interesse storico, artistico e ambientale; esso si fonda sul rispetto della sostanza antica e delle documentazioni autentiche costituite da tali opere, proponendosi, inoltre, come atto di interpretazione critica non verbale ma espressa nel concreto operare. Più precisamente, come ipotesi critica e proposizione sempre modificabile, senza che per essa si alteri irreversibilmente l’originale [...] quanto sopra specificato induce a riconoscere nel restauro un “di più” rispetto alla sola conservazione e a considerare che esso possa, in maniera culturalmente lecita, svolgere un ruolo di meditata riproposizione, di reintegrazione, di reinterpretazione dell’opera, senza dimenticarne gli esiti figurativi o, per dirla con Roberto Pane, senza trascurare di dare una ‘forma estetica’ al proprio intervento (restauro ‘critico’ e ‘creativo’)” [Carbonara 2005, 2].

## 8. Political Meaning. UNESCO protection measures

In hindsight one can say nowadays, that without the confirmation of the world heritage statute for all the island, the Neues Museum would have become the dichotomous concept of Grassi. Now, we know that only 10 years later the James Simon gallery by Chipperfield was beginning to take form. It takes the shape of an equally modernist interpretation of the arcades along the Kupfergraben, connecting the Pergamon museum with the Neues Museum and the island’s entrance via the Iron Bridge.

One could argue that the design by Grassi was ahead of its time, to close to the application which gave complexion to the museum and its reconstruction. However, the most critical point for the monument care was the direct intervention into the south façade with the added volume. This problem was still kept in mind in the construction of the new gallery by Chipperfield. Nevertheless, the decision for the final winner was a political one, as the monument care had set itself some guidelines to comply with the heritage status of UNESCO property.



3: Juxtaposition of the New Museum of Stüler and the Museum of Chipperfield.

### 9. Political Meaning. The Democratisation of Political Meaning

The way in which the Neues Museum has been reinserted into the consciousness of people is one of its kind. One could even speculate that it moved from a building symbolising a progressive absolutistic power in which the newly established German state wanted to recognise itself to a symbol of democracy and culture.

We see the old bricks and at the same time the new ones ranked so to provide the Neues Museum by means of simplified forms and a minimum work of addition with completion [Babazadeh Asbagh 2022, 1]. This clear hierarchy is broken and by stepping onto the staircase. One can observe that a monumental portal stands in the middle. This lost its décor but nevertheless is throning in the centre (fig. 3). The staircase is connecting walls with each other so to compromise between the piles of rubble. And finally, the new roof and ceiling are reconciling the old in a new shape. There is no patriotic painting anymore, which underly nationalistic motifs. However, a memory of the war and its reflection on architecture is in there. In this regard, the restoration of Chipperfield has changed the political meaning of this building yet giving equal dignity to all the phases in history without making a selection on history.

DAVID WOLF

## Conclusions

The political meaning of the pre-war times has changed. The beacon of monarchy cannot be seen anymore as the novel *democratic impositions* by Chipperfield which deeply changed this in its the substance in favour of equality. The entrance is not as monumental as in the Stüler's design and the clear hierarchy of spaces was homogenised. The building does not show its political importance anymore or at least it is not as obvious as in the past.

Then, it is possible to conclude that all in all, Chipperfield's design is lacking mostly one thing: the pre-war meaning. His design is certainly conceived so to add a new layer of history, all the while giving equal dignity to all the phases in history. However, the underlying ruins and their patina of time are telling their own story. And the central staircase by leading up to the exhibition still reflects the original design concept by Stüler, yet does not reconnect directly with the history of the building. However, a visitor cannot look at the one without looking at the other. The interaction between the two is unique and presents undoubtedly one of the most special architectural solutions implemented in the post-World War II recovery of Berlin.

## References

- BABAZADEH ASBAGH, N. (2022). *Theories of Conservation and Scientific Restoration from Gustavo Giovannoni's Point of View*, in «Proceedings of the International Conference of Contemporary Affairs in Architecture and Urbanism-ICCAUA», nn. 5(1), pp. 648-658 (<https://doi.org/10.38027/ICCAUA2022EN0161>).
- BLAUERT, E., BÄHR, A. (2013). *Neues Museum; Architektur, Sammlung, Geschichte*, Berlin, published by Staatliche Museen zu Berlin.
- BUTTLER, A. (2010). *Neues Museum Berlin - Architekturführer*, Berlin, published by Staatliche Museen zu Berlin.
- CARBONARA, G. (2005), *Giovanni Carbonara*, in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 25-28.
- ECKHART, F. (2013). *Habe Ehrfurcht vor dem Alten und Mut, das Neue frisch zu wagen! Die Denkmalpflege im kulturpolitischen Konzept Großherzog Ernst Ludwigs*, in *100 Jahre Denkmalschutzgesetz in Hessen*, Geschichte-Bedeutung-Wirkung, Stuttgart, pp. 23-28.
- FRAMPTON, K., CHIPPERFIELD, D., HARRAP, J. (2009). *Neues Museum Berlin*, in *David Chipperfield Architects*, Köln, König.
- GIOVANNONI, G. (1929). *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, Biblioteca d'arte.
- KATZER, Y. (2017). *Der Komplex Fischerkietz Berlin*, in „Verflechtungen. Berlin in der Architektur der 1960er-Jahre“, Berlin, Wittmann-Englert, pp. 81-98.
- LAUTENSCHLÄGER, R. (1996). *Neues Museum sucht neuen Architekten*; in *Taz am Wochenende*, Berlin.
- SCHRÖDER, R. (2000). *Lessons From the Past: Legal Transformation in Germany of the 19th Century*, in «Journal of Institutional and Theoretical Economics (JITE) / Zeitschrift Für Die Gesamte Staatswissenschaft», nn. 156(1), pp. 180-206 (<http://www.jstor.org/stable/40752197>).
- STAATLICHE MUSEEN ZU BERLIN (2009). *Neues Museum Berlin, Der Museumsführer zum Neuen Museum Berlin – alle Sammlungen im Überblick*, Berlin, published by Staatliche Museen zu Berlin.
- STERHAMMEL, J. (2012). *Das 19. Jahrhundert (1800-1914), Informationen zur politischen Bildung; Ausgabe 315/2012*, Bonn, bpb.
- The Seventh General Assembly of ICOMOS-1984, Monuments and Cultural Identity*, Rostok, ICOMOS.
- TIETZ, J. (2015). *Denkmalpflege in Deutschland, Wandlungen, Kultur und Denkmalbegriffe*, Aachen, Wüstenrot Stiftung, pp.1-11.
- WITSCHURKE H. (2019). *Die Wandlung zum Metamuseum. Thema*, 2. Edition, Berlin, Bauwelt, pp. 28-33.

## Websites

- <https://davidchipperfield.com/projects> (July 2022)
- [https://www.prodenkmal.de/de/kyl\\_projekt/neues-museum-berlin/](https://www.prodenkmal.de/de/kyl_projekt/neues-museum-berlin/) (July 2022)
- <https://www.museumsinsel-berlin.de/gebaeude/neues-museum/> (July 2022)
- <https://www.baumeister.de/procuratie-vecchie-chipperfield-venedig/> (July 2022)



*Luoghi, non luoghi. Il senso di ricostruire spazi simbolo dell'esistenza dell'uomo  
Places, non-Places. The significance of recreating sites charged with iconic meaning*

**ROBERTA FONTI**

Technical University of Munich

**Abstract**

*In the last 100 years, Europe was facing devastating armed conflicts, which were causing uncountable damages to our built environment. This was leaving survivors loners seeking for sites they were identifying with. These sites are places that, at times, are recreated how they were and where they were so to follow the ideas introduced, in 1943, by Roberto Pane and refereed to as psychological instance. Others are sites turn into non-places, where people are no longer able to identify with. This paper will offer a comparison amongst case studies focusing on the post-World War II recovery of Germany. The phenomenon of the resizing of churches and the redevelopment of spaces will be debated by using a new key of reading, which integrates hermeneutics and structuralism so to reveal the influence of the German Catholic youth movement on restoration as well as the one of trauma due to war in the recreation of sites charged with iconic meaning.*

*Nell'ultimo secolo, l'Europa ha dovuto affrontare devastanti conflitti armati, che hanno causato innumerevoli danni al nostro ambiente costruito, lasciando i sopravvissuti desolati, alla ricerca dei loro luoghi, dei punti di riferimento su cui l'esistenza dell'uomo si dispiega. Questi luoghi sono siti, avvolte ricreati come erano e dove erano, secondo i dettami dell'istanza psicologica introdotta da Roberto Pane negli anni '40 dello scorso secolo [Picone 2005, 1]. Altre volte sono luoghi trasformati in non-luoghi, in cui non si è più in grado di identificarsi. Questo articolo si propone di presentare, uno studio comparativo tra casi studio utilizzando come esempio il caso della Germania e del suo recupero a seguito dei danneggiamenti dovuti alla Seconda Guerra Mondiale. Il fenomeno del ridimensionamento delle chiese è stato affrontato secondo una nuova chiave di lettura che integra l'ermeneutica e lo strutturalismo nella lettura del linguaggio del nuovo sul vecchio, rivelando l'influenza del movimento giovanile cattolico tedesco sulla prassi del restauro e quella del trauma dovuto alla guerra nella ricreazione di siti simbolo per l'esistenza dell'uomo nel suo territorio.*

**Keywords**

Atto deliberato di distruzione, Ricostruzione, Creatività, Simbolo, Architettura Sacra.

Deliberate act of destruction, Reconstruction, Creativity, Iconic, Sacred Architecture.

**Introduzione: Il culto della morte**

«La città è luogo di vivere dei rapporti interpersonali e comunitari: le strade, le piazze diventano a volte teatro per rappresentazioni conforti componenti rituali; per conservarne le componenti positive occorre una conoscenza approfondita, articolata e sistematica di questa multiforme realtà, nei numerosi livelli nei quali essa si è storicamente dispiegata». Con queste parole l'etno-antropologo Lombardi Satriani dà principio al suo testo sulla pluridimensionalità spaziale e rituale dei centri storici nel libro *Il sogno di uno spazio* [Lombardi Satriani 2004, 14]. Egli in questo testo si sofferma sia sul concetto di luogo, che si oppone al non luogo, «uno spazio in cui colui chi lo attraversa non può

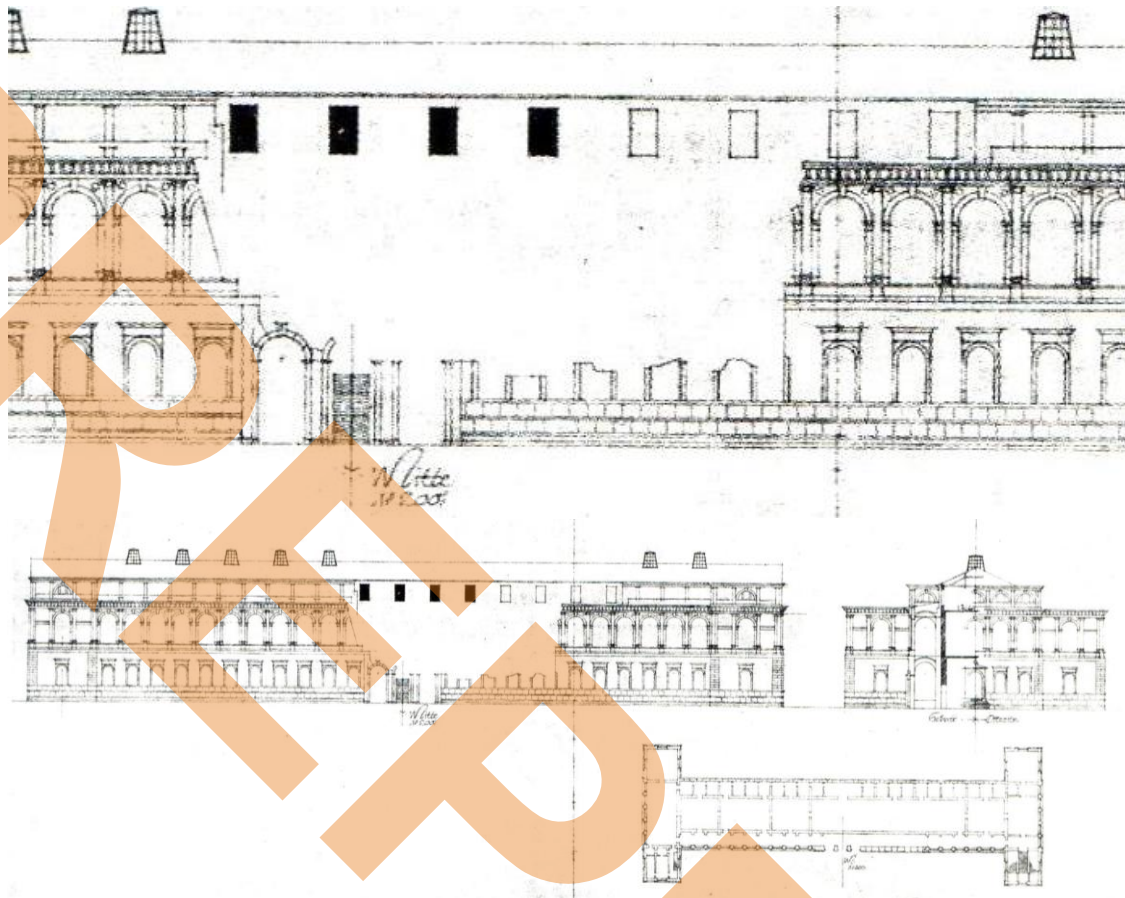
leggere nulla né della sua identità, né dei suoi rapporti con gli altri, o più in generale, dei rapporti tra gli uni e gli altri» [Lombardi Satriani 2004, X-XI]. in quanto sito scelto dove stabilire la propria casa, che sul tema della morte, come fattore caratterizzante il disegno progettuale del costruito di intere città. In particolare, egli ritiene che «lo stare dell'uomo può essere permanenza nel mondo se egli fissa una serie di punti di riferimento. Ma i punti di riferimento vengono fissati a partire da un centro, e il centro è il paese: casa e campanile. Questi stabiliscono un campo dialettico entro il quale può dispiegarsi l'esistenza dell'uomo. Fuori resta l'ignoto, verso cui si possono effettuare sortite, purché non si perda la possibilità di ritornare alla propria casa, al proprio campanile che garantisce la propria presenza e, quindi, l'operabilità culturale del mondo. [...] ciò significa che la presenza entra in rischio quando tocca i confini della sua parte esistenziale, quando non vede più il campanile, quando perde l'orizzonte culturalizzato oltre il quale non può andare e dentro il quale consuma i suoi «oltre» operativi: quando cioè si affaccia sul nulla» [Lombardi Satriani 2004, 35-37].

Mentre, sull'«incidenza dei morti sull'organizzazione dello spazio» costruito, egli afferma che questo «rinviava a due ordini di rapporti, vivi-morti e morti-vivi, che si caricano di valenze diverse, che se complementari, a seconda se la titolarità delle azioni venga attribuita, in prima istanza, alla figura del vivente o a quella del defunto.[...] 1 – luoghi dei morti, provvisori e definitivi, che fondono dialetticamente e riconfermano il paese come organizzazione della vita (case, chiese, cimiteri, spazi tutti che, pur con funzioni e valenze differenti, sono collegati nell'itinerario funerario; 2 – istituzioni architettoniche che presentificano paradigmi di morte e quindi modellano comportamenti collettivi e individuali traiettorie spaziali (chiese, via crucis, calvari e altre tombe simboliche e così via) [...] l'insieme di queste localizzazioni materiali e simboliche costituisce linguaggio spaziale della morte, struttura un codice di significati che si articolano in una natura umanizzata, in un paese reale e nella sua proiezione simbolica. Contiguo lo spazio realistico, già esso solcato dall'ideologia della morte, si pone quindi nell'orizzonte culturale popolare un mondo mitico, abitato dai morti, con i suoi percorsi, i suoi paesaggi, i suoi spazi articolati secondo una topografia metafisica» [Lombardi Satriani 2004, 150-151].

Mario Bolognari ci ricorda, invece, come «l'idea che esista un altro mondo raggiungibile in uno stato particolare è servita a molte popolazioni per interpretare l'esperienza traumatica della morte. Ecco perché l'uomo ha sempre creduto che la morte biologica fosse il passaggio a una nuova fase della vita, e non l'annientamento di tutto è attribuito adesso e la funzione di rigenerare la vita. Ciò sarebbe sperimentalmente provato dal fatto che nei sogni noi vediamo i morti. Tuttavia, essi sono considerati pericolosi, perché appartenenti a un mondo di cui non conosciamo le regole di funzionamento e trasformazione. Da questa visione negativa nasce il bisogno di una visione positiva: i morti sono celebrati una volta all'anno, si va a trovarli nei cimiteri, si invocano e, soprattutto, si rivolgono loro preghiera allo scopo di conquistarne la benevolenza. [...] in ogni religione moderna è possibile rintracciare (questi) elementi molto antichi, [...] ormai superati, oltretutto privi di collegamento con la realtà sociale ed economica attuale, ma che tuttavia permangono» [Bolognari 2001, 8-9].

Quindi, la morte come trauma, ed il costruito che, come teatro del nostro essere, ci permette di fissare i punti di riferimento.

Il tema della morte, e del suo rapporto con la religione e credenze locali [Holbein 2020]; nonché costrutti delle nostre città, richiederebbe una trattazione approfondita, che non può avere luogo in questa sede. Tuttavia, si desidera dare alcuni strumenti per la trattazione dell'argomento presentato in questo articolo, andando ad evidenziare come la morte sia sempre stato argomento centrale nell'architettura dei luoghi in cui ci riconosciamo, per aiutarci a ricordare, a non dimenticare, a non essere dimenticati.



1: Alte Pinakothek dopo i bombardamenti del 1943, rilievi © Hans Döllgast, Architekturmuseum TUM.

Riegl, ci parla di monumenti *non intenzionali* e *intenzionali*; quest'ultimi intesi come strumento utile per non dimenticare, *ad perpetuam rei memoria*, o che lo diventano per via del valore simbolico attribuito da coloro che si riconoscono in questi [Riegl 1903, 16]. Questo è il caso dell'Alte Pinakothek di Monaco di Baviera, destinata ad essere abbattuta [Böttger-Dillis-Scheffler 1971], a seguito dei danni riportati durante i bombardamenti del 1943 (fig. 1), che, nel loro complesso, hanno distrutto quasi il 50-80% del costruito dell'intera città di Monaco [Bauer 1987, 1]. L'architetto Hans Döllgast (1891-1974), in una intervista, pubblicata postuma, ricorda quel momento come segue: «Poi, arriva il tempo di Monaco. La guerra è finita, non è rimasto nulla, solo devastazione. L'Università è chiusa [...] si va dal governatore e lo si prega di approvare una sorta di servizio ausiliario per gli studenti del nostro Politecnico, e insieme a questo di avere un po' di soldi per il vitto, altrimenti i nostri studenti sarebbero morti di fame. Questo accadeva. Tuttavia, davanti alle nostre finestre giacevano tristemente le rovine dell'Alte Pinakothek. A quel tempo [...] non c'era nulla, solo macerie, e tra le macerie c'era qualcosa di ancora peggiore delle macerie: i ladri, che hanno portato via tutto il rame, tutto il piombo e tutto ciò che poteva servire. In realtà hanno dato compimento alla distruzione. Abbiamo circumnavigato i resti, abbiamo iniziato a prendere le misure, abbiamo fatto dei calcoli su quanto sarebbe costata la ricostruzione. Qualcosa del genere. E sono venuti fuori 101 milioni di marchi e 8 volte 100.000 marchi per lo sgombero delle macerie e la messa in sicurezza del sito. E altri 1,8 milioni di marchi per allestire una Pinacoteca nel vecchio modo di intenderla [...]

se il calcolo non fosse stato giusto [...] allora lui (Döllgast) sarebbe stato impiccato. Io non sono stato appeso, come potete vedere, sono ancora qui» [Döllgast 1984]<sup>1</sup>.

Döllgast desiderava salvare quell'edificio che gli si era presentato alla vista per anni. Si potrebbe quindi affermare, che, inconsciamente, l'*Alte Pinakothek* era diventata uno dei punti di riferimento che egli aveva fissato per la sua esistenza in quei luoghi. Egli combatte a lungo per vedere la *Alte Pinakothek* risorgere, e combatte con se stesso per trovare il modo di stabilire un dialogo con questo mucchio di macerie.

### 1. Architettura come linguaggio, come dialogo ermeneutico fra il vecchio e il nuovo

Se si parte dal concetto di restauro come *dialogo* fra il nuovo ed il vecchio [Cordaro 1999], e da architettura come *linguaggio* [Brandi 1967], a prescindere se si tratti di una rovina o meno, e quindi, se ci si vuole concentrare proprio sul concetto di *dialogo*, inteso alla maniera degli ermeneutici tedeschi, e cioè: «come sforzo comune» o meglio come «atteggiamento di fondo dell'uomo nel mondo» che attraverso il dialogo costituisce il linguaggio, che nasce quindi dalla volontà di esprimersi per capirsi «per incontrarsi proprio nel punto in cui il linguaggio viene a costituirsi» [Gadamer 1980]; ne consegue che il «linguaggio è solo nel dialogo», come diceva Heidegger, e questo è inteso come «sforzo comune di comprendersi». «Il linguaggio parla» – ci diceva Heidegger – ed è qualcosa che solo attraverso di noi può giungere all'essere, e trova attuazione solo nel dialogo.

Ne potremmo dedurre che il linguaggio architettonico dei nostri edifici ci parla, e che solo attraverso di noi, attraverso un «*trapasso*», per dirla alla Brandi [Brandi 1947], il messaggio linguistico di un'architettura può essere interiorizzato per poi attuarsi sotto forma di dialogo con l'esistente.

«Vedi Carmine, se tu ti affacci ad una finestra e guardi il panorama, l'intuizione di quel panorama avviene di colpo, per dato di fatto della percezione che immediatamente si ordina nella tua coscienza: sarebbe impossibile per te ostacolare la formazione interiore di quella conoscenza, se non chiudendo gli occhi, ossia interrompendo il nesso esistenziale con quel paesaggio. Ma, se tu sei un pittore e, nell'occhiata che getti al panorama, senti risvegliarti un interesse particolare per quel paesaggio, avverrà un cambiamento impercettibile dentro di te, eppure fondamentale, che può di lontano suggerire il confronto con quello che avviene, quando si aggiustano le lenti di un binocolo: con una nuova chiarezza ti balzerà contro il paesaggio. [...] Questa seconda visione, che in senso proprio si può dire fenomenica, non si identificherà alla prima, esistenziale, che ne hai avuto, né la distruggerà, ma sarà un modo per come scattare un'istantanea estraendola dal tempo [...] acquisterà una determinatezza, una necessità, una invariabilità che non aveva quando ti appariva unicamente come un dato empirico» [Brandi 1947, 12].

«Carmine: Ma in questo cammino dall'interno all'esterno, l'immagine, non potendo divenire un analogo, una ripetizione dell'oggetto, perché allora sarebbe superflua e resterebbe sempre in una posizione di inferiorità e di dipendenza dall'oggetto, per che cosa ne differisce?».

«Eftimio: Per la forma. Ma la forma non sarà qualcosa che si aggiunge: l'immagine, formulatesi, si rivela come forma, e non potrà esserci forma che non sia immagine, o immagine senza forma. Questo trapasso dall'oggetto alla forma ha anche un nome, e si chiama stile» [Brandi 1947, 38].

Carmine: Così l'artista dovrebbe sentire la necessità di due opere uguali: ma quando questo caso si dà (come in certi complessi architettonici) le due opere uguali non sono replica l'una

<sup>1</sup> Traduzione a cura dell'autrice.

dell'altra, ma unigenite, ossia, a dispetto della dualità esteriore, individuano un fatto ritmico e compongono un'opera unica» [Brandi 1947, 38].

Gadamer, più di altri, cercherà di considerare il dialogo come la forma in cui prende corpo il linguaggio da lui detto: «vero e proprio», e cioè quella forma di «reale intesa reciproca» detta solidarietà, e che «costituisce un vincolo reale che risiede proprio nel fatto di capirsi [...] e la solidarietà, esprime il concetto, che pur nella divergenza, non può mai abbandonarsi un terreno comune» [Gadamer 1980]. Sappiamo dallo *Strutturalismo* che un segno linguistico equivale ad una immagine che corrisponde ad un dato concetto [De Saussure 1993] e che il *linguaggio* è inteso come il *momento sociale*, cioè un insieme di regole e strutture che ogni individuo assimila dalla comunità in cui vive. Mentre, la *parola*, in questo contesto, diventa il momento mutevole e creativo, proprio di ogni individuo, che quindi sta in rapporto dicotomico con il linguaggio.

Il modo in cui Dollgast dialoga con l'esistente viene da molti descritto come un Historismus creativo [Kinold-Stock 2019], e che qui potremmo inquadrare meglio come un'architettura bisognosa di trovare un punto di incontro, dove far nascere il linguaggio. Un linguaggio nato dal bisogno di capirsi per dirla secondo i precetti dell'ermeneutica tedesca del '900. Ma questo linguaggio, nel caso dell'esistente, può essere soltanto dettato dalle regole e strutture convenute nel momento sociale nel quale l'edificio è stato edificato. Proprio in quest'ambito Dollgast si muove attraverso la dicotomia *linguaggio e parola* dello Strutturalismo; e proprio attraverso la *parola* può stabilire un momento creativo, individuale, che rende unico il dialogo fra i due interlocutori; per dirla alla Gadamer: *solidale nonostante le divergenze*; perché si parte dal presupposto di volersi capire. Dollgast non desidera che l'edificio venga demolito e soffre nel vederlo morente, con enormi ferite di guerra, e spogliato di tutte le sue bellezze.

## 2. Guerra, ricostruzione e gli edifici di culto

Döllgast ha, quindi, cercato un dialogo con l'edificio per esprimere sé stesso, ed essere compreso, dal suo interlocutore. E l'edificio, a sua volta, con il suo linguaggio «parlante», e nel suo stato di agonia sfigurato dalla guerra, dialogava con Dollgast. Il restauro diventa, quindi, quella forma di solidarietà che, «se pur nella divergenza», non fa mai abbandonare quel terreno comune che altro non è che: la volontà di preservare il più possibile di ciò che esiste.

In quest'ottica, come inquadrare il dolore inflitto dalla guerra, dalla morte dei tanti soldati sul campo di guerra, la morte, quindi, come trauma, che si riflette nel nostro linguaggio architettonico e nelle nostre scelte, sia alla scala del singolo edificio, che dell'intero ambiente urbano?

Se ci atteniamo alla argomentazione portata avanti fino ad ora, questo può agire su due livelli, quello del *linguaggio* o quello della *parola*. Quindi, coinvolgere l'intera società, che stabilisce nuove convenzioni estetiche, oppure agire al livello dell'individuo, singolo, in dialogo con l'esistente.

Esaminando il caso della ricostruzione di edifici di culto, ed attenendoci, sempre, nell'ambito dell'operato dello stesso architetto, che agisce negli stessi anni, è possibile evidenziare alcuni fattori costanti nel modo di procedere, che però possono anche essere generalizzati a livello della scala sociale tedesca, ed indipendenti dal linguaggio architettonico dell'edificio in questione, e, per questo, tenderemo ad associare ad una reazione traumatica, che crea un dialogo che muove da degli apparati strutturali linguistici differenti.

In particolare, guardando al caso della ricostruzione della chiesa di San Bonifacio a Monaco di Baviera (Hans Dollgast, 1945-55) ed a quello della chiesa di Santa Kolumba in Colonia (Gottfried Böhm, 1949-60), i due casi, se pur molto differenti, denotano una costante: la scelta della riduzione dei volumi (fig. 2, a) ed il concetto di giardino delle rovine. Gli architetti, che operano, sono distinti per età e vissuto, anche se connessi dalla figura di Dominikus Böhm (1880-1955). L'idea dominante in ambedue i progetti sembra essere quella di ridurre i volumi e salvare il più possibile dell'esistente, anche se in forma di rovina.

### 3. San Bonifacio a Monaco di Baviera (Hans Döllgast, 1891-1974)

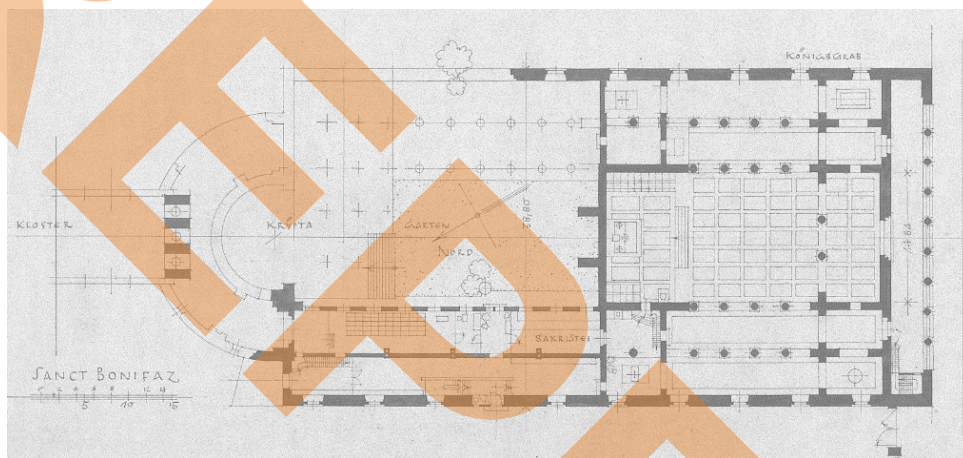
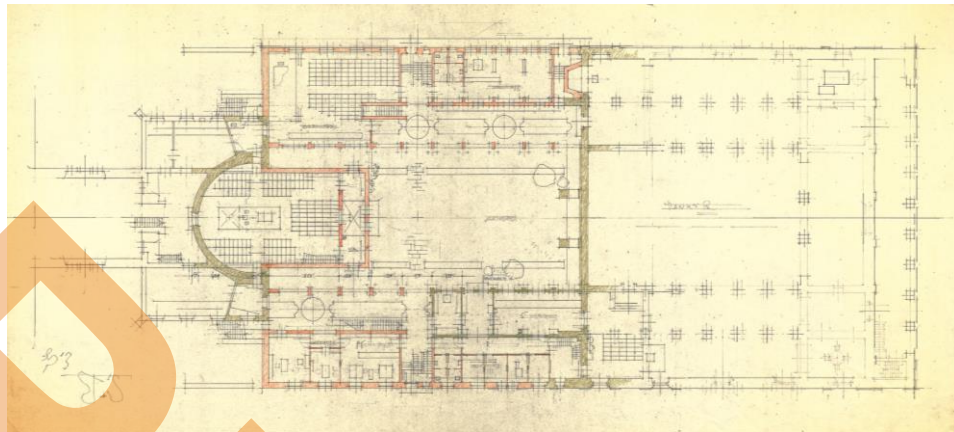
Il grado di distruzione non è il medesimo per le due chiese, nel caso di Monaco di Baviera, l'abbazia mostra ancora il colonnato di facciata, e buona parte delle strutture delle campate a ridosso della facciata [Klemenz 2000]. La scelta dopo diversi tentativi ricade in un sostanziale dimezzamento dei volumi ed un linguaggio formale che soltanto in facciata stabilisce un dialogo consecutivo con il linguaggio architettonico dell'esistente (Fig. 2, b). È come se Döllgast si fosse mosso su due livelli, quello della *parola*, per stabilire un momento creativo, che tutto sommato, però non si discosta dalla struttura del linguaggio dettato dalle convenzioni sociali – quindi dallo stile originale del costruito; e quello del momento sociale, che vedeva nella riduzione dei volumi le nuove regole del linguaggio – una soluzione pragmatica alla grande distruzione e scarsità dei mezzi; nonché riduzione della popolazione per via dei genocidi avvenuti da più parti e su più livelli. Si ricordi che i raid aerei degli anni '40 hanno causato la morte di circa 20.000 civili nella sola città di Colonia, e fra il 14 e il 15 febbraio del 1945, in soli due giorni, fra i 22.000 e 35.000 civili sono stati uccisi nella sola città di Dresda, nel cosiddetto *Dresden firestorm*.

«On Thursday, February 15th, around eleven o'clock I was walking into the dead city looking for the cupola of the church. To my great shock I looked into the void in the milky fog. An hour before my wife had witnessed the tragedy when she was searching for me. After an initial crackle the cupola slowly collapsed and then the outer walls of the church burst with an enormous bang and a pitch-black cloud of dust filled the surrounding area» [Friedrich-Schöner-Stiftung Frauenkirche Dresden 2005, 65].

Brandi, ricorderà questi accaduti nel suo testo *Carmine o della Pittura* [Brandi 1947], come segue: «Veramente ne sa qualcosa chi, come noi, è stato ossessionato da questi spettri e ha penato per il deserto dilagante intorno a tanto sbandierare in favore di un'arte sana e nazionale, che rispecchiasse il clima eroico creato dall'oppressione. Potremo mai sperare che nel futuro si eviterà di ripercorrere sotto nomi diversi gli stessi errori? E intanto vicino agli orrendi squarci prodotti dalle bombe nel tessuto vitale delle nostre belle città, quante ahimè scomparse per sempre dal novero più augusto che il secolo possedesse, non sono meno dolorose le devastazioni dei piani regolatori, la triste prosopopea dei fori marmorei, le "spine" cacciate dal fianco secolare di un monumento eccelso proprio quando, per abbellirlo ancora, vana pretesa, venivano abbattute snaturalizzandolo senza remissione» [Brandi 1947, 155].

Fra i piani regolatori, quello di Monaco di Baviera non fa eccezione [Meitinger, 1946] a quanto riportato da Brandi; ma ecco Döllgast ad intervenire e proteggere ciò di quanto intatto della città storica. Egli introduce coperture protettive nelle chiese in cui ha la possibilità di agire ed impiegare il suo ingegno, come primo atto di *solidarietà*, inteso alla Gadamer, a protezione di questi beni sfigurati della guerra. Tuttavia, questo primo intervento diventa una nota distintiva del linguaggio architettonico di Döllgast, in quanto essa diventa parte del costruito (fig. 2, b), insieme ad una semplificazione del concetto di abside, che non trova più compimento nei dettami del Concilio di Trento [Borromeo-Castiglioni-Marcora 1952, 34-39]. Questa si mostra con un profilo appiattito, pressoché verticale, completamente nuda, privata di ogni apparato decorativo.

In maniera simile a quanto ipotizzato per l'astrattismo in pittura, si potrebbe congetturare che l'appiattimento dell'abside, che di per se possiede un forte carattere simbolico-religioso con la sua mezza-cupola, rientri in quei fenomeni della crisi dell'immagine che si dirige nella direzione di segno-non-significante. Brandi, nel suo testo *Segno e Immagine* [Brandi 1960] riporta quanto segue: «La seconda fase dell'astrattismo, che meglio identifichiamo come quella dell'immagine che si polarizza nel segno-non-significante, si incentra nella seconda guerra mondiale. La crisi



a)



b)

2: Chiesa di San Bonifacio:

a) Soluzioni a paragone © Hans Döllgast, Architekturmuseum TUM;

b) intervento sulle murature a creazione della parte terminale della chiesa.

di civiltà, che questa rappresentò, non poteva non configurarsi anche come crisi di cultura, tanto più per l'arte. [...] d'altronde la crisi di cultura, che la guerra scatenava, non poteva arrestarsi, anzi facilitava, il processo in atto della devoluzione dell'immagine a segno. In Francia alla fine della guerra, le forze giovani, ancora nutrite di quella cultura figurativa che era

stata gloria recente, tentarono di opporsi alla sua liquidazione totale, accettando la soppressione della sostanza conoscitiva o contenuto manifesto dell'immagine, ma creando cercando di articolare l'immagine stessa nei modi formali della tradizione cromatica impressionista. Fu questa la pittura non oggettiva o non figurativa, che la Francia offerse dopo la liberazione. [...] Sia invece un anime il riconoscimento di un attuale crisi dei valori, secondo l'espressione di Argan, e cioè del più acuto fra i sostenitori dell'Astrattismo. Ma sostanzialmente una crisi dei valori veniva avanti anche dall'antagonista più aspro dell'Arte Moderna il Sedlmayer, nel suo *Verlust der Mitte*, come perdita di quel mezzo in cui stat virtus: perdita dell'umanità, organicità, del senso della realtà e del divino. Perdite, queste, che non è certo il solo Sedlmayer a lamentare, ma che, da più di trent'anni a questa parte, costituiscono l'amaro basso continuo del pensiero Europeo» [Brandi 1960, 110-130]. L'abside in quanto forma curvilinea, memore di un disegno che accoglie e separa il clero dalla vista dei fedeli, non parla più un linguaggio che la società tedesca era in grado di comprendere; questa risultava soltanto edonisticamente bella a vedersi; ma svuotata nel suo significato simbolico. L'introduzione della parete verticale e l'assenza di forme iconografiche e policromie si nota già negli esperimenti successivi alla prima guerra mondiale. Negli anni Venti del Novecento, la rivista *Die Christliche Kunst* (1904-1937) di Monaco di Baviera pubblica i risultati dei maggiori bandi concorso per l'edificazione di nuove chiese in Baviera e nel resto della Germania, mostrando diversi partecipanti impegnati nel proporre interni scarni ed cori inesistenti. In particolare, la competizione per la *Frauenfriedenskirche* di Francoforte A.M., vede Döllgast ricevere il secondo premio proponendo un coro, che viene elogiato sì, ma ritenuto obsoleto ed avulso dalla struttura del linguaggio in cui la comunità cattolica tedesca ormai si riconosceva (fig. 3, a). «Al di là delle riflessioni urbanistiche, ciò che colpisce di più in quest'opera di grande impatto è il motivo del lungo presbiterio, ormai divenuto del tutto inconsueto nel nostro tempo» [Hoff 1928, 304]<sup>2</sup>.

Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz vinceranno la competizione proprio in virtù di quella semplificazione e razionalizzazione dello spazio, che permette alla comunità religiosa di concentrarsi sull'atto del sacrificio preservato nel mistero della eucaristia, precorrendo i tempi rispetto a quanto, come ben noto in letteratura, verrà sancito dal Concilio Vaticano Secondo (fig. 3, b). «L'idea religiosa del progetto (Opfergang – The Great Sacrifice or Rite of Sacrifice) è subito palesata dalla pianta. L'interno della chiesa mostra una straordinaria concentrazione semplice ma coraggiosa di elementi di forte tensione spirituale e spaziale attorno all'altare del sacrificio della Messa. Confessionali, altari laterali, insomma tutto ciò che non è direttamente legato al sacrificio, viene spostato nello spazio della cappella inferiore, parallela alla navata principale. [...] In questo semplice cubo di spazio, la congregazione sperimenta in modo unico e avvincente la propria unione con gli atti liturgici» [Hoff 1928, 301-304]<sup>3</sup>.

Tuttavia, contro il giudizio della giuria i lavori verranno affiatati a Hans Herkommer il quale propone più soluzioni tutta impostate sulla smaterializzazione del coro in quanto luogo atto ad accogliere il clero. È da notare, che già nel 1927, i meno blasonati Walter Kremer e Karl Wach avevano proposto una simile soluzione (fig. 3, c) per la Chiesa dello Spirito Santo di Monaco di Vestfalia vincendo il primo premio nella competizione, così come riportato dallo stesso *Die Christliche Kunst* [Hoff 1927, 275-276].

Nel secondo dopo guerra, vedremo Döllgast adottare questa soluzione per la maggior parte dei suoi progetti di restauro e recupero di edifici di culto.

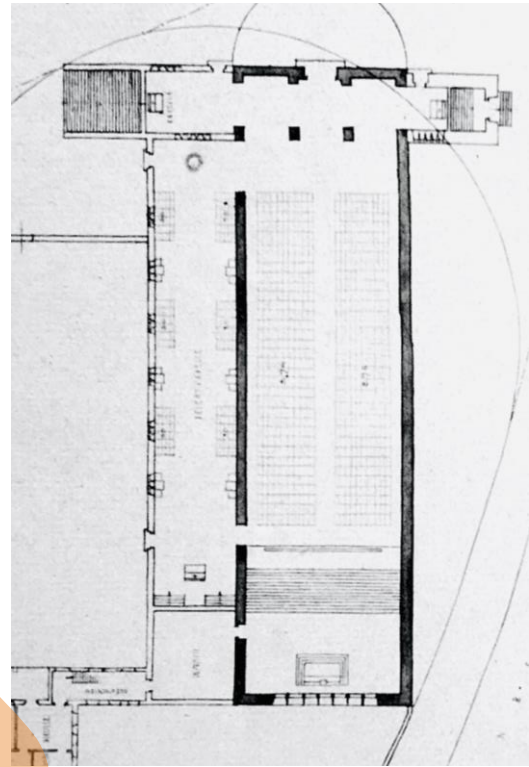
<sup>2</sup> Traduzione a cura dell'autrice.

<sup>3</sup> Traduzione a cura dell'autrice.

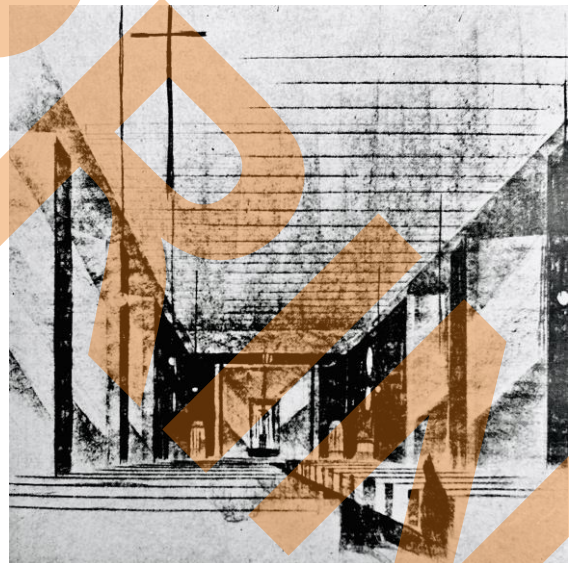
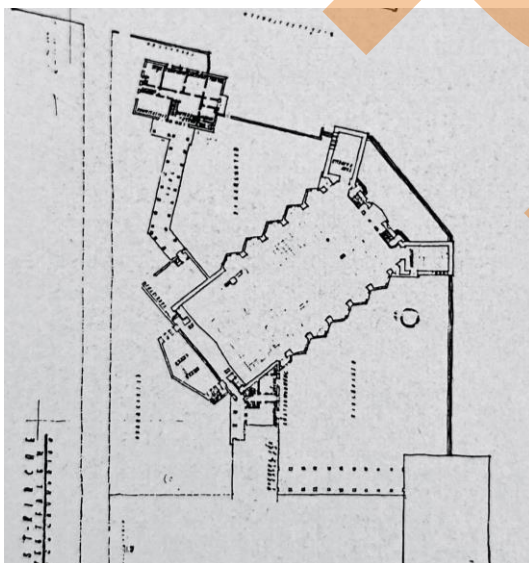




a)



b)



c)

3: Concorso per la Frauenfriedenskirche di Frankfurt A.M: a) Soluzione proposta da Hans Döllgast per il coro; b) soluzione proposta da Dominikus Böhm e Rudolf Schwarz. c) Concorso per la Heilig-Geist-Kirche in Münster I.W. © Die Christliche Kunst.

Quindi, cosa ha indotto Döllgast ad adottare questa soluzione? Un profondo intendimento del momento sociale e delle sue variate strutture linguistiche? Oppure un dialogo con l'esistente attraverso l'uso della parola, in modo che questa abbia trovato il modo di esprimere la trasformazione dell'immagine in segno astratto, qualcosa a cui noi possiamo attribuire valore, se pur nella semplicità delle sue forme?

ROBERTA FONTI

Guardando alle miriadi di schizzi ed acquerelli con cui Döllgast esprimeva il suo sforzo «comune» nella ricerca di un dialogo, che va a costituire il linguaggio, egli propone diverse soluzioni, dimostrando grande apertura. Questo denota, evidentemente, che egli non vede nell'aggiunta o nella perdita degli elementi voltati una variazione nella struttura del linguaggio e nelle sue convenzioni. Questo invece trova la sua interpretazione nella dicotomia del linguaggio e parola, e quindi nella parola come momento creativo, che si evolve sulla base di una «reale intesa reciproca», che qui è intesa come il modo in cui il dramma della guerra, della morte, ha influenzato il linguaggio architettonico di Hans Döllgast, con particolare riferimento alla restauro degli edifici di culto.

Questa nuova chiave di lettura, qui offerta, se applicata al caso delle coperture protettive, diventate in seguito permanenti, denota, parimenti, un atteggiamento di dialogo creativo che reinventa la spazialità dei luoghi semplificandoli al minimo, valutando, tuttavia, diverse possibilità e soluzioni anche ampiamente decorate.

Il suo unico modo di stabilire un dialogo solidale, di reale intesa reciproca con l'esistente, è il segno polarizzato verso il non-significante, che nella sua non specificità riesce però a dare spazio alla commemorazione, al superamento del trauma della morte, dove il sottosquadro serve a non dimenticare in quanto segno significante, e l'abside muta si rivela come segno non significante che tuttavia ci parla, per dirla alla Heidegger, «per incontrarsi proprio nel punto in cui il linguaggio viene a costituirsi».

## Conclusioni

A questo punto risulta quasi scontato percepire il sottosquadro creato da Döllgast (fig. 2,b) come la volontà di preservare quella ferita, quel bisogno comune, dei due interlocutori di non dimenticare il passato. Tuttavia, io non credo sia così. Il sottosquadro è quella forma di 'rispetto' che si ha quando si è in grado di ascoltare. Per esserci dialogo deve esserci ascolto reciproco. Ed ascolto reciproco implica il porre se stessi al pari del proprio interlocutore. È per questo, Giovannoni come Döllgast si avvalgono delle forme semplici, si pongono al pari del loro interlocutore e costruiscono un linguaggio 'solidale' rimarcando, però, con l'aiuto del sottosquadro l'assunto di base che l'interpretazione del linguaggio 'parlante' implica, e che è innanzitutto una comprensione di noi stessi; quindi, la necessità di stabilire un limite che identifica i due interlocutori e dà coscienza di sé [Giovannoni 1929].

Vedo invece nell'atto di creare una copertura protettiva e volerla mantenere anche dopo il completamento dei lavori di restauro, a corredo degli stessi, il modo in cui egli esprime il suo io interiore. Il concetto di mantenere le coperture protettive è un aspetto ricorrente nel suo modo di procedere, e che qui si ritiene essere atto 'protettivo', di amore verso questi monumenti – siano esse chiese o altro – non fosse altro il suo modo per esprimere attraverso questo segno architettonico, la sua «necessità interiore» – se si desidera esprimere il tutto con una espressione alla Kandinsky [Kandinsky 1912]. La copertura protettiva nella sua provvisorietà e semplicità personifica l'immagine-segno di Kandinsky ed allo stesso tempo è il segno architettonico forte che Döllgast imprime alle sue architetture che, se pur stridenti nel loro carattere provvisorio e ridotto, acquistano quella connotazione di bello per empatia, per *Einfuehlung*; quindi «è bello ciò che scaturisce da interiore necessità psichica. È bello ciò che è interiormente bello» [Kandinsky 1912, 106].

## Bibliografia

- BAUER, R. (1987). *Fliegeralarm, Luftangriffe auf München 1940-1945*, München, Hugendubel.  
BOLOGNARI M. (2001). *Il banchetto degli invisibili: la festa dei morti nei rituali di una comunità del sud* (1. ed.). Catanzaro, Abramo.

- BORROMEO, C., CASTIGLIONI, C., MARCORA, C. (1952). *Arte sacra: (de fabrica ecclesiae)*. Milano, Biblioteca Ambrosiana.
- BÖTTGER, P., DILLIS, J.G.V., SCHEFFLER, G. (1971). *Die Alte Pinakothek in München: Architektur, Ausstattung und museales Programm*, München, Prestel-Verlag.
- BRANDI, C. (1947). *Carmine o della Pittura*, Firenze, Vallecchi.
- BRANDI, C. (1960). *Segno e Immagine*, Milano, Il Saggiatore.
- BRANDI, C. (1967). *Struttura e Architettura*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei.
- CORDARO, M. (1999). *Il Restauro Teoria e Pratica*, Roma, Editori Riuniti.
- DE SAUSSURE, F. (1993). *Saussure's Third Course of Lectures on General Linguistics (1910-1911)*, Oxford, publ. Pergamon Press.
- FRIEDRICH, A., SCHÖNER, J., STIFTUNG FRAUENKIRCHE DRESDEN (2005). *The frauenkirche in dresden : history and rebuilding*, Dresda, Michel Sandstein Verlag.
- GIOVANNONI, G. (1929). *Questioni di architettura nella storia e nella vita: edilizia, estetica architettonica, restauri, ambiente dei monumenti*, Roma, Biblioteca d'arte.
- HOFF, A. (1927). *Wettbewerb: Heilig-Geist-Kirche in Münster I.W.*, in «Die Christliche Kunst: Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft», nn. 9/10, pp. 274-283.
- HOFF, A. (1928). *Wettbewerb für die „Frauenfriedenskirche“ für Frankfurt A.M.*, in «Die Christliche Kunst: Monatsschrift für alle Gebiete der christlichen Kunst und Kunstwissenschaft», nn. 9/10, pp. 298-309.
- HOLBEIN, H., RUBBLACK, U., MARTINI, C. (2020). *La Danza Della Morte*, Milano, Abscondita.
- KANDINSKY, V.V. (1912). *Della spiritualità nell'arte particolarmente nella pittura*. prima versione italiana di Über das Geistige in der Kunst. Insbesondere in der Malerei, a cura di G.A. Colonna di Cesarò, Roma, Religio.
- KINOLD, K., STOCK, W.J. (2019). *Schöpferische Wiederherstellung = Creative reconstruction: Hans Döllgast, Karljosef Schattner, Josef Wiedemann*, Stuttgart, Hirmer.
- KLEMENZ, B. (2000). *Lebendige steine st. bonifaz in münchen 150 jahre benediktinerabtei und pfarrei; eine ausstellung der benediktinerabtei st. bonifaz münchen und andechs und des bayerischen hauptstaatsarchivs zum 150. jubiläum der gründung durch könig ludwig i.; münchen 17. november 2000 bis 14. januar 2001*, Monaco di Baviera, Generaldirektion der Staatl-Archive Bayerns.
- LOMBARDI SATRIANI, L.M. (2004). *Il sogno di uno Spazio*, Soveria Mannelli, Rubbettino Editore.
- MEITINGER, K. (1946). *Das neue München, Vorschläge zum Wiederaufbau*, München, Bruckmann.
- PICONE, R. (2005). *Roberto Pane*, in *Che cos'è il Restauro? Nove studiosi a confronto*, Venezia, Marsilio Editori, pp. 81-84.
- RIEGL, A. (1903). *Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, Wien, K.K. Zentral-Kommission für Kunst- und Historische Denkmale, Braumüller.

### Sitografia

<https://www.youtube.com/watch?v=b-Od3JlriXk> (Döllgast, Maggio 2022)

<https://www.youtube.com/watch?v=-wOstOTf6oA> (Gadamer, Novembre 2022)

PREPRINT

## *I monumenti nei francobolli: propaganda, distruzioni e restauri nella Germania del XX secolo*

*Monuments in the stamps: propaganda, destructions and restorations in 20th century Germany*

**VITTORIO FORAMITTI**

Università di Udine

### **Abstract**

*Il contributo intende prendere in esame l'utilizzo delle immagini dei monumenti nei francobolli come strumento di comunicazione e di propaganda nella Germania nazista e nel secondo dopoguerra, periodo nel quale la ricostruzione del sistema economico, delle città e dei monumenti fu il problema cruciale col quale si confrontarono i nuovi assetti politici. Nei temi utilizzati per i francobolli si possono infatti individuare chiari messaggi finalizzati alla rappresentazione dell'ideologia di stato.*

*The paper takes into account the use of the images of monuments on stamps as a communication and propaganda tool in Nazi Germany and after World War II, a period in which the reconstruction of the economic system, of the cities and the monuments was the crucial problem with which the new political systems were confronted. In fact, it is possible to identify clear messages aimed at representing the ideology of the state in the themes used for the stamps.*

### **Keywords**

Monumenti, restauro, francobolli.

Monuments, restoration, stamps.

### **Introduzione**

Fin dal loro primo utilizzo nel 1840 e per tutto il XIX secolo, i francobolli recavano stampato il valore nominale, un'effigie rappresentativa dello stato o l'immagine del sovrano. Solo fra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, in tutta Europa, cominciano ad essere emessi i francobolli cosiddetti commemorativi, che avevano lo scopo di ricordare personaggi, luoghi o eventi importanti per le diverse nazioni [Diena 1961, 37-39; Zeri 2006]. Dato che la quasi totalità delle informazioni e delle comunicazioni avvenivano all'epoca ancora tramite la posta, i francobolli vennero progressivamente ad acquisire un grandissimo potere di comunicazione, che fu anche utilizzato come strumento di propaganda politica, per la pubblicità commerciale ed anche, in parte, come mezzo per raccogliere finanziamenti per opere di beneficenza o di utilità pubblica. I francobolli sono infatti "il mezzo figurativo più stringato e concentrato di propaganda, quasi un manifesto murale ridotto ai minimi termini, dal quale il substrato sociale e politico si rivela con estrema chiarezza e pregnanza" [Zeri 2006, 10] ed è anche il più diffuso in tutti gli strati della società.

Anche Aby Warburg, appassionato collezionista, fu affascinato dall'iconografia e dal potere comunicativo dei francobolli, in quanto avevano una valenza artistica ed erano uno dei primi strumenti di comunicazione tramite l'immagine veramente globali. Riteneva che la "storia

VITTORIO FORAMITTI

dell'arte del francobollo" fosse un elemento importante da considerare negli studi sulla storia culturale [Fleckner-Woldt 2012, 151; Zöllner 2019].

Il potere comunicativo dei francobolli fu ampiamente sfruttato soprattutto negli anni che vanno dall'affermazione delle dittature in Europa al secondo dopoguerra. In questo contributo si intende approfondire in modo particolare come furono utilizzate le immagini dei monumenti nei francobolli per la propaganda e per celebrare e finanziare le ricostruzioni postbelliche in Germania.



1: Francobolli emessi durante il terzo Reich: annessione di Danzica, 1939: la basilica di Santa Maria e la porta della gru; riannessione di Eupen e Malmedy, 1940, vedute delle due città; ottavo centenario della città di Lubecca, 1943.

## 1. La propaganda di regime e la guerra

I francobolli furono utilizzati come efficace strumento di propaganda soprattutto dal regime fascista in Italia [Zeri 2006, 20-34; Torelli 2010] e da quello nazista in Germania, dove Hitler in persona interveniva sui temi da rappresentare. Per quanto riguarda in modo specifico le immagini dei monumenti e le vedute di città, nel Terzo Reich queste furono utilizzate per celebrare i risultati raggiunti dai nuovi ordinamenti politici e le espansioni territoriali: nel 1939 per l'annessione di Danzica con il motto *Danzig ist Deutsch!*, nel 1939 per Eupen e Malmedy con il motto *Eupen-Malmedy wieder Deutsch* e nel 1941 per l'annessione della Stiria e della Carinzia [Martens 1989; Wischniewski 1998, 109; Tröger 2019].

Nel periodo bellico le esigenze di propaganda politica si fecero più impellenti, con la celebrazione dell'Asse Roma-Berlino e della potenza militare dei rispettivi paesi. In molti dei paesi belligeranti furono poi emessi diversi francobolli con le immagini delle città e dei monumenti distrutti per sollecitare la reazione della popolazione nei confronti del nemico. Per esempio, il governo polacco in esilio già nel 1941 fece rappresentare le immagini della distruzione di Varsavia, mentre in Francia, nel 1945, furono emessi francobolli con vedute di Dunkerque, Rouen, Caen e St. Malo e ancora in Polonia con le vedute di Varsavia prima e dopo la guerra (1945-46). In Italia è nota la serie dei "monumenti distrutti" emessa dalla Repubblica Sociale nel 1944, nella quale furono rappresentati la Loggia dei Mercanti di Bologna, la Basilica di S. Lorenzo fuori le mura di Roma, S. Ciriaco di Ancona, l'abbazia di Montecassino e la chiesa di S. Maria delle grazie di Milano col motto *hostium rabies diruit* (la rabbia dei nemici distrusse).

Fu però la Germania il paese che subì le maggiori devastazioni a causa della precisa volontà degli Alleati di annientare il sistema produttivo legato all'industria militare, ma anche di radere al suolo le città per abbattere il morale della popolazione con il cosiddetto *moral bombing*.

Il risultato fu che molte città tedesche furono distrutte con i bombardamenti a tappeto e una studiata combinazione di bombe dirompenti e incendiarie. La prima città sulla quale si sperimentò questa tecnica fu Lubecca, dove nella notte fra il 28 e il 29 marzo 1942 fu

distretto l'80% del centro storico, con le chiese di S. Maria e di S. Pietro. Subirono poi lo stesso destino Amburgo, Dresda e molte altre città [Diefendorf 1993<sup>a</sup>, 5-13; Jörg 2002, 51 sgg., 160].

Nonostante la vastità delle distruzioni e le perdite civili, i bombardamenti non riuscirono a ridurre in modo significativo la produzione bellica, né la capacità di resistenza della popolazione. La propaganda, diretta da Goebbels, continuava a sostenere la possibilità della vittoria e, dopo ogni bombardamento, si cercava affannosamente di rimuovere le macerie in modo da ripristinare per quanto possibile la normalità e non dare l'impressione che la Germania stesse perdendo la guerra [Speer 1969, 365-382; Diefendorf 1993<sup>a</sup>, 18; Jörg 2002, 411 sgg.]. In tale contesto, il Ministero per la propaganda valutò la possibilità di emettere francobolli che rappresentassero le distruzioni subite, ma Goebbels lo impedì in quanto riteneva che simili immagini avrebbero provocato un effetto demoralizzante sulla popolazione invece che un sentimento di rivalsa [Tröger 2019, 414].

Quando si trattò di emettere un francobollo per l'ottavo centenario della città di Lubecca nel 1943, si scelse infatti di rappresentare graficamente la città dominata dai sette campanili delle sue chiese, anche se cinque di questi non esistevano più da un anno (fig. 1) [Martens 1989, 334; Tröger 2019, 412].

## 2. La ricostruzione

Alla fine della guerra, i governi di occupazione mantennero un atteggiamento punitivo nei confronti della Germania sconfitta, al fine di "denazificare" il paese e di eliminare la capacità produttiva industriale, soprattutto quella bellica. [Sandford 1983, 23 sgg; Diefendorf 1993<sup>b</sup>].

Ben presto, anche a seguito delle prime avvisaglie della guerra fredda, ci si rese conto della necessità di ripristinare l'economia dell'intera Europa per stabilire legami duraturi del blocco occidentale con gli Stati Uniti [Wala 1993, 2-6]. Con il piano Marshall l'America fu attivamente impegnata anche nella costruzione di alloggi, in quanto la ricostruzione politica ed economica non poteva prescindere dalla ricostruzione delle città, come sostenne anche Walter Gropius che fu invitato in Germania come consulente [Diefendorf 1993<sup>b</sup>, 335].

Come durante la guerra il ripristino della normalità dopo i bombardamenti era ritenuto fondamentale per la propaganda di regime, in modo analogo la ricostruzione della Germania occidentale fu l'occasione per una radicale cesura con un passato che non si doveva ripetere e l'occasione per costruire nuove città più sane e funzionali [Treccani 2001; Spelsberg 2004, 265; de Martino 2011, 38-39]. Un gran numero di edifici storici fu ricostruito, ma la maggior parte delle città fu costruita ex novo in forme moderne [Denslagen 2009, 203; BMVBS 2010, 24-25]. Possiamo ritenere che la rimozione delle macerie e la ricostruzione delle città fosse funzionale anche ad un altro tipo di rimozione, quella della memoria delle distruzioni effettuate dagli Anglo - Americani con i devastanti bombardamenti delle aree urbane che avevano intenzionalmente provocato una enorme quantità di perdite nella popolazione civile.

La rimozione del passato si nota anche nella quasi totale mancanza di celebrazione della ricostruzione nei francobolli, nonostante alcune emissioni locali per finanziare i restauri che però non rientrano nei cataloghi filatelici in quanto non "ufficiali". Su questo tema, nel territorio della Saar, nel 1953 fu emesso un francobollo per la ricostruzione della Ludwigskirche a Saarbrücken e nel 1956 una serie con sovrapprezzo per la ricostruzione del Winterbergdenkmal, un monumento celebrativo della guerra franco-prussiana, che però è rimasto allo stato di rudere. Un'altra emissione locale fu quella del Baden, nella zona di occupazione francese, per finanziare la ricostruzione dei monumenti di Friburgo. Per il duomo di Colonia fu invece emessa una serie per i 700 anni della fondazione, con sovratassa per finanziare i restauri (fig. 2).

VITTORIO FORAMITTI

Un caso particolare è quello della chiesa della Rimembranza a Berlino, eretta a memoria dell'Imperatore Guglielmo I, i cui ruderi furono consolidati e integrati con forme e materiali moderni nel 1957-63 in modo che, nel dialettico confronto fra antico e nuovo, potesse costituire una testimonianza delle distruzioni subite durante la guerra e forse della necessità di un nuovo inizio [Sette 2001, 172, 178; Fiorani 2006, 27; De Martino 2011]. Per raccogliere i fondi necessari per la ricostruzione, nel 1953 furono emessi quattro francobolli con il disegno della chiesa prima e dopo i bombardamenti [Schulz 1998, 31].



2: Dall'alto: Zona di occupazione alleata, 1948, serie per i 700 anni del duomo di Colonia; zona francese di occupazione, Baden, la serie per la ricostruzione di Friburgo del 1949: il granaio, il campanile della cattedrale, l'angelo con la tuba, la fontana del pesce; Saarland: il francobollo per la ricostruzione della Ludwigskirche a Saarbrücken del 1953 e la serie per la ricostruzione del Winterbergdenkmal del 1956; Berlino ovest, 1953, serie per il restauro della chiesa della Rimembranza con la rappresentazione dell'edificio prima e dopo la distruzione.



Diversa invece fu la ricostruzione nei territori controllati dai Sovietici, dove fu ugualmente perseguita una politica di denazificazione e di ripristino delle funzioni essenziali per la sopravvivenza della popolazione, ma la capillare la spoliazione dei beni e delle industrie come risarcimento dei danni di guerra, oltre alle precarie condizioni economiche dell'Unione Sovietica, non consentirono una ricostruzione veloce come nella zona occidentale [Sandford 1983, 23 sgg.; Pirazzoli 2008].

Molti edifici o complessi monumentali danneggiati furono semplicemente rasi al suolo, mentre la Frauenkirche di Dresda fu intenzionalmente lasciata nella condizione di rovina come monumento memoriale della guerra, affinché il passato non si potesse ripetere. La chiesa fu infine ricostruita fra il 1994 e il 2005, seppur a seguito di un acceso dibattito sull'opportunità di tale operazione [Traeger 1994; Denslagen 2009, 83 sgg.; Pretelli 2011].



3: Berlino e Brandeburgo, settore sovietico di Berlino, 1945, l'orso di Berlino che ricostruisce la città; Sassonia orientale, 1946, serie per la ricostruzione di Dresda, lo Zwinger e il Municipio nuovo; Repubblica Democratica tedesca (DDR), 1953, serie per il piano quinquennale, lo Zwinger di Dresda; 1955, serie "edifici storici ricostruiti": il duomo di Magdeburgo, il Teatro dell'opera di Berlino, il Municipio vecchio di Lipsia, il Municipio rosso di Berlino, il duomo di Erfurt, il Wallpavillon dello Zwinger di Dresda.

VITTORIO FORAMITTI

Per quanto riguarda la comunicazione tramite i francobolli, nella zona di occupazione sovietica si nota un diverso approccio rispetto ai territori occidentali: ci furono infatti numerose emissioni di francobolli con la rappresentazione dei monumenti per celebrare o finanziare la ricostruzione, data anche la necessità di fondi per tale scopo.

La prima emissione circondariale di Berlino-Brandeburgo del 1945 rappresenta in modo significativo l'orso di Berlino intento alla rimozione delle macerie e alla ricostruzione con la pala, una trave e i mattoni (fig. 3) [Schulz 1998, 11]. L'edificio che divenne in qualche modo il simbolo della ricostruzione dei monumenti nella zona sovietica fu lo Zwinger di Dresda, uno dei più importanti monumenti del barocco tedesco che tuttora ospita importanti collezioni museali e che fu quasi completamente distrutto dai bombardamenti del 1945 [Ermish 1954; Jörg 2002, 314 sgg.; Pretelli 2011]. Nel 1946 furono emessi due francobolli, uno con l'immagine del Wallpavillon dello Zwinger e l'altro con la rappresentazione della Neues Rathaus. Il sovrapprezzo era destinato a finanziare il restauro degli edifici. Si può ragionevolmente interpretare il motto "Wir bauen auf!", "Noi ricostruiamo!", scritto sui francobolli, come una affermazione del fatto che la nuova amministrazione si occupava di ricostruire ciò che gli Americani e gli Inglesi avevano raso al suolo. La messa in sicurezza e la ricostruzione dello Zwinger, fortemente voluta anche dai sovietici [Magirius 2006, 146], iniziò subito dopo la guerra e fu inserita nel primo piano quinquennale della DDR (1951-1955) che fu anch'esso celebrato con diverse emissioni di francobolli, uno dei quali con l'immagine dello Zwinger. Il completamento dei restauri esterni era infatti previsto per il 1955 [Ermish 1954, 102], ma i lavori di completamento continuarono ancora per molti anni. Nel 1955, al termine del piano quinquennale, fu emessa una serie celebrativa degli edifici storici ricostruiti con le immagini del duomo di Magdeburgo, del Teatro dell'opera di Berlino, del Municipio vecchio di Lipsia, del Municipio rosso di Berlino, del duomo di Erfurt e ancora del Wallpavillon dello Zwinger (fig. 3).



4: Emissioni locali della zona di occupazione sovietica, serie per la ricostruzione: Plauen, 1945, il municipio, la statua di San Giorgio e il drago, l'ingresso del teatro; Finsterwalde la "città dei cantanti", 1946, serie con il municipio e lo stemma cittadino.

Numerosissime furono inoltre le emissioni locali delle province e delle città comprese nella zona di occupazione sovietica per finanziare la ricostruzione con una sovratassa [Adler 1998, 150-151]. Molti francobolli raffiguravano le abitazioni, i ponti e le fabbriche, ma numerose furono quelle con le immagini dei monumenti, come quelle della città di Plauen in Sassonia nel 1945, di Finsterwalde in Brandeburgo nel 1946 (fig.4) e quella molto particolare della città di Cottbus, ancora in Brandeburgo nel 1946, con molte vedute della città e degli elementi di interesse presenti.



5: Emissioni locali della zona di occupazione sovietica: Cottbus, 1946, serie per la ricostruzione, vedute della città e dei quartieri.

## Conclusioni

Gli esempi presentati in questo saggio risultano significativi di come i francobolli siano stati utilizzati, soprattutto in passato, come strumento di legittimazione politica e rappresentazione dell'ideologia di stato. La loro caratteristica di essere uno strumento di comunicazione di massa fanno sì che siano serviti a divulgare una 'cultura condivisa della memoria', le idee guida e le ideologie, al fine di «promuovere la costruzione di un simbolo nazionale facendo riferimento a un passato ancora da costruire, e quindi per dare legittimità a una nazione di nuova fondazione». [Smolarski-Smolarski-Vetter Schultheiß 2019, 18-19].

VITTORIO FORAMITTI

Come scrisse Walter Benjamin, i francobolli «sono i biglietti da visita che i grandi stati presentano nella stanza dei bambini» [Benjamin 1928, 59].

Gli esempi riportati in questo contributo dimostrano come i francobolli abbiano effettivamente contribuito alla propaganda politica del regime nazista e degli stati che nacquero dalla divisione della Germania. La rappresentazione o meno dei monumenti, la celebrazione o il silenzio sulle distruzioni e la ricostruzione possono essere interpretati come un chiaro messaggio culturale e politico. Particolarmente significativa è la quasi totale assenza di francobolli sulla ricostruzione nella Repubblica Federale Tedesca. Solo molti anni dopo, nel cinquantesimo anniversario della fine della seconda guerra mondiale, il peso della memoria divenne meno gravoso e fu emesso un francobollo con l'immagine della distruzione delle città.

### Bibliografia

- ADLER, M. (1998). *Briefmarken nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs (1945-1949) – Zeichen des Wiederaufbaus in Ost und West*, in *150 Jahre Deutsche Briefmarken*, Bonn, Deutsche Post, B. II, pp. 146-155.
- BENJAMIN, W. (1928). *Einbahnstrasse*, Berlin, Rowohlt (trad. it., 2006. *Strada a senso unico*, Torino, Einaudi).
- BMVBS, BUNDESMINISTERIUM FÜR VERKEHR, BAU UND STADTENTWICKLUNG (2010). *Positionen zum Wiederaufbau verlorener Bauten und Räume*, Bonn, Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung.
- DE MARTINO, G. (2011). *Ricostruzioni a Berlino*, in *I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 33-51.
- DENSLAGEN, W. (2009). *Romantic Modernism. Nostalgia in the World of Conservation*, Amsterdam, Amsterdam University Press.
- DIEFENDORF, J.M. (1993<sup>a</sup>). *In the wake of war. The reconstruction of German Cities after World War II*, New York-Oxford, Oxford University press.
- DIEFENDORF, J.M. (1993<sup>b</sup>). *America and the rebuilding of urban Germany*, in *American Policy and the reconstruction of West Germany, 1945-1955*, edited by J.M. Diefendorf, A. Frohn, H.-J. Rupieper, New York-Cambridge, German Historical Institute-Cambridge University press, pp. 331-351.
- DIENA, E. (1961). *Un secolo di francobolli italiani*, Rocca San Casciano, Cappelli.
- ERMISH, H.G. (1954). *Der Dresdner Zwinger*, Dresden, Sachsenverlag.
- FIORANI, D. (2006). *Il pensiero sul restauro nei paesi di lingua tedesca a cavallo del Millennio*, in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, a cura di D. Fiorani, Roma, Bonsignori, pp. 11-40.
- FLECKNER, U., WOLDT, I. (2012). *Die Funktion des Briefmarkenbildes in Geistesverkehr der Welt*, in A. Warburg, *Gesammelte Schriften. Bilderreihen und Ausstellungen*, herausgegeben von U. Fleckner, I. Woldt, Berlin, Akademie Verlag, pp. 151-190.
- JÖRG, F. (2002). *Der Brand, Deutschland im Bombenkrieg 1940-1945*, München, Propyläen Verlag (trad. it., 2005. *La Germania bombardata. La popolazione tedesca sotto gli attacchi alleati, 1940-1945*, Milano, Mondadori).
- MAGIRIUS, H. (2001). *Denkmalpflege in der DDR*, in «Die Denkmalpflege», n. 59, pp. 125-140 (trad. it., 2006. *La Denkmalpflege nella Repubblica Democratica Tedesca*, in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, a cura di D. Fiorani, Roma, Bonsignori, pp. 145-155).
- MARTENS, S. (1989). *Post und Propaganda. Das Dritte Reich und die Briefmarken der Deutschen Reichspost 1933-1945*, in *Deutsche Postgeschichte. Essays und Bilder* herausgegeben von Wolfgang Lotz, Berlin, Nicolai, pp. 321-338.
- PIRAZZOLI, E. (2008). *L'imbarazzo delle macerie: il dopoguerra tedesco fra ricostruzioni di città e tracce dei campi*, in *Storia della civiltà europea. 16. Il Novecento. Arti visive*, a cura di U. Eco et al., Milano, RCS, pp. 494-499.
- PRETELLI, M. (2011). *Germania Anno Zero tra ricostruzione postbellica e riunificazione della Nazione, I ruderi e la guerra. Memoria, ricostruzioni, restauri*, a cura di S. Casiello, Firenze, Nardini, pp. 11-31.
- SANDFORD, G.W. (1983). *From Hitler to Ulbricht. The communist reconstruction of East Germany, 1945-46*, Princeton, Princeton University press.
- SCHULZ, C.-H. (1998). *50 Jahre Ende der Luftbrücke – Blicke nach Berlin*, in *150 Jahre Deutsche Briefmarken*, Bonn, Deutsche Post, B. III, pp. 6-33.
- SETTE, M.P. (2001). *Il restauro in architettura. Quadro storico*, Torino, UTET.
- SMOLARSKI, P., SMOLARSKI, R., VETTER-SCHULTHEISS, S. (2019). *Gezähnte Geschichte. Die Briefmarke als historische Quelle: Zur Einführung*, in *Gezähnte Geschichte. Die Briefmarke als historische Quelle*, Herausgegeben von P. Smolarski, R. Smolarski, S. Vetter-Schultheiß, Göttingen, V&R unipress, pp. 13-19.

- SPEER, A. (1969). *Erinnerungen*, Berlin, Ullstein (trad. it., 1971. *Memorie del terzo reich*, Milano, Mondadori).
- SPELSBERG, I. (2004). *Berlino. Restauro e progetto: fra commemorazione storica e decontaminazione politica*, in *Della Bellezza ne è piena la vista! Restauro e conservazione alle latitudini del mondo nell'era della globalizzazione*, a cura di S. Valtieri, Roma, Nuova Argos, pp. 262-279.
- TORELLI, M. (2010). *Fascismo e archeologia. Creazione e diffusione di un mito attraverso i francobolli*, in *Repensar la Escuela del CSIC en Roma*, a cura di R. Olmos, T. Tortosa, J.P. Bellón, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Escuela Española de Historia y Arqueología, pp. 385-405.
- TRAEGER, J. (1994). *Ruine und Rekonstruktion oder Theorie und Praxis* in «Kunstchronik», n. 47, pp. 288-296 (trad. it., 2006. *Rovine e ricostruzione: teoria e prassi*, in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca*, a cura di D. Fiorani, Roma, Bonsignori, pp. 135-141).
- TRECCANI, G.P. (2001). *Ferite di guerra: il recupero del patrimonio dopo la seconda guerra mondiale*, in «ANANKE», n. 62, pp. 6-11.
- ZERI, F. (2006). *I francobolli italiani*, Milano, Skira.
- TRÖGER, F. (2019). *Die Propaganda und die Vielen. Briefmarken in der politischen Kommunikation des NS-Staates*, in *Gezähnte Geschichte. Die Briefmarke als historische Quelle*, Herausgegeben von P. Smolarski, R. Smolarski, S. Vetter-Schultheiß, Göttingen, V&R unipress, pp. 399-422.
- ZÖLLNER, F. (2019). *Von der Philatelie zur Bildwissenschaft. Aby Warburg und die Briefmarke*, in *Philatelie als Kulturwissenschaft: Weltaneignung im Miniaturformat*, Herausgegeben von D. Naguschewski, D. Schöttker, Berlin, Kulturverlag Kadmos, pp. 17-39.
- WALA, M. (1993). *"Ripping holes in the Iron Curtain": the Council on Foreign relations and Germany, 1945-50*, in *American Policy and the reconstruction of West Germany, 1945-1955*, edited by J.M. Diefendorf, A. Frohn, H.-J. Rupieper, New York-Cambridge, German Historical Institute-Cambridge University press, pp. 1-20.
- WISCHNEWSKI, H.-J. (1998). *150 Jahre Deutsche Geschichte, 150 Jahre Deutsche Briefmarken*, in *150 Jahre Deutsche Briefmarken*, Bonn, Deutsche Post, B. I, pp. 98-129.

PREPRINT

*Il restauro in Germania nel secondo dopoguerra tra reintegrazione materica e memoria dei luoghi. Hans Döllgast, Josef Wiedemann ed il loro rapporto con la rovina*  
*Restoration in post-war Germany between material reintegration and memory of places.*  
*The work of Hans Döllgast, Josef Wiedemann and their relationship with the ruin*

**ALFONSO AUSILIO, ANDREA CALIFANO**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Le vicende della Germania nel secondo dopoguerra sono tristemente note per la desolazione delle città e per la grave distruzione dei monumenti e dei tessuti urbani storici. A ciò seguirono però casi di ricostruzione e reintegrazione esemplari. I progetti di restauro di Hans Döllgast e Josef Wiedemann, non solo hanno applicato principi metodologici oggi correntemente condivisi ma denotano una notevole consapevolezza del mondo classico e del concetto di rovina.*

*Sadly, post-World War II German events are notorious for the devastation of cities and the severe destruction of historic monuments and structures in the city. This was followed, however, by cases of exemplary reconstruction and reintegration. The restoration projects of Hans Döllgast and Josef Wiedemann not only applied methodological principles currently shared today but denote a remarkable awareness of the classical world and of the concept of ruins.*

### **Keywords**

Rovine, Germania, Reintegrazione, Memoria.

Ruins, Germany, Reintegration, Memory.

### **Introduzione**

Hans Döllgast (1891-1974), figura non pienamente nota in ambito europeo, formatosi presso la Technische Hochschule München, dove poi divenne professore di Disegno architettonico e Architettura d'interni, proveniva da Burgheim, l'antica *Parrodurum*, *castrum* posto sul *limes* danubiano romano, distante circa 100 km da Monaco. In contrasto con il clima intellettuale dominante nel primo dopoguerra in Germania, teso a rivalutare le mitologie arcaiche, egli si sentiva legato alla cultura classica.

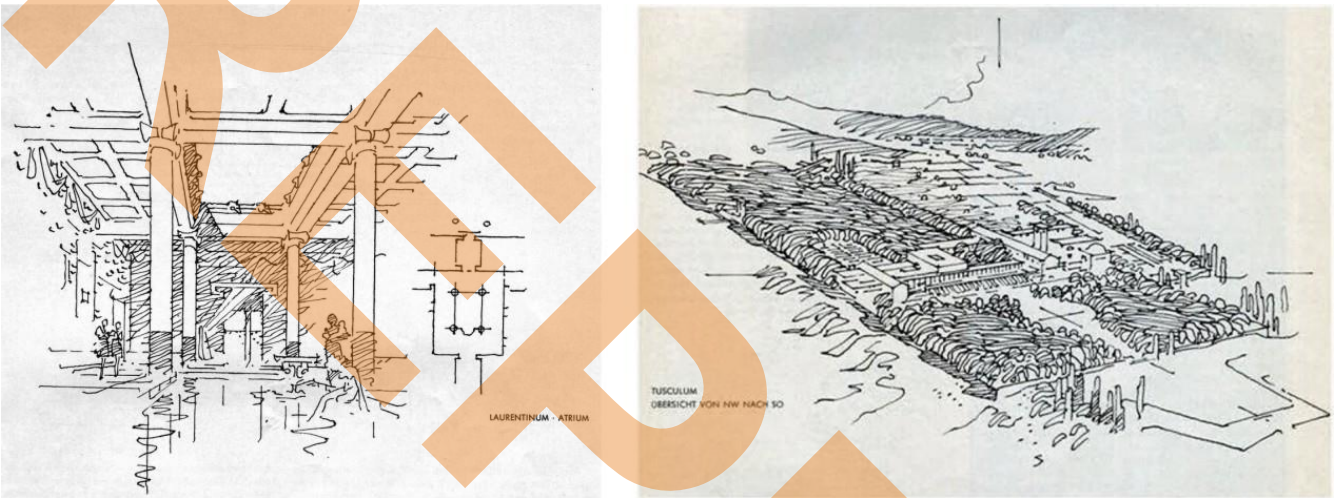
L'attrazione per i resti del passato crebbe negli anni della sua formazione, per l'impulso fornito da due suoi docenti, i fratelli Friedrich (1852-1921) e August (1843-1917) von Thiersch. Il primo utilizzava nelle proprie opere un linguaggio storico, ma semplificato e proiettato verso la contemporaneità, il secondo architetto-archeologo insegnava il *Bauforschung*, ovvero la storia tecnica e costruttiva oltre che storico-artistica di un edificio.

Successivamente l'attenzione per il dettaglio e la semplificazione formale gli venne trasmessa sia da Richard Riemerschmid (1868-1957), sia da Peter Behrens (1878-1940), che furono tra i fondatori del *Deutscher Werkbund*, nonché rispettivamente direttore della *Kunstgewerbeschule* di Monaco e di Düsseldorf. Il giovane architetto lavorando negli anni '20 presso gli *atelier* di questi due maestri assorbì la lezione culturale delle *Arts and Crafts*.

Anche Josef Theodor Wiedemann (1910-2001) studiò alla Technische Hochschule, avendo tra i docenti Döllgast con il quale instaurò un rapporto basato su una visione comune per

l'intervento sulla preesistenza; nel 1955 ebbe la cattedra di *Progettazione, conservazione dei monumenti e architettura sacra*.

Döllgast, seguendo una lunga tradizione, elaborò i primi progetti sull'antico nel 1913 ricostruendo graficamente due ville descritte da Plinio il giovane nelle *Epistulae*: la Laurentina, riportata nella lettera all'amico Gallo e sita a Castel Porziano, e quella delineata nella epistola all'amico Apollinaris, sita presso *Tifernum Tiberinum*, l'attuale Città di Castello [Döllgast 1960]. Nel 1926 si recò in l'Italia in viaggio di nozze e ritrasse Roma come una città vibrante in cui le rovine non rappresentavano pezzi da museo avulsi dal contesto ma elementi attivi del sistema urbano. Utilizzate e convertite, con parti aggiunte e sovrapposte, antico e nuovo sembravano personificare la sua visione dello spirito della città [Peter-Wimmer 1998, 9].



1: Hans Döllgast, ricostruzione delle due ville descritte da Plinio in giovane nelle *Epistulae*. Da Döllgast 1960.

La fascinazione e lo studio delle rovine romane influenzò fortemente il linguaggio architettonico di Döllgast. La poetica del maestro bavarese parti proprio dalla rovina, memoria del trauma bellico, per definire un approccio progettuale che si pone tra la tutela del passato e la conservazione delle tracce della guerra per tramandarle quale monito.

Il contributo, analizzando la Pinakothek, la chiesa di St. Bonifaz, la Gliptothek e altri interventi realizzati dai due architetti a Monaco, descriverà la loro sensibilità progettuale, l'interesse per la salvaguardia dei monumenti, il rapporto con le vicende storiche e il sistema urbano, evidenziandone il comune sentire.

## 1. L'organizzazione del progetto urbano di Monaco e il panorama dell'architettura museale nel XIX secolo

La Baviera divenne regno nel 1806, sotto la spinta della geopolitica napoleonica, e nel 1818 era l'unico stato della Germania ad avere una Costituzione scritta ed un Parlamento. L'ambiziosa politica culturale della dinastia Wittelsbach era volta ad acquisire una posizione di prestigio fra le case regnanti tedesche ed europee, con l'intenzione di fare di Monaco una nuova Atene.

Nel 1808 Karl von Fischer redasse il piano di ampliamento per la città, che con successivi apporti di Leo von Klenze (1784-1864), sarà attuato poi nell'arco di oltre sessanta anni. Il progetto per il nuovo impianto urbano, basato sui dettami neoclassici, era costruito attraverso la combinazione di edifici di prestigio, agenti come fulcri, disposti su un sistema di piazze collegate da nuovi assi rettilinei. Camillo Boito nel 1884 scrisse: "Monaco [...] è una galleria di



modelli architettonici colossali, una mostra permanente di oggetti d'arte. [...] Le costruzioni monumentali [sono], poste nelle vie o nelle piazze per istruzione dei giovani e per erudizione del popolo" [Sica 1976, 420-421].

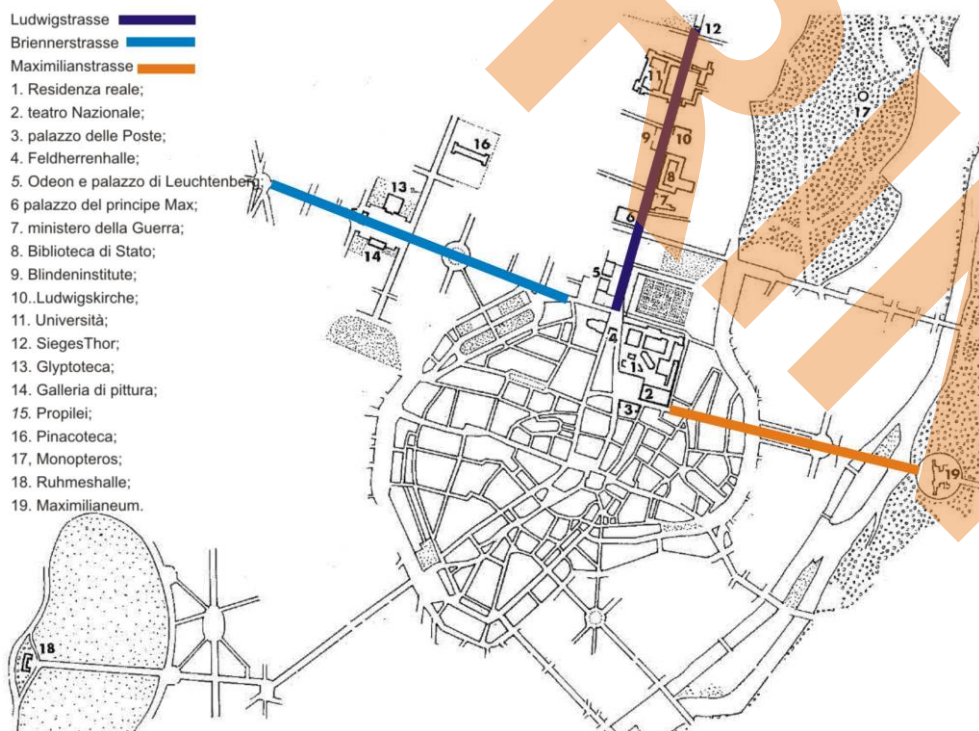
In questo contesto il museo viene inteso come massima espressione di architettura civile e strettamente correlato ai piani di magnificenza, decoro urbano e crescita sociale.

La sintesi illuministica dei progetti museali è attestata nei *Précis des leçons d'Architecture* di Durand (1760-1834), del 1802-1809, il manuale di riferimento per lo studio dei tipi edilizi. Durand si rifà a Boullée (1728-1799), conservandone la simmetria e i colonnati e proponendo schemi più realizzabili. Il suo museo è un quadrato in cui è posta una croce greca, le braccia si dipartono da una rotonda centrale, perno della composizione mutuata dal Pantheon e destinata alle assemblee di cittadini e studiosi per sottolineare il valore pubblico dell'istituzione. Le sale espositive sono illuminate con finestre semicircolari, di derivazione termale, poste in alto per una buona illuminazione.

L'idea originaria per la Königplatz, uno dei fuochi del nuovo assetto urbano e posta al centro della nuova espansione Maxvorstadt, ambiva a creare un'integrazione tra spazi verdi e monumenti ispirati alla classicità. La soluzione di Klenze realizzerà i Propilei e la Glyptothek e farà una prima ipotesi per la Collezione nazionale di oggetti antichi, costruita poi da G.F. Ziebland.

La Glyptothek fu voluta e finanziata dal kronprinz Ludwig (1786-1868), dopo che nel 1812 aveva acquistato, insieme ad altri pregiati pezzi, le sculture del frontone del tempio Aphaia ad Egina. Leo Von Klenze, nominato nel 1816 HofBauintendant, vinse proponendo tre alternative costruttive. L'edificio fu completato nel 1830 secondo stilemi rinascimentali; la domus romana e il palazzo rinascimentale e barocco infatti erano le forme storiche di riferimento degli spazi espositivi.

Il museo, organizzato attorno a una collezione ben definita, fu pensato come una *Gesamtkunstwerk* [Opera d'arte totale n.d.a.], coordinato nell'architettura, negli spazi interni, nella decorazione, nell'allestimento, al fine di ottenere una «presentazione ottimale» e sollecitare empaticamente il visitatore. [Basso Peressut, 2015, 34-35]. Ogni sala aveva



2: Il piano di ampliamento di Monaco successivo al 1808. Rielaborazione da Sica 1976.

decorazione, illuminazione e disposizione studiata per le opere esposte, definendo uno specifico rapporto iconografico tra scultura e ambiente che non si esaurisce nel legame contenitore-contenuto e crea un nuovo punto di partenza nella storia del museo. Peraltro l'idea di galleria di Klenze era connessa alla funzione sociale dell'arte: «un museo è un luogo dove i tesori dell'arte vengono mostrati a tutti i generi di visitatori in maniera da creare in loro piacere e da rendere pregevoli gli oggetti» [*I luoghi del museo* 1985, 62].

L'edificio reinterpreta lo schema durandiano riducendone la scala e apportando alcuni cambiamenti: due rotonde sono poste agli angoli della composizione e il colonnato viene ridimensionato. L'edificio è a pianta quadrata con un'ampia corte e unico asse di simmetria lungo gli accessi; l'ingresso riproduce la facciata di un tempio ionico; le pareti, ai lati del colonnato, hanno edicole con statue, che continuano anche lungo le facciate laterali; le sale erano illuminate dal cortile con lunette poste in alto.

L'intervento di Wiedemann, effettuato dopo le ampie distruzioni causate dai bombardamenti degli alleati, modificherà sia il rapporto tra interno ed esterno che quello tra contenitore e sculture realizzato da Klenze. Esprimerà lo spazio originario e quanto causato dagli eventi bellici in una nuova sintesi, con un'azione di rielaborazione analoga a quanto il suo maestro farà per la vicina pinacoteca.

Dopo l'Altes Museum di Schinkel, in cui sono utilizzati esplicitamente i caratteri tipologici del museo pubblico così come proposti da Durand, altro influente edificio museale del XIX secolo fu l'Alte Pinakothek di Leo von Klenze. Oltre ad una esposizione per le sculture, a Monaco era necessaria una pinacoteca, così come avvenne anche a Londra e Berlino. Il progetto divenne esecutivo nel 1823, in seguito alla visita di Klenze a varie gallerie di pittura italiane, e la fabbrica fu inaugurata nel 1836.

L'Alte Pinakothek, dal linguaggio cinquecentesco scarno di decorazioni, conta venticinque campate da ovest a est e termina con quattro ali leggermente sporgenti. L'entrata e le scale furono concepite all'estremità est ma saranno modificate da Döllgast dopo i restauri seguiti ai bombardamenti che causarono ingenti crolli. Al piano terra erano previsti depositi, una biblioteca, sale per dipingere; al piano superiore erano le sale per l'esposizione. L'innovazione rilevante fu quella di articolare l'edificio in tre fasce longitudinali definendo un nuovo tipo sviluppato dalla rielaborazione dei palazzi nobiliari. La fascia intermedia, illuminata da ampi lucernari, ospitava le grandi tele, quella a nord con stanzini era per i piccoli dipinti, mentre quella a sud era una loggia, un corridoio voltato e affrescato lungo 130 metri e derivato dalle Logge di Raffaello in Vaticano, che dava accesso a tutte le sale. Questo tipo di organizzazione divenne il riferimento per gran parte delle quadrerie costruite successivamente ed ebbe grande influenza nell'area di cultura tedesca, si veda ad esempio la Gemaldegalerie a Dresda, di Gottfried Semper, costruita nel 1847-1855.

## 2. Döllgast e la rovina

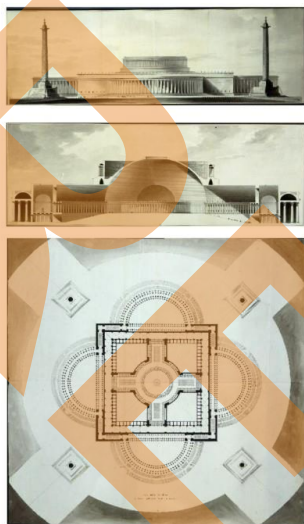
Döllgast, a differenza di molti architetti del suo tempo, costruisce con la rovina, interpretando la preesistenza come elemento di valore da inserire in un progetto nuovo ma rispettoso delle anteriorità. Nel volume *Journal retour*, le sue memorie, Döllgast espresse la sua attrazione per le vestigia: "Un edificio deve essere piuttosto sorprendente, se il suo semplice torso ha ancora un tale impatto". Nelle sue opere ha dato a questo busto una forma nuova e allo stesso tempo potente [Stock-Stockman, 2018, 26].

Dal 1946 Döllgast dovette lottare a lungo per la conservazione della Pinakothek: si avanzò un nuovo piano generale per il quartiere Maxvorstadt proponendo di abbattere l'edificio in rovina (1947), lanciò allora un appello con i suoi studenti per salvare l'edificio (1951) e infine fu

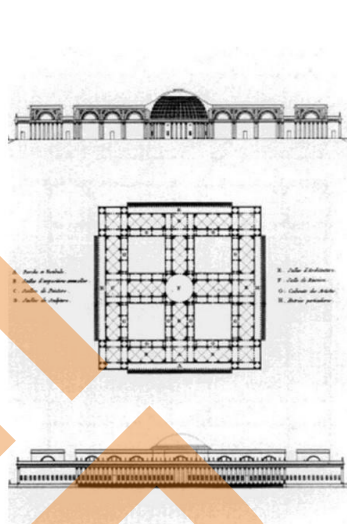
Difese, distruzioni, permanenze, delle memorie e dell'immagine urbana

insediato come architetto della Pinakothek (1952). In cinque anni fu in grado di realizzare le sue idee.

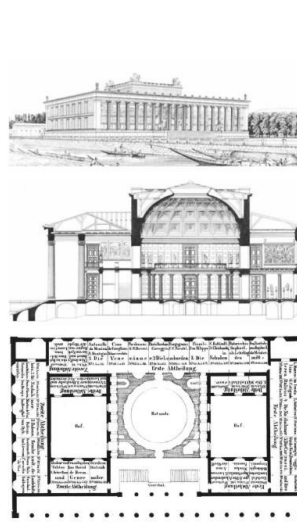
L'intervento di Döllgast, terminato nel 1957, non può essere definito 'soltanto' di restauro, in quanto se da un lato propone un intervento reintegrativo minimale e semplificativo della figuratività esterna – anche reimpiegando mattoni crollati, provenienti da varie fabbriche



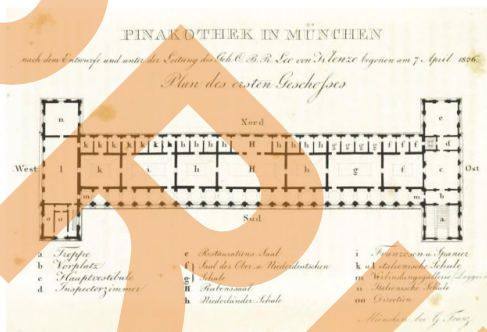
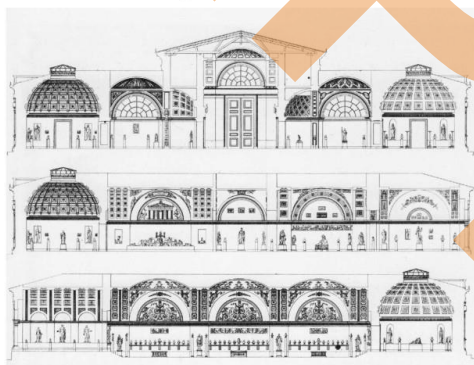
E. L. Boullée, Museo della Riconoscenza pubblica



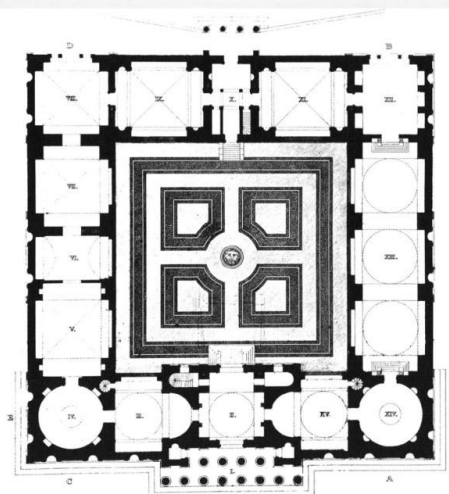
J.N.L. Durand, Progetto di un museo



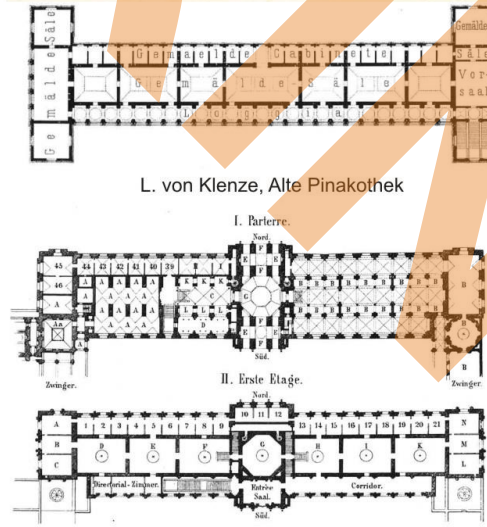
K. F. Schinkel, Altes museum



L. von Klenze, Alte Pinakothek



L. von Klenze, Glyptothek



G. Semper, Gemaldegalerie

3: Sintesi dell'evoluzione museale da Boulée a Klenze.

danneggiate, e accumulati lungo il fronte sud – dall'altro incide profondamente modificando l'assetto tipologico e distributivo interno. L'atrio di ingresso è spostato a nord; la loggia, elemento concepito da Klenze come fortemente simbolico e da cui si accedeva alle singole sale, venuta giù sotto l'azione dei bombardamenti, viene sostituita dall'invaso a tutta altezza del doppio scalone a rampe simmetriche: con il nuovo schema distributivo si accede all'esposizione al primo piano dalle due estremità dell'edificio, procedendo in successione di stanza in stanza. Anche i lucernai, altro elemento caratterizzante il progetto di Klenze, sono fortemente ridotti.

Il cratere generato dalla bomba lungo la facciata sud costituiva una ferita aperta, un tratto che interrompeva la continuità dell'architettura di Klenze. La sua soluzione, frutto di successive ipotesi e riflessioni a partire da una prima idea piuttosto essenziale – quasi un rigatino come documentato dai disegni e dalle *maquettes* custoditi presso l'archivio TUM<sup>1</sup> ed il cui esito è visibile alla facciata nord – è un apprezzabile risultato. L'unità del progetto di Klenze viene ristabilita, ma la semplificazione delle forme, l'utilizzo del cemento e dei tubolari d'acciaio in facciata, denotano la ricerca di un linguaggio nuovo.

Alcune scelte nella semplificazione delle forme e nell'utilizzo del mattone, pur se compiute diacronicamente, trovano applicazione non solo nella facciata della milanese Cà Granda su via Sforza di Liliana Grassi – terminata nel 1967 – ma anche nel più recente intervento di David Chipperfield e Julian Harrap al Neus Museum di Berlino. I due progetti tedeschi riconfigurano l'unitarietà perduta mostrando grande attenzione al rapporto tra fabbrica e spazio urbano, sebbene l'ulteriore ampliamento progettato da Chipperfield sul Kupfergraben risulti piuttosto sovradimensionato rispetto alla volumetria preesistente e distrutta dal conflitto bellico. I due progetti si differenziano invece per il rapporto con la distribuzione degli spazi interni e la tipologia preesistente: se Chipperfield ricostruisce la scala di ingresso in forme semplificate e materiali contemporanei nella stessa ubicazione in cui si trovava originariamente, Döllgast nel posizionamento del collegamento verticale determina una nuova conformazione tipologico-spaziale. A partire dagli anni Settanta sulla fabbrica si resero necessari interventi di rifacimento dei prospetti, in quanto parte dei mattoni reimpiegati dalle macerie si erano sgretolati e parti di cornicione si erano danneggiate. Il magnifico 'patchwork' di Döllgast è rimasto visibile, ma è stato attenuato in molti dettagli [Stock-Stockman 2018, 20].

Winfried Nerdinger ha spiegato il modo molto particolare in cui Döllgast lavorava: "Un dominio della tradizione tecnica senza arcaicizzare l'artigianato; un approccio naturale alle forme storiche e tradizionali senza storicismo, un'esplorazione della nuova materia e delle forme moderne senza modernismo" [Nerdinger 1987, 20].

La basilica di Sankt Bonifaz, sulla Karlstraße, fu progettata da Georg Friedrich Ziebland (1800-1873) contemporaneamente alla adiacente Antikensammlung prospettante sulla Königplatz; i lavori iniziarono nel 1837 e nel 1850 avvenne la consacrazione. All'epoca il nuovo edificio riscosse un grande successo facendo proprio il gusto contemporaneo e suscitando ammirazione in tutta la Germania. La chiesa presentava una pianta lunga settantasei metri con catino absidale, cinque navate con colonne in marmo e dipinti di Heinrich Maria von Hess e soffitto a capriate lignee decorate. L'esterno era in muratura di mattoni, le facciate laterali erano ritmate da lesene, e il portico d'ingresso era composto da otto arcate.

Nel corso della seconda guerra mondiale, la chiesa fu gravemente danneggiata dai bombardamenti a causa della vicinanza alla Königplatz. La maggior parte delle rovine che sopravvissero erano posizionate nella zona sud insieme al portico d'ingresso, il catino absidale

<sup>1</sup> Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv.

ed il campanile. Il progetto di Döllgast, frutto di una lunga meditazione, di ripensamenti, confronti con la committenza e gli interlocutori culturali, porta, ancora una volta, ad una trasformazione tipologica dell'organismo prebellico<sup>2</sup>.

Il primo progetto, abbastanza differente da quanto poi realizzato, conservava la spazialità della basilica prima delle incursioni aeree, abside inclusa. Elementi di cambiamento erano la minore lunghezza della navata e la creazione di una corte a doppio portico posta tra il colonnato di ingresso sulla Karlstraße e la nuova facciata, corte intesa non soltanto quale soluzione



4: Monaco, Alte Pinakothek. Una delle ipotesi progettuali di Döllgast per il fronte sud; la trasformazione della loggia in vaso della nuova scala; lo stato attuale della facciata sud. TUM, Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv.

tipologica derivata dalla conoscenza degli impianti basilicali paleocristiani ma anche luogo intorno al quale organizzare gli ambienti monastici. Un'ulteriore variante, con aula a pianta

<sup>2</sup> Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv.

centrale e antistante quadriportico, aveva forti similitudini con il progetto pensato da Valadier nel 1823 per la ricostruzione di San Paolo fuori le mura. Una successiva ipotesi, studiata con il suo allievo Wiedemann, che nello stesso periodo si stava occupando del refettorio adiacente e della Gliptoteca poco distante, ricostruiva completamente la fabbrica sull'impianto originario di Ziebland, conservando come unico frammento il preesistente portico.

La basilica realizzata fu ridotta a circa la metà della sua lunghezza originaria e ricostruita sul sedime della parte meridionale meglio conservata, realizzando uno spazio a pianta quadrata e ponendo nei quattro angoli due piccole cappelle e due sacrestie. Ogni decorazione fu evitata e la tessitura del laterizio fu ricoperta da scialbatura realizzando un interno di impressionante nitidezza e forti assonanze con alcuni luoghi di culto realizzati da Rudolf Schwarz, apprezzato progettista di nuove chiese al pari di Döllgast. La parte settentrionale veniva completata con la realizzazione di uno spazio aperto per la meditazione, un giardino di pietra.

Dopo la conclusione dei lavori iniziò una lenta alterazione del capolavoro di Döllgast. La fabbrica venne progressivamente modificata, realizzando un nuovo programma iconografico considerato maggiormente in linea con le esigenze liturgiche e, lentamente, l'austero e candido interno venne trasformato in un ambiente ricco e colorato, dove nulla più ricorda il drammatico passato bellico. Se si eccettua la struttura del tetto a vista, la caratteristica dello spazio oggi è in gran parte persa a causa dei molteplici cambiamenti radicali intervenuti.

L'intento di Döllgast può ancora essere apprezzato all'esterno, dove rimangono visibili alcuni accostamenti tra vecchio e nuovo, dove per la reintegrazione furono in parte reimpiegati gli stessi mattoni crollati con giunti di malta distinguibili. La necessità postbellica di economizzare sui materiali ha contribuito a connotare la sua poetica della sobrietà. Michael Gaenßler, che ha approfondito da vicino le sue opere, afferma al riguardo che: "Il preciso impegno per la massima economia nei suoi edifici del dopoguerra a Monaco si riflette in un vocabolario formale, in cui i materiali e gli elementi strutturali utilizzati e combinati, relativi alle superfici murarie (cemento, ferro, legno), sono sempre rigorosamente visibili e utilizzati tettonicamente" [Gaenßler 1987, 194].

### **3. Wiedemann**

La Siegestor eretta, su progetto di Friedrich von Gärtner (1791-1847) nel 1843-47, prendendo a modello l'arco di Costantino a Roma, segnava il limite nord della Ludwigstrasse. Dopo il conflitto la sua rovina si stagliava all'orizzonte con il piano attico distrutto, le sculture cadute e spezzate. Seguì la messa in sicurezza con alcune opere provvisorie, fino a che venne presa la decisione di intervenire. Wiedemann, espresse in un appunto il suo pensiero in merito: «Perché la riparazione sia sensata, si possono guarire le ferite lasciando le cicatrici, come doveroso ricordo di un evento orribile. [...] Accettiamo la Siegestor così com'è, con le sue ferite» [Signorelli 2018, 125-127].

Il restauro della Glyptothek ebbe una storia diversa rispetto all'intervento per l'arco trionfale. Ma alcune scelte d'intervento si ritrovano nelle frasi sopra citate. Il progetto per l'edificio di Klenze ebbe una gestazione lunga oltre un decennio, con un dibattito che a partire dal 1961 coinvolse storici, professionisti e l'opinione pubblica. Quanto proposto da Wiedemann divise i suoi concittadini tra chi lo considerava un intervento poco attento alla ricchezza dell'edificio originale e chi invece lo riteneva un tentativo di ricostruirlo facendone un'architettura che si preoccupasse sia di mantenere la memoria sia di appartenere al proprio tempo.

Il *Landesbauamt* intervenne nel portico nord e sulla breccia aperta in facciata dalle bombe, secondo il principio del 'com'era e dov'era'; Wiedemann si espresse negativamente in merito. Sulla scia degli interventi di Hans Döllgast l'edificio preesistente diventava un punto di partenza

su cui fondare il nuovo, aprendo ad alcune sperimentazioni nel trattamento delle superfici e delle forme interne.

Il progetto di ricostruzione concepito da Wiedemann modificò il rapporto spaziale tra stanze, corte interna e il sistema d'illuminazione degli ambienti. L'intervento, per alcuni aspetti radicale, cancellerà il programma iconografico pensato da Klenze, pur conservando alcune tracce dell'evento bellico e l'impianto originario. Sottraendo e aggiungendo segni discreti ma influenti, l'architetto bavarese ha trasformato la percezione del monumento. L'intero intonaco è stato ridotto ai mattoni delle pareti, che sono state poi dipinte di una tonalità chiara, con l'intento di



5: Monaco, Sankt Bonifaz. Evoluzione della basilica dalla configurazione originaria, attraverso le varie ipotesi progettuali avanzate da Döllgast, fino alla soluzione realizzata. TUM, Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv.

ALFONSO AUSILIO, ANDREA CALIFANO



**6: Monaco, Glyptothek. L'Opera d'arte totale di von Klenze (sala Eginetica e sala Romana) [Knell, Kruft 1972]; le distruzioni belliche (prospetto principale e sala di Bacco) [Knell, Kruft 1972]; sezione con la soluzione attuata da Wiedemann a confronto con quella preesistente, TUM, Technische Universität München, ArchitekturmuseumArchiv; lo stato attuale degli interni e degli allestimenti, Wikimedia.**

evocare la rovina e spazi derivati dall'antichità classica; le sale sono state dotate di un arredo sobrio. Le originarie finestre a lunetta rivolte verso il cortile furono allungate fino a raggiungere il nuovo pavimento, il livello del cortile fu rialzato a quello dei locali interni, realizzando una



trasformazione della tipologia originaria analogamente a quanto accaduto nella Pinakothek. In tal modo l'assetto della galleria venne variato e fu modificata la percezione dell'edificio, il percorso espositivo introverso si aprì all'attraversamento fisico e visivo, la corte diventò una piazza interna. Del concetto complessivo di Klenze si è conservata la funzione, ma gran parte del contenuto risulta variato. Abbandonato lo schema associato alla decorazione, è stata rifiutata la disposizione didattica e cronologica del precedente allestimento, non collegando certe sculture a determinati ambienti [Knehl, Krufft 1972, 432]. Nel definire il criterio per le scelte progettuali, l'intento è stato quello di sottolineare la perdita storico-materica ed il senso del trauma bellico.

## Conclusioni

Le opere di Döllgast e Wiedemann interpretano la rovina e ricostituiscono un'unità architettonica del monumento spesso diversa rispetto a quella precedente la distruzione bellica, rivolta al passato senza alcun interesse per la sua replica. Le loro architetture sono nuove ma muovono da un profondo studio del passato e ne raccolgono le molte istanze.

Le nuove parti ricostruite in modo selettivo e spoglio, si confrontano con la rovina sopravvissuta dell'edificio storico; esse raggiungono una nuova sintesi con differenti forme di ornamento. Alcune scelte tecniche e d'intervento rinunciano talvolta alla salvaguardia di parti ed elementi preesistenti, oppure variano l'organizzazione tipologico-spaziale delle architetture; ma in ogni caso il dialogo tra il nuovo e l'antico risulta sempre volto alla conservazione dei resti sopravvissuti al bombardamento. Entrambi ebbero l'intuizione e la capacità di non cancellare le ferite della guerra subite dalle fabbriche su cui si trovarono ad intervenire, mostrando attenzione non solo al valore storico consolidato ma anche a quello nuovo introdotto degli eventi bellici. Döllgast in particolare condivideva un atteggiamento tipicamente moderno nei confronti del monumento storico come definito da Alois Riegl. Per lui la ricostruzione non era una pratica creativa autonoma, ma parte del processo di riparazione che era esso stesso una caratteristica del valore dell'antico.

Ambedue operarono non respingendo la modernità ma fondendo presente e passato in vista del futuro; non rifiutarono la memoria né lo scorrere del tempo, dandogli nuovo valore nell'attualità, nello sforzo di legare in una vera unità l'antico e il nuovo, anche davanti ad un evento traumatico come la guerra. [Carbonara 2011, 99].

## Bibliografia

- ALTENHÖFER, E. (1986). *Die Alte Pinakothek in den Nachkriegsjahren: die Rettung vor Abbruch und Verfall der Wiederaufbau durch Hans Döllgast 1952-1957*, in *Ihm, welcher der Andacht Tempel baut ... Ludwig I. und die Alte Pinakothek*, München, Staatsgemäldesammlungen, pp. 205-235.
- AMORE, R. (2019). *Il nuovo per l'antico nell'opera di Hans Döllgast in Il progetto di architettura come intersezione di saperi. Per una nozione rinnovata di Patrimonio*, Napoli, Atti del VIII Forum ProArch.
- ARDITO, V. (2019). *La rovina e l'ornamento. Hans Döllgast e la ricostruzione dei monumenti in Germania nel secondo dopoguerra*, in «Opus» n.s., n. 3.
- BACKMEISTER-COLLACOTT, I. (2006). *Josef Wiedemann (1910-2001). Leben und Werk eines Münchner Architekten*, München, Edition Altavilla.
- BASSO PERESSUT, L. (2014). *L'invenzione dell'antico. Architetti, archeologi, musei* in a cura di Luca Basso Peressut e Pier Federico Caliani, *Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento*, Roma, Prospettive edizioni.
- BASSO PERESSUT, L. (2015). *Spazi e forme dell'espore tra cabinet e museo pubblico* in «La Rivista di Engramma» n. 126.
- BOTTGER, P. (1972). *Die Alte Pinakothek in München*, München, Prestel Verlag.
- CARBONARA, G. (2011). *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, Torino, UTET.
- CARBONARA, G. (2015). *Una trasformazione che conserva e tutela*, in *L'aula meridionale del battistero di Aquileia. Contesto, scoperta, valorizzazione*, a cura di Luigi Fozzati, Milano, Fondazione Aquileia-Electa.
- CARBONARA, G. (2017). *Il restauro fra conservazione e modificazione. Principi e problemi attuali*, Napoli, Paparo.
- Guerra monumenti ricostruzione: architetture e centri storici italiani nel secondo conflitto mondiale*, a cura di L. De Stafani, C. Coccoli, Venezia, Marsilio.

- DETRY, N. (2020). *Le Patrimoine Martyr. Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post-bellica*, Paris, Hermann Éditeurs.
- DOLLGAST, H. (1960). *Römer-Villen* in «Heraklit Rundschau», n. 29, pp. 2-26.
- Il sisma e la guerra. Interventi di ricostruzione sulla città violata. Quadro storico*, a cura di D. Esposito, M. Vitiello, Roma, Quasar.
- FRANCO, D., FRISENNA, C. (2019). *Hans Döllgast: memoria, ricostruzione e interpretazione* in *Il progetto di architettura come intersezione di saperi: per una nozione rinnovata di Patrimonio*, Atti del VIII Forum ProArch, Napoli.
- GAENßLER, M. (1987). *Hans Döllgast 1891-1974* a cura di M. Gaenßler, F. Kurrent, W. Nerdinger, F. Peter, München, TUM.
- GRIMOLDI, A. (2020). *Le vicende delle opere di Hans Döllgast a Monaco e i loro echi nella cultura tedesca in Realtà dell'architettura fra materia e immagine. Per Giovanni Carbonara: studi e ricerche*, in «Quaderni dell'Istituto di Storia dell'Architettura», n.s., nn. 73-74, Roma, L'Erma di Bretschneider.
- I luoghi del museo. Tipo e forma fra tradizione e innovazione* (1985), a cura di L. Basso Peressut, Roma, Editori Riuniti.
- KLENZE, L. Von (1830). *Sammlung architektonischer Entwürfe, München. Welche ausgeführt oder für die Ausführung entworfen wurden*, München, J.G. Cotta.
- KLENZE, L. Von, SCHORN, L. (1833). *Beschreibung der Glyptothek Seiner Majestät des Königs Ludwig I von Bayern*, München, J.G. Cotta.
- KNELL, H., KRUFF, H.-W. (1972). *Re-Opening of the Munich Glyptothek* in «Burlington Magazine», vol. 114, n. 831 (Jun. 1972), pp. 426-436.
- KURRENT, F. (1981). *Das historische Denkmal als Denkmal seiner Geschichte: zum Wiederaufbau der Alten Pinakothek in München 1946-1957*, in «Archithese» n. 11, pp. 1-11.
- LATTARULO, M.I. (2016). *Le ricostruzioni interpretative: il caso di Hans Döllgast a Monaco di Baviera*, in «Rassegna di architettura e urbanistica», anno 51, n. 149.
- NERDINGER, W. (1987). *Hans Döllgast 1891-1974* a cura di M. Gaenssler, F. Kurrent, W. Nerdinger, F. Peter, München, TUM.
- NERDINGER, W. (1996). *Hans Döllgast, ricostruzione della Alte Pinakothek di Monaco*, in «Casabella», n. 636, Milano, Electa.
- NERDINGER, W. (1998). *Hans Döllgast. Cheerfully puritanical architecture*, in «Convention, OASE», nn. 49-50, pp. 108-119.
- PETER, F., WIMMER, F. (1998). *Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*, Salzburg.
- SCHINKEL, K. F. (1868), *Sammlung Architectonischer Entwürfe*, Berlin, Ernst & Korn.
- SIGNORELLI, L. (2014). *La conservazione viva dell'esistente. Storia, progetto e restauro nell'opera di Josef Wiedemann*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna. Dottorato di ricerca in Architettura, 26° Ciclo.
- SICA, P. (1976). *Storia dell'urbanistica. I. Il Settecento*, Bari, Laterza.
- SIGNORELLI, L. (2019). *Wiederaufbau: Josef Wiedemann e la conservazione viva dell'esistente*, Bologna, Bologna University Press.
- STERNBERG, M. (2022). *Hans Döllgast, post-war reconstruction and modern architecture* in «The Journal of Architecture», vol. 27, nn. 2-3, pp. 260-295.
- STOCK, W.J., STOCKMAN R. (2018). *Hans Döllgast, schöpferische Wiederherstellung. Hans Döllgast, creative reconstruction*, München, Hirmer Verlag.
- STOCK, W.J. (2019). *Hans Döllgast, Karljosef Schattner, Josef Wiedemann: Creative Reconstruction*, München, Hirmer Verlag.
- WATKIN, D., MELLINGHOFF, T. (1990). *Architettura neoclassica tedesca 1740-1840*, Milano, Electa.
- ZILLER, H. (1897). *Schinkel*, Biefeld und Leipzig, Velhagen & Klafing.

#### Fonti documentarie

München. TUM (Technische Universität München), *mediaTUM, Gesamtbestand, Sammlungen, Architekturmuseums, Hans Döllgast*.

#### Sitografia

[https://mediatum.ub.tum.de/?query=Hans+D%C3%B6llgast&srcnodeid=647610&id=647610&nodes\\_per\\_page=100](https://mediatum.ub.tum.de/?query=Hans+D%C3%B6llgast&srcnodeid=647610&id=647610&nodes_per_page=100) / (novembre 2022).

<https://www.arct.cam.ac.uk/research/history-theory/hans-dollgast-1891-1974-witness-and-protagonist-of-modern-architecture-in-germany> (dicembre 2022).

<http://architetturaclimatica.blogspot.com/2013/09/clima-mediterraneo-roma-antica-le-ville.html> (dicembre 2022).

## *Paul Clemen e i diversi approcci alla ricostruzione nell'immediato secondo dopoguerra in Germania*

*Paul Clemen and the different approaches to reconstruction in Germany in the immediate post-World War II period*

**MARIA PARENTE**

Sapienza Università di Roma

### **Abstract**

*Paul Clemen è l'unico tra i "padri della Denkmalpflege" tedesca ad aver vissuto la Seconda Guerra Mondiale e ad essersi pronunciato sulle strategie da adottare per la ricostruzione attraverso brevi scritti o discorsi, mai tradotti in italiano. Questo contributo ha l'obiettivo di rendere nota e analizzare criticamente l'ultima produzione di Clemen – contestualizzandone i testi nell'ambito di una più ampia visione di tutela dei monumenti – evidenziando quanto le sue idee abbiano indirizzato i diversi approcci alla ricostruzione con alcuni noti esiti.*

*Paul Clemen is the only one among the German "fathers of Denkmalpflege" to have lived through World War II and to have pronounced on strategies to be adopted for reconstruction through short writings or speeches, never translated into Italian. The aim of this contribution is to make known and critically analyze Clemen's last production – contextualizing his texts within a broader vision of monument protection – highlighting the extent to which his ideas have directed different approaches to reconstruction with some well-known outcomes.*

### **Keywords**

Paul Clemen, ricostruzione post-bellica, Germania.

Paul Clemen, post-war reconstruction, Germany.

### **Introduzione**

La ricostruzione nell'immediato secondo dopoguerra in Germania viene considerata principalmente l'esito di un diffuso pragmatismo, a causa del quale le scelte furono dettate quasi esclusivamente da ragioni economiche, sociali, tecniche, politiche, con il coinvolgimento delle amministrazioni – e talvolta persino della popolazione – e l'esclusione dal dibattito degli esperti di restauro. Le contraddittorie modalità operative della ricostruzione tedesca sembrano evidenziare una frattura tra la teoria – quella "classica" di lingua tedesca ascrivibile principalmente a Alois Riegl, Max Dvořák, Georg Dehio – e la prassi che (per l'estensione delle distruzioni) di questa stessa teoria verifica l'inapplicabilità. L'esistenza di tale frattura – palesata dal poco spazio occupato dal dibattito teorico nei testi sulla ricostruzione [Treccani 2010] – è corroborata da diversi fattori: i principali teorici del restauro di lingua tedesca non erano architetti ed era pertanto difficile trasformare in prassi le loro indicazioni; di più, Riegl, Dehio, Gurlitt, Dvořák non avevano lasciato eredi e non avevano vissuto la Seconda Guerra Mondiale con le sue distruzioni senza precedenti, sebbene tutti loro – ad eccezione di Riegl – avessero tratto dall'esperienza della Grande Guerra un saggio di ciò che sarebbe accaduto in seguito. Benché da tempo in discussione, la «leggenda» della *Stunde null* (ora zero) – ovvero la scelta ideologica di cesura rispetto ai valori culturali del periodo prebellico, e quindi nazista – ha favorito l'oblio di quelle figure che testimoniavano,

MARIA PARENTE

invece, una continuità di attori e vicende [Scarrocchia 1987, 12]. Inoltre, se Riegl e Dvořák, maggiori teorici in lingua tedesca, sono stati scoperti in Italia soltanto sorprendentemente tardi [Scarrocchia 2006], è un dato di fatto che le figure apparentemente minori siano ancora quasi ignote nel nostro Paese.

Le diverse modalità operative (peraltro non prive di contraddizioni), più che alla frattura tra teoria e prassi o a una lacuna nel dibattito teorico, sono da ascrivere alla mancanza di personaggi chiave che – non solo nel periodo post-bellico, ma in generale in Germania – si fanno interpreti di un modo univoco di intendere il restauro [Fiorani 2006, 12]. Alle posizioni dogmatiche e opposte di matrice francese e britannica e alla “via intermedia” italiana, i teorici di lingua tedesca hanno storicamente risposto con una visione dialettica, aperta e polivalente, più vicina a un ‘caso per caso’ ma non per questo meno interessante.

Tra le figure interpreti di questo modo complesso di intendere il restauro, vi è sicuramente Paul Clemen, unico tra i ‘padri’ della *Denkmalpflege* (Cura dei monumenti) tedesca ad aver vissuto gli orrori della guerra. Nonostante egli sia morto nel 1947 e non abbia avuto il tempo di vedere gli esiti delle sue teorie, i testi che Clemen scrive nel 1946-47 – mai tradotti in italiano – sono di estremo interesse perché l’autore dimostra, nel fornire pro e contro delle diverse modalità di intervento, una chiarezza concettuale rara negli anni immediatamente successivi alla guerra, acquisita grazie all’esperienza da lui condotta nel corso della Prima Guerra Mondiale. Ancor più interessante è evidenziare come negli esiti concreti si ritrovi la messa in pratica delle indicazioni che Clemen aveva fornito.

### 1. Paul Clemen: studi e attività prima della Seconda Guerra Mondiale

Sebbene poco noto in Italia – se non per l’unico breve testo tradotto [Clemen 1933] e qualche cenno relativo alla sua attività nel corso della Grande Guerra [Passini 2008; Treccani 2015, 37-38; Zanlungo 2018, 72-75] – Paul Clemen (1866-1947) meriterebbe studi approfonditi in quanto testimone della circolazione a livello europeo delle teorie del restauro sviluppate nei diversi paesi, delle quali tenta una sintesi interpretativa, arricchendo inoltre, nella sua dimensione di storico e teorico del restauro, la struttura logica di Riegl con contenuti nuovi. Egli è promotore della creazione di figure istituzionali preposte alla tutela dei monumenti e di documenti di indirizzo per gli interventi, nonché fondatore in Germania della *Kriegsdenkmalpflege* (Cura dei monumenti in tempo di guerra).

Prima di approfondire l’ultimo punto – tema centrale del presente contributo – per contestualizzare l’ultima produzione di Clemen nell’ambito della sua più ampia visione sulla tutela dei monumenti, è necessario sottolineare alcuni aspetti delle sue attività precedenti.

Storico dell’arte, formatosi a Lipsia e docente all’università di Bonn [Metternich 1952], Paul Clemen era un intellettuale a tutto tondo, che già credeva nel necessario apporto di più figure professionali nell’intervento di restauro. Tra le sue prime attività è da ricordare l’inventario dei monumenti della Renania [Clemen 1891] – lavoro inteso come necessario per applicare il ‘conservare non restaurare’ [Dehio 1901] – che sarà invece l’appiglio per la ricostruzione stilistica nel dopo-guerra.

Nonostante il suo principale riferimento sia Riegl, «autore di quello straordinario libretto sul moderno culto dei monumenti» [Clemen 1933, 377], Clemen cerca di operare una sintesi della migliore cultura ‘europea’ del restauro. Il giovane Clemen aveva studiato approfonditamente il restauro francese – attraverso un corposo volume [Clemen 1898] sull’attività della *Commission des monuments historiques* e su Viollet-Le-Duc, del quale loda l’attenzione invocata alla lettura dei caratteri regionali dell’architettura – quanto l’anti-restauro inglese – che auspica per la Germania in un articolo che dedica a Ruskin nell’anno della

morte di questi [Clemen 1900; Grimoldi 2019, 11-12]. Dall'Italia attinge invece riferimenti dall'attività istituzionale di Boito. Ma più di tutti è vicino ai belgi, a Charles Buls in particolare, il quale cita Clemen, che conosceva personalmente, in apertura a *La Restauration des monuments anciens* [Buls 1903]. Dai belgi Clemen, come Giovannoni, trae la distinzione tra «monumenti vivi e morti», che il nostro arricchisce con riflessioni proprie: un monumento è vivo se gode ancora di un significato, originale ma anche mutato in seguito a cambi di funzioni, che Clemen considera possibili già nel 1933; significato che non decade se – e ciò sarà fondamentale nel dopoguerra – l'involucro viene trasformato. Un monumento è morto se ha perso il significato – quindi non necessariamente se è in stato di rovina – e le sue spoglie, la materia, richiedono un'assistenza museografica che proibisce ogni intervento che vada oltre la pura conservazione [Clemen 1933, 379].

In merito all'attività in ambito istituzionale, Clemen fu nominato nel 1891 Conservatore della Provincia renana [Metternich 1952, 226], soprintendente al quale venivano presentati i progetti di restauro dei monumenti della regione. I rapporti annuali che il Conservatore era tenuto a redigere, le indicazioni fornite alla rete di collaboratori che controllavano i singoli interventi e il volume *Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz* [Clemen 1896], che sintetizza l'azione da lui svolta, illustrano i principi adottati e la pratica corrente di un restauro che – almeno nelle intenzioni – mira a sancire la fine dello storicismo, che Clemen definisce ormai 'morto' [Metternich 1952, 231], e dei conseguenti 'restauri senza ragione', a favore di interventi di manutenzione e di consolidamento, piuttosto che di innovazione.

Il contributo principale di Clemen dal punto di vista teorico – che ritornerà nei testi del secondo dopoguerra – è l'introduzione del valore simbolico dei monumenti che, superando Riegl, è indipendente da quello artistico, poiché legato alla quantità di “concetti associativi, dei ricordi e pensieri che sia coscientemente che inconsciamente sono connessi indissolubilmente con essa [l'opera]” [Clemen 1933, 375]. Affinché tale valore sia preservato, i monumenti vanno mantenuti in vita, ovvero “costretti a parlare”. Questo concetto – che porta avanti la *Stimmung* di Riegl – è stato travisato, nel dopoguerra, come avallo alla copia e alla ricostruzione [Zanlungo 2018, 75], quando invece Clemen, e Riegl prima di lui, erano ben consci del fatto che tali associazioni si producono soltanto in presenza di opere «veramente antiche e non imitazioni di mano moderna» [Riegl 1902, 166].

Una disamina delle attività di Clemen non sarebbe completa senza un cenno all'azione condotta nel corso della Prima Guerra Mondiale. In seguito alla tragica distruzione della biblioteca di Louvain, Clemen aveva richiesto e ottenuto che ci fosse un'organizzazione per la tutela dei monumenti nei territori occupati ed era quindi diventato il responsabile dei beni immobili del Belgio, poi della Francia e anche della Polonia e dei Balcani [Clemen 1919, 10]. Clemen aveva il compito di visitare i territori occupati e assicurarsi dello stato di conservazione dei monumenti e delle misure di protezione. Gli esiti di questa attività – in realtà valutata come un fallimento [Cortjaens 2011] perché limitata allo studio e alla catalogazione, con pochi interventi concreti di protezione – sono confluiti in due volumi [Clemen 1919] a cura di Clemen con testi, tra gli altri, di Dvořák, che raccolgono tutta la conoscenza allora posseduta sulle tecniche di protezione dei monumenti in caso di conflitto – con alcune immagini riprese anche dai testi italiani [Ojetti 1917] – oltre a un importante repertorio dei danni causati dai bombardamenti.

*Kunstschutz im Kriege* (Tutela dell'arte in guerra) [Clemen 1919] è forse il contributo più noto di Clemen, ma anche il più problematico per il carattere propagandistico di alcuni passaggi che sminuiscono l'entità dei danni per mascherare le colpe della Germania [Beyen 2011]. Interessanti sono tuttavia alcune conclusioni relative alle indicazioni per la ricostruzione di un

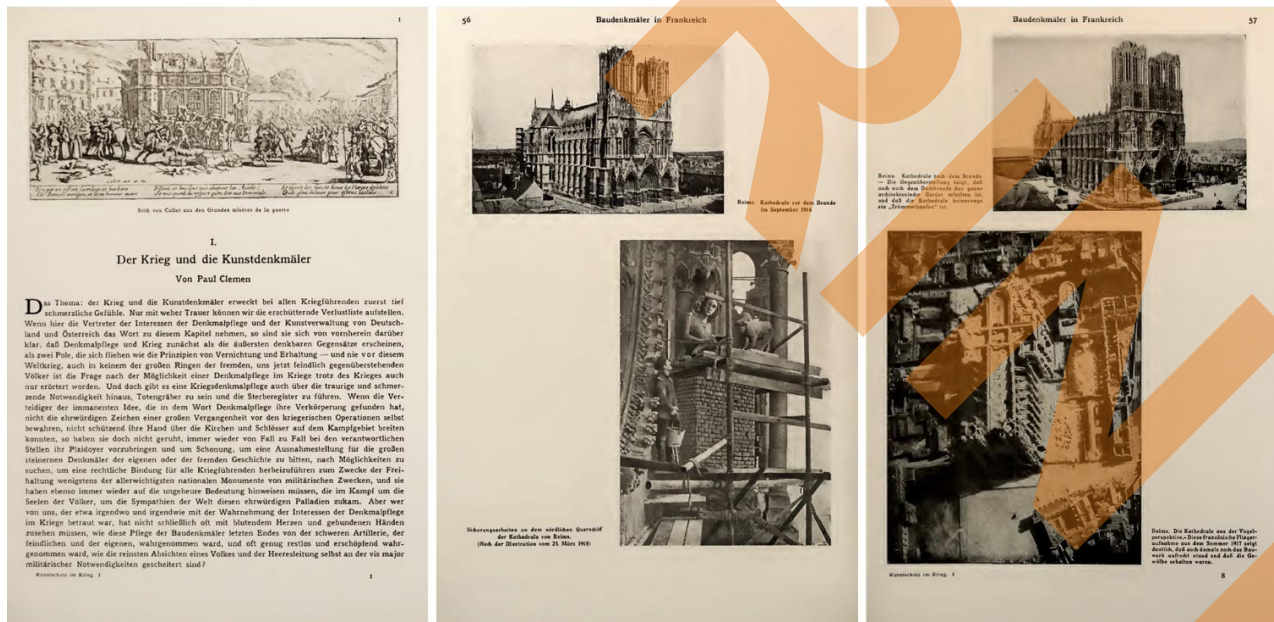
MARIA PARENTE

patrimonio che egli definisce universale [Clemen 1919, 36], che deve mirare a preservare lo *Stadtbild*, l'immagine della città – concetto qui introdotto che diverrà il *fil rouge* della ricostruzione dopo la Seconda Guerra Mondiale – e che ammette, come nel caso del Campanile di Venezia [Clemen 1919, 74], un 'com'era' che conserva l'immagine ma con l'introduzione di tecniche costruttive più ragionevoli e contemporanee.

## 2. Destino dei monumenti e compiti della *Denkmalpflege* all'indomani della Seconda Guerra Mondiale

Gli studi condotti nel corso della Prima Guerra Mondiale lo avevano dunque consacrato come figura più autorevole ed esperta in tema di *Kriegsdenkmalpflege* in Germania ed è con questo ruolo che nel 1946-47 l'ormai anziano Clemen si pronunciò sulle strategie da perseguire. Anche se non poté vederne gli esiti – morì nel 1947, determinando per la Germania la perdita dell'«uomo più qualificato per la ricostruzione delle città distrutte» [Nathan 1948, 216] – la sua autorità in quanto punto di riferimento per la disciplina continuò [Zanlungo 2018, 72], come dimostra l'influenza dei suoi testi sugli interventi poi effettuati.

Le indicazioni che Clemen fornisce “a macerie ancora fumanti” sono raccolte in due brevi ma densi testi<sup>1</sup>: *Rheinische Baudenkmäler und ihr Schicksal. Ein Aufruf an die Rheinländer* (I monumenti della Renania e il loro destino. Un appello ai renani) del 1946 e *Aufgaben der Denkmalpflege von heute und morgen* (Compiti della Cura dei Monumenti di oggi e domani) del 1947. I due testi sono affini ma non sovrapponibili, in particolare perché il secondo (pubblicato sulla rivista *Zeitschrift für Kunst* insieme ad altri testi che affrontano temi specifici come la ricostruzione della Frauenkirche di Dresda) fornisce indicazioni anche tecniche – motivo per cui si parla spesso di pragmatismo [Zanlungo 2018, 73], a confutazione invece di quella distanza tra teoria e prassi evidenziata nell'introduzione – rispetto al primo, che mantiene un taglio teorico o metodologico.



1: Alcune pagine del volume *Kunstschutz im Kriege* del 1919. Le due pagine a destra sono relative alla cattedrale di Reims e mostrano le tecniche di protezione adoperate e i danni arrecati dai bombardamenti.

<sup>1</sup> Si precisa che le citazioni riportate sono esito di traduzioni da parte dell'autrice dei testi originali in tedesco.

Constatate tanto l'impossibilità di applicare le teorie formulate prima della guerra – «la parola cura dei monumenti appare una presa in giro» [Clemen 1947, 36] – quanto l'entità delle distruzioni, che hanno reso l'Europa un «mostruoso cumulo di macerie», il primo appello di Clemen riguarda la messa in sicurezza, con puntelli, coperture provvisorie e rimozioni delle parti in crollo; poi il rilievo, anche del «cuore» degli edifici che, sventrati dalle bombe, svelano i segreti della loro costruzione [Clemen 1947, 41]; infine, la preparazione di «piani ponderati» [Clemen 1946, 194] che evitino abbattimenti prematuri.

Poi, a conferma della visione dialettica del restauro in Germania, Clemen propone tre modalità di intervento, che possono essere applicate in seguito a un'analisi «caso per caso» (*von Fall zu Fall*) [Clemen 1946, 200], delle quali enuncia ragioni e rischi. La scelta dipende dal tipo di opera e dallo stato di conservazione. La prima possibilità, generalmente contestata ma «seducente» della ricostruzione in stile è applicabile nel caso di edifici «a cui si è affezionati, dai quali non ci si può separare» [Clemen 1946, 199]; si tratta dei simboli delle città, degli accenti monumentali, senza i quali lo *Stadtbild* non può essere mantenuto in vita. Ciò è possibile grazie alla documentazione contenuta negli inventari ed è ragionevole nei casi in cui bastino delle «protesi» che all'apparenza hanno la stessa forma, ma che «invisibilmente» [Clemen 1947, 41] offrono spazio a nuove possibilità. Clemen crede nell'uso delle nuove tecniche di cui riporta numerosi esempi, sia per i nuovi inserimenti che per i consolidamenti, come il caso della cattedrale di Reims, dove la struttura di sostegno del tetto è stata ricostruita in cemento armato. Propone un 'com'era' ma solo all'apparenza, che consente di correggere le «infelici soluzioni del passato» [Clemen 1947, 42] sia a scala architettonica – e quindi con accorgimenti formali o strutturali – che a scala urbana.

Se però il monumento si è completamente perso e l'esito della sua ricostruzione è un «completo pezzo falso» – sia esso una cattiva imitazione o una falsificazione ben fatta – ciò comporterà la perdita tanto della materia quanto del suo significato simbolico: tutti, guardando la casa di Goethe ricostruita, penseranno «qui Goethe non ha mai vissuto!» [Clemen 1946, 200]. Per questo, la proposta 'radicale', la conservazione della rovina – per quanto non applicabile in modo estensivo per l'entità delle distruzioni – ha il suo senso: la copia ha un valore didattico [Dehio 1905, 353; Riegl 1903, 46], ma solo l'autentica reliquia è 'numinosa' [Clemen 1946, 200]. E qui emerge la ricchezza di riferimenti filosofici offerti dal contesto tedesco, ma anche il valore 'spirituale' dell'azione di restauro, che Clemen, come Dvořák vede come una missione.

Tra questi due approcci opposti ve n'è un terzo, quello della libera ricostruzione interpretativa secondo il linguaggio del proprio tempo [Clemen 1946, 193]. Questo, spiega Clemen, è il modo storicamente adoperato in seguito a grandi distruzioni, che consente di mantenere in vita non solo i monumenti, ma anche l'arte dell'oggi – indubbiamente in crisi – perché, e qui Clemen cita Rodin, «un'arte viva non restaura i monumenti del passato, li continua» [Clemen 1946, 194]. Questo terzo approccio è applicabile non solo alle singole creazioni, ma anche alla 'poesia popolare' [Clemen 1946, 195] che, adattata al paesaggio, costituisce l'immagine dei luoghi e della patria (*Heimat*), la cui ricostruzione – in un momento in cui la Germania come nazione non esisteva più – emerge come prioritaria, tanto quanto quella della città fisica, la cui stratificazione storica, da Goethe in poi, ha un valore formativo tanto per il singolo quanto per la società nel contesto culturale tedesco. Per Clemen anche le testimonianze più piccole sono monumenti, non per il valore artistico, ma per il significato simbolico, per le associazioni e i ricordi che suscitano. Il nodo, per la ricostruzione dell'architettura più modesta, è capire come il nuovo linguaggio possa essere assimilato al «dialetto particolare» [Clemen 1947, 43], proprio di ogni regione. Bisogna comprendere la «lingua personale» di queste architetture, il tipo

costruttivo, la legge del ritmo e rispettarli per la ricostruzione, che deve rinunciare a tutto ciò che è superfluo, senza «scopiazze le opere autentiche» [Clemen 1946, 196], e che risulta ancora una volta l'occasione per la correzione degli errori del passato, dell'«abominio costruttivo» delle città. «Non vogliamo costruire le città dei nostri nonni, ma quelle dei nostri figli» [Clemen 1946, 199], e ciò è un dovere per l'intera cittadinanza, secondo quell'idea tipicamente tedesca di 'cura' (*Pflege*) verso i monumenti, che non è solo appannaggio degli organi preposti, a cui spetta la tutela istituzionale (*Schutz*), e che richiede una generale sensibilizzazione, un catechismo direbbe Dvořák.

Clemen dimostra fiducia nell'architettura contemporanea, ma non nell'urbanistica: non c'è posto per i piani del Terzo Reich che «con matita rossa e righello facevano cadere le nuove costruzioni al di sopra dei perimetri esistenti» [Clemen 1947, 43]; anche nella completa distruzione di una città, i tracciati, le fondazioni si sono conservati, e il loro ritmo può essere rispettato.

In conclusione, auspicando che con la fine della dittatura ritorni anche la fiducia nelle leggi e quindi si portino avanti progetti per leggi di tutela, Clemen conclude i suoi scritti augurando «buon viaggio» [Clemen 1947, 44], consapevole che la ricostruzione sarà una lunga vicenda della quale lui non sarà protagonista.

### 3. Dalla teoria alla prassi: l'influenza di Clemen sugli esiti della ricostruzione

L'analisi di questi brevi ma densi scritti di Clemen – e in particolare le tre modalità di intervento proposte, da applicare caso per caso a seconda della tipologia di edificio, dello stato di conservazione, dei documenti disponibili – consente di fornire una chiave di lettura diversa delle variegate modalità operative utilizzate nel secondo dopoguerra in Germania, che risultano non tanto l'esito di una frattura tra teoria (inapplicabile) e prassi (contraddittoria), quanto piuttosto dell'applicazione di una metodologia dialettica e aperta che consente approcci e sperimentazioni diversi. Se ci si limita a considerare il solo ambito territoriale della Renania, o di Colonia in particolare, dove l'influenza di Clemen era sicuramente più forte, si riscontra nelle realizzazioni (alcune piuttosto tarde) la messa in pratica delle diverse modalità operative proposte, applicate proprio nei casi in cui Clemen riteneva più opportuno preferire l'uno o l'altro approccio.

A Colonia – che per l'entità delle distruzioni, pari al 90-95% del costruito storico [Kier 1987, 29], offriva molte occasioni di sperimentazione – le dodici grandi chiese romaniche della città, quelle che Clemen considerava i monumenti più rappresentativi per i quali la ricostruzione «com'era» appariva ragionevole, sono state ricostruite in stile [Kier 1987, 33-34]. In alcuni casi ciò è stato compiuto riportando arbitrariamente indietro l'edificio a una fase precedente e non ben documentata; in altri sono state utilizzate tecniche costruttive nuove ma dissimulate che, come Clemen proponeva, hanno consentito di risolvere gli errori costruttivi del passato: questo è il caso di St. Maria im Kapitol, dove sono stati risolti problemi fondazionali [Schwab 1987]. Edifici, anche religiosi ma meno rappresentativi, sono stati lasciati a rudere, ma l'accostamento con il nuovo – nel caso di St. Alban o di St. Kolumba, ormai affogata nel museo progettato da Zumthor – ha consentito di «portare avanti l'arte di oggi» attraverso l'opera di Gottfried Böhm e di Rudolf Schwarz, senza perdere l'autenticità della «reliquia». Al terzo approccio infine – quello della ricostruzione come architettura contemporanea – appartengono i tanti progetti di Schwarz in Renania, tra cui St. Anna a Düren, dove le macerie della chiesa bombardata vengono reimpiegate in una costruzione dichiaratamente contemporanea, in cui è incastonato un portale gotico, unico frammento integro superstite [Grimoldi 2018]. O ancora, come esempio di continuazione moderna di un'architettura in parte preservata, è da citare il caso della Mauritiuskirche, sempre a Colonia, dove i muri



perimetrali in parte sopravvissuti ai bombardamenti sono stati conclusi da una copertura contemporanea in cemento armato [Fiorani 2006, 26-28], che riduce le dimensioni della chiesa iniziale, secondo una prassi piuttosto diffusa.

## Conclusioni

Se si va oltre il tono di retorico e addolorato patriottismo – pur comprensibile nel contesto di una nazione smembrata – che caratterizza la maggior parte dei testi di Clemen, è evidente quanto questi scritti siano importanti per mettere ordine nell'apparente confusione dei diversi approcci alla ricostruzione in Germania. La ricchezza di riferimenti dei suoi testi, l'apporto personale alla teoria del restauro e, più in generale, il fatto che Clemen fosse un intellettuale 'europeo', perfettamente consapevole di quanto si scriveva negli altri paesi, rendono i suoi scritti di grande interesse, forieri di spunti e collegamenti con riflessioni sviluppate anche in



2: St. Maria im Kapitol, il coro ricostruito non come si presentava prima delle distruzioni, ma in presunte forme romaniche ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Maria\\_in\\_Kapitol.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Maria_in_Kapitol.jpg)).

3: Le rovine della chiesa di St. Kolumba e la cappella Madonna in den Trummern di G. Bohm (Rheinisches Bildarchiv Köln).



4: Le rovine della chiesa di St. Alban e l'adiacente nuovo volume progettato da R. Schwarz ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln,\\_Ruine\\_-Alt\\_St.\\_Alban\\_-\\_2014\\_-\\_1904-5.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln,_Ruine_-Alt_St._Alban_-_2014_-_1904-5.jpg)).

5: L'innesto contemporaneo della copertura progettata da F. Schaller per la Mauritiuskirche ([https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Mauritius,\\_Köln-8850.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Mauritius,_Köln-8850.jpg)).

MARIA PARENTE

Italia e talvolta molto più tardi, che la brevità di questo testo non consente di approfondire. Ancora tutta da sviscerare è l'effettiva influenza di questi testi sulla pratica ricostruttiva, in questa sede valutata soltanto con pochi esempi e senza un'indagine archivistica che consentirebbe di capire quanto consciamente gli architetti abbiano poi applicato le indicazioni di Clemen. Con questo primo contributo, dunque, ci si augura di aver fornito almeno qualche spunto per un necessario approfondimento del ruolo di Clemen nel dibattito e, più in generale, dell'influenza della cultura del restauro nella prassi della ricostruzione post-bellica in Germania.

### Bibliografia

- BEYEN, M. (2011). *Art and Architectural History as Substitutes for Preservation. German Heritage policy in Belgium during and after the First World War*, in *Living with History, 1914-1964*, a cura di N. Bullock, L. Verpoest, Leuven, University Press, pp. 33-43.
- BULS, C. (1903). *La Restauration des monuments anciens*, Bruxelles, P. Weissenbruch.
- CLEMEN, P. (1891). *Die Kunstdenkmäler der Rheinprovinz*, Düsseldorf, Schwann.
- CLEMEN, P. (1896). *Die Denkmalpflege in der Rheinprovinz*, Düsseldorf, Schwann.
- CLEMEN, P. (1898). *Die Denkmalpflege in Frankreich*, Berlin, Verlag von Wilhelm Ernst.
- CLEMEN, P. (1900). *John Ruskin*, Leipzig, Seeman.
- CLEMEN, P. (1919). *Kunstschutz im Kriege*, Leipzig, Seemann.
- CLEMEN, P. (1933). *Die Deutsche Kunst und die Denkmalpflege. Eine Bekenntnis*, Berlin, Deutscher Kunstverlag.
- CLEMEN, P. (1933). *Il concetto di monumento e il suo significato simbolico*, in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, a cura di S. Scarrocchia, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 373-384.
- CLEMEN, P. (1946). *Rheinische Baudenkmäler und ihr Schicksal. Ein Aufruf an die Rheinländer*, ripubblicato in *Denkmalpflege: Deutsche Texte aus drei Jahrhunderten*, a cura di N. Huse, München, Verlag C.H. Beck, 1996, da cui si cita, pp. 193-201.
- CLEMEN, P. (1947). *Aufgaben der Denkmalpflege von heute und morgen*, in «Zeitschrift für Kunst», n. 1, pp. 36-44.
- CORTJAENS, W. (2011). *The German way of Making Better Cities. German Reconstruction Plans for Belgium during the First World War*, in *Living with History, 1914-1964*, a cura di N. Bullock, L. Verpoest, Leuven, University Press, pp. 45-59.
- DEHIO, G. (1901). *Was wird aus dem Heidelberger Schloss werden?*, Strassburg, Verlag von Karl J. Trubner.
- DEHIO, G. (1905). *La protezione e la cura dei monumenti nell'Ottocento*, in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, a cura di S. Scarrocchia, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 347-357.
- DVOŘÁK, M. (1916). *Katechismus der Denkmalpflege*, Wien, Bard.
- FIORANI, D. (2006). *Il pensiero sul restauro nei paesi di lingua tedesca a cavallo del Millennio*, in *Il restauro architettonico nei paesi di lingua tedesca. Fondamenti, dialettica, attualità*, a cura di D. Fiorani, Roma, Bonsignori editore, pp. 11-40.
- GRIMOLDI, A. (2018). *Materia e memoria: l'uso delle macerie e delle rovine nella Germania del secondo dopoguerra*, in «ANANKE», n. 85, pp. 98-106.
- GRIMOLDI, A. (2019). *John Ruskin nella cultura tedesca tra Otto e Novecento*, in «ANANKE», n. 86, pp. 9-13.
- KIER, H. (1987). *La tutela degli anni Cinquanta a Colonia*, in «Restauro e città», anno III, n. 7, pp. 20-37.
- METTERNICH, G. W. (1952). *Paul Clemen und die Idee der Denkmalpflege*, in «Wallraf-Richartz-Jahrbuch», vol. 14, pp. 226-233.
- NATHAN, W. L. (1948). *Paul Clemen (1866-1947)*, in «College Art Journal», vol. 7, n. 3, pp. 216-218.
- OJETTI, U. (1917). *I monumenti italiani e la guerra*, Milano, Alfieri & Lacroix.
- PASSINI, M. (2008). *La dimensione politica della tutela. Paul Clemen e il dibattito franco-tedesco sulla protezione del patrimonio durante la Prima guerra mondiale*, in *Conservazione e tutela dei beni culturali in una terra di frontiera: il Friuli-Venezia Giulia fra Regno d'Italia e Impero Asburgico (1850-1918)*, a cura di G. Perusini, R. Fabiani, Vicenza, Ed. Terra Ferma, pp. 199-208.
- RIEGL, A. (1902). *La porta gigante di Santo Stefano*, in *Alois Riegl: teoria e prassi della conservazione dei monumenti. Antologia di scritti, discorsi, rapporti 1898-1905*, a cura di S. Scarrocchia, Bologna, CLUEB, 1995, pp. 163-169.

RIEGL, A. (1903). *Der Moderne Denkmalkultus: sein Wesen und seine Entstehung*, trad. italiana *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarrocchia, Milano, Abscondita, 2017, da cui si cita.

SCARROCCHIA, S. (1987). *Aspetti del restauro nella Repubblica Federale Tedesca*, in «Restauro e città», anno III, n. 7, pp. 11-14.

SCARROCCHIA, S. (2006). *La ricezione della Teoria della conservazione di Riegl fino all'apparizione della teoria di Brandi*, in *La teoria del restauro nel Novecento da Riegl a Brandi*, a cura di M. Andaloro, Firenze, Nardini editore.

SCHWAB, O. (1987). *Problemi statici e costruttivi nella ricostruzione e nel restauro conservativo delle chiese Sanct Maria im Kapitol, Sanct Gereon e Sanct Aposteln di Colonia*, in «Restauro e città», anno III, n. 7, pp. 38-43.

TRECCANI, G. P. (2010). «*Storia naturale*» della ricostruzione. *Centri storici e monumenti nella Germania del secondo dopoguerra*, in *Danni bellici e ricostruzione dei centri storici: il caso della Germania*, a cura di G.P. Treccani, «Storia urbana», a. XXXIII, n. 129, pp. 5-22.

TRECCANI, G. P. (2015). *Monumenti e centri storici nella stagione della Grande guerra*, Milano, Franco Angeli.

ZANLUNGO, C. (2018). *Risorti dalle rovine. La tutela dei monumenti e il destino dell'architettura sacra nella Germania socialista*, Milano, Franco Angeli.

### Sitografia

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Maria\\_in\\_Kapitol.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Maria_in_Kapitol.jpg) (febbraio 2023)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln,\\_Ruine\\_-\\_Alt\\_St.\\_Alban\\_-\\_2014\\_-\\_1904-5.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Köln,_Ruine_-_Alt_St._Alban_-_2014_-_1904-5.jpg) (febbraio 2023)

[https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St.\\_Mauritius,\\_Köln-8850.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:St._Mauritius,_Köln-8850.jpg) (febbraio 2023)

PREPRINT

## *La 'ricostruzione' post-bellica della città di Hannover ed il restauro della Aegidienkirche* *The post-war 'reconstruction' of the city of Hanover and the restoration of the Aegidienkirche*

**RAFFAELE AMORE**

Università di Napoli Federico II

### **Abstract**

*La ricostruzione delle città tedesche distrutte durante Seconda guerra mondiale è avvenuta secondo logiche molto diversificate. Nell'ambito della varietà delle soluzioni adottate, quelle scelte per la città di Hannover rappresentano un caso molto particolare.*

*Dopo averne delineato lo sviluppo urbano della capitale della Bassa Sassonia, il testo esamina criticamente i processi attraverso i quali fu ri-fondata e furono restaurati i più importanti monumenti cittadini, con particolare riguardo alla Aegidienkirche, conservata allo stato di rudere.*

*The reconstruction of German cities destroyed during World War II took place according to very different logics. Within the variety of solutions adopted, those chosen for the city of Hanover represent a very special case.*

*After outlining the urban development of the capital of Lower Saxony, the text critically examines the processes through which the city's most important monuments were rebuilt and restored, with particular regard to the Aegidienkirche, preserved in the state of ruins.*

### **Keywords**

Rovine, Germania, Memoria, Seconda guerra mondiale.

Ruins, Germany, Memory, Second World War.

### **Introduzione**

La ricostruzione fisica ed economica delle città tedesche dopo la Seconda guerra mondiale fu caratterizzata da scelte molto articolate e diversificate, influenzate significativamente dal complesso scenario politico e culturale che si determinò alla fine della guerra e dalla pesante eredità degli anni della dittatura nazifascista.

Il contributo che segue, dopo aver delineato la storia della città di Hannover, capoluogo della Bassa Sassonia, dalla sua fondazione fino alle trasformazioni avvenute alla fine degli anni Trenta del Novecento, esamina i processi di ricostruzione urbana che nel dopoguerra hanno caratterizzato la sua ri-fondazione e, in particolare, si sofferma sulla conservazione allo stato di rudere della Aegidienkirche.

### **1. Dalle origini alla Seconda guerra mondiale**

La città di Hannover si è sviluppata a partire dalla fine del X secolo sulle sponde del fiume Leine e del suo affluente Ihme, lungo importanti rotte commerciali terrestri e fluviali che collegavano il centro della Germania con i Paesi bassi e le sponde del Mar Baltico.

Intorno alla metà del XIV secolo la città era costituita da un piccolo isolotto fluviale – dove sorgeva la Nikolaikapelle costruita intorno al 1325 con l'annesso cimitero – ed un nucleo principale difeso da mura, nato dalla fusione di tre originari villaggi.

RAFFAELE AMORE

Lungo la strada che collegava due delle tre porte della città – la Steintor verso nord e la Aegidientor verso sud – furono edificati il Rathaus e la Marktkirche, completata nel 1360, ad eccezione della torre, ultimata qualche anno dopo. In quegli stessi decenni furono realizzate anche le altre due chiese più antiche della città, la Kreuzkirche, in prossimità della Steintor, e la Aegidienkirche, vicino l'omonima porta (fig.1a).

Nel 1636 il duca Giorgio di Brunswick-Lüneburg, signore anche del principato di Calenberg e di Gottinga, decise di spostare la sua residenza ad Hannover, dando vita al ducato omonimo. La città fu ampliata verso ovest, inglobando nel nuovo sistema di fortificazioni – costituito da fossati, bastioni e baluardi – l'isolotto dove sorgeva la cappella di San Nicola e dove furono realizzati il Neustädter Hof e la Stadtkirche St. Johannis, nonché la sinagoga, distrutta dai nazisti nella notte tra il 9 e il 10 novembre 1938. Il nuovo Castello di Leine fu edificato in prossimità della terza porta medioevale della città, la Leintor mit Brücke (fig.1b).

Nel 1664 cominciarono i lavori di costruzione della residenza estiva dei duchi di Hannover (Herrenhäuser) a nord del nucleo urbano, che fu nel 1726 collegata alla città con la realizzazione di uno scenografico viale alberato. A partire dal 1748 le fortificazioni furono dismesse e demolite. A sud-est della città, in prossimità della antica Aegidientor, si sviluppò l'Aegidienvorstadt, con un impianto urbano ortogonale, con al centro una piccola piazza, la Hundemarket.

Con la costruzione della stazione ferroviaria (1846) la città si ingrandì verso est. Il nuovo quartiere tra la stazione e la città – così come molte delle architetture di questo periodo – fu progettato da Georg Ludwig Friedrich Laves [Laves und Hannover 1989]. Dal piazzale pentagonale antistante la stazione ideato da Laves partivano tre strade ad andamento radiale, quella centrale, la Bahnhofsstraße, definiva un ideale asse di collegamento tra la stazione, il Castello di Leine e l'area della Waterloosäule, una grande piazza d'armi con una colonna commemorativa, costruita sui resti delle fortificazioni per celebrare la vittoria di Gran Bretagna, ducato di Hannover e Prussia contro l'esercito di Napoleone nella battaglia di Waterloo.

Ad oriente del nucleo medioevale della città fu costruita l'Opernhaus ed una ulteriore area di espansione che si raccordava con il citato l'Aegidienvorstadt. Verso ovest e verso nord il citato arch. Laves concepì la realizzazione di due nuovi assi viari, la Goethestraße e la Humboldtstraße, che si svilupperanno, però, a solo partire dall'ultimo quarto del XIX secolo. Tra il 1879 ed il 1892 fu realizzata la Karmarschstraße per collegare fisicamente la citata Bahnhofsstraße con il Castello, demolendo parte del tessuto medioevale della città. Tra fine Ottocento ed inizio Novecento, verso sud, furono realizzati il Nuovo Municipio, il Museo Kestren, l'odierno Landesmuseum e il Maschpark.

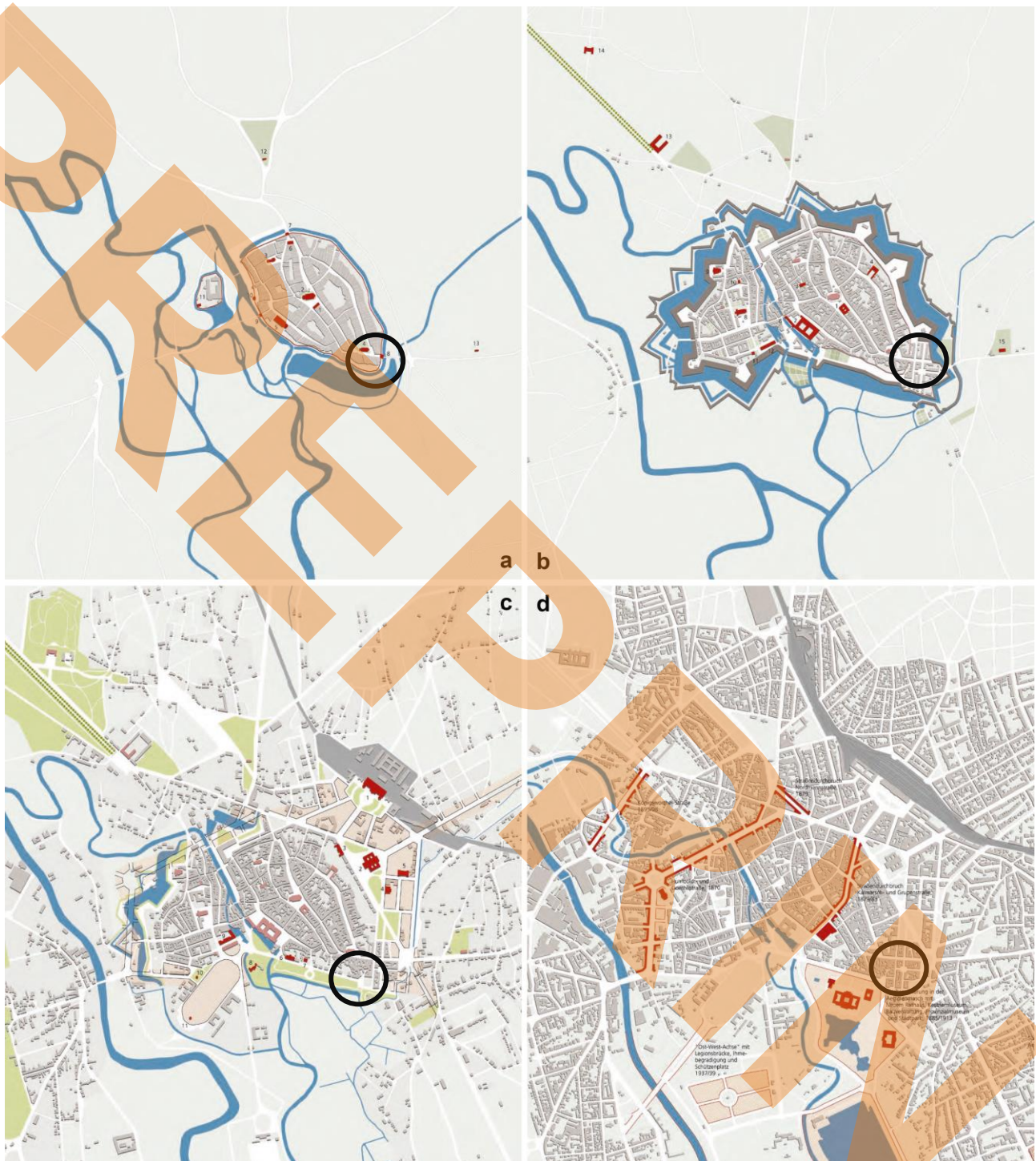
Con la fondazione nel 1871 da parte di G. Egestorff della Hannoversche Maschinenbau AG (Hanomag) dedita alla produzione di locomotive, autocarri, autovetture e trattori agricoli, si registrò un significativo sviluppo industriale della città che, a sua volta, comportò una repentina crescita della popolazione e, dunque, un ampliamento del tessuto urbano tutt'intorno il nucleo più antico (fig.2c).

Negli anni del nazionalsocialismo furono realizzati importanti lavori di sistemazione del corso del fiume Leine. La promulgazione della legge del 4 ottobre 1937 per il *Neugestaltung deutscher Städte* spinse l'allora funzionario urbanistico del comune Hannover, l'arch. Carlo Elkart, ad elaborare un piano di riordino della città che fu sottoposto al Führer nel 1939, ma che non fu mai attuato [Durt Gutschow 1988, 712], se non per la ristrutturazione della Ballhofsplatz<sup>1</sup> (fig.1d).

---

<sup>1</sup> Ballhof und Nationalsozialismus - Zukunft heisst erinnern (zukunft-heisst-erinnern.de).

## Difese, distruzioni, permanenze delle memorie e dell'immagine urbana

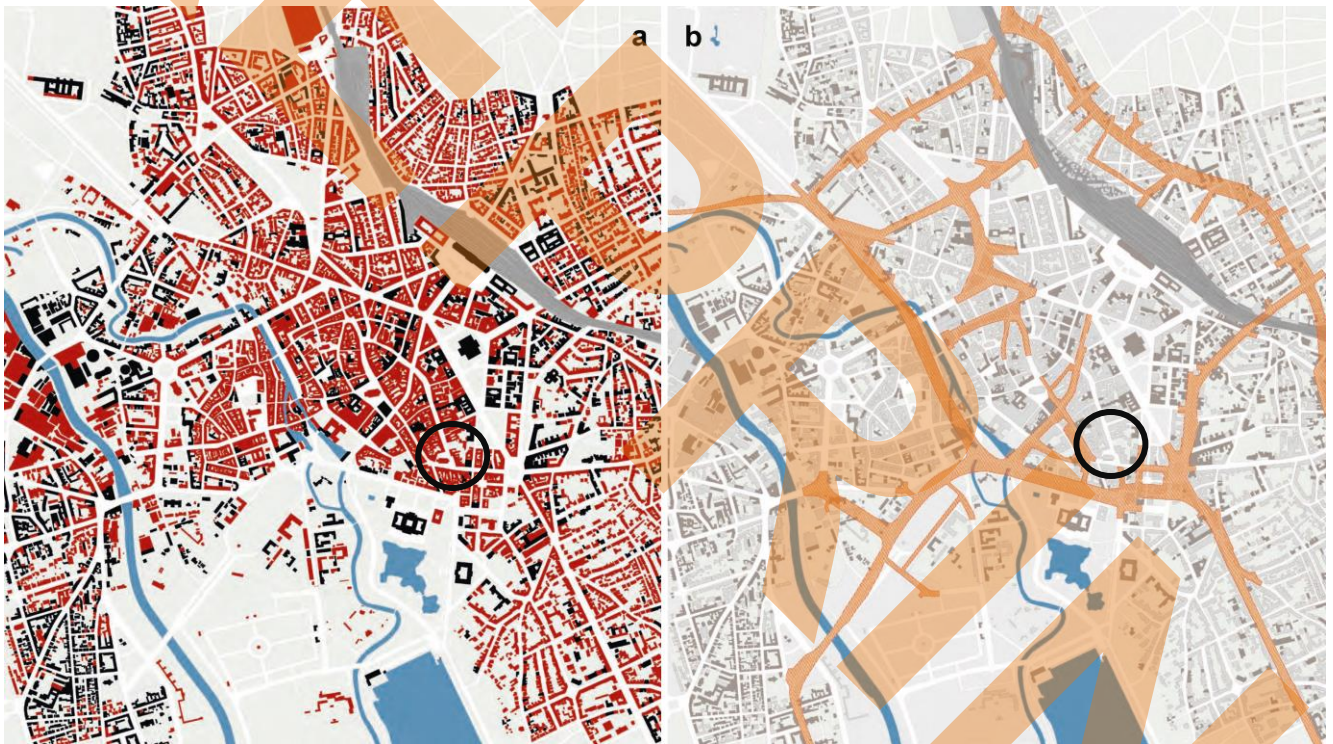


1: Lo sviluppo urbano di Hannover. a) 1360; b) 1750; c) 1854; d) 1854-1937. Da Hannover city (2009). Il cerchio nero individua la Aegidienkirche.

RAFFAELE AMORE

## 2. Una città distrutta

Nel corso della seconda guerra mondiale Hannover è stata oggetto di numerosi bombardamenti aerei inglesi ed alleati. Agli inizi del conflitto i raid aerei riguardarono le importanti aree industriali della città, dove – con la riconversione a fabbrica militare della Hanomag – si producevano pneumatici per aerei e autocarri militari e dove erano impiegati anche migliaia di prigionieri di guerra detenuti nei campi satellite del campo di concentramento di Neuengamme. Successivamente, l'aviazione alleata colpì anche le aree più centrali della città. Nel corso dell'intero conflitto la città fu bombardata ottantotto volte e morirono quasi settemila civili, nonostante fossero stati realizzati ben cinquantasette bunker sotterranei. Il raid aereo avvenuto nella notte tra l'otto ed il nove ottobre del 1943 produsse enormi danni: i tantissimi edifici a graticcio del centro medioevale della città e del Calenberg Neustadt presero fuoco, circa il novanta per cento della città antica fu distrutto: delle 1.600 costruzioni storiche solo trentadue erano ancora agibili (fig. 2a); la popolazione si dimezzò, passando da oltre 400.000 nel 1940 a poco più di 200.000 mila nel 1945 [Auffarth 2010, 155]. Il 10 aprile 1945 la città fu conquistata dall'esercito statunitense e, poco dopo, entrò a far parte della zona sotto il controllo delle forze britanniche.



2: Lo sviluppo urbano di Hannover. a) 1945. In rosso gli edifici distrutti o con danni superiori al 60%. In nero quelli con danni inferiori al 60 %; b) 1945-1960. In giallo tratteggiato la nuova viabilità interna al centro storico realizzata nel dopoguerra. Da Hannover city (2009). Il cerchio nero individua la Aegidienkirche.

## 3. La ricostruzione delle città tedesche

Finita la guerra, per la Germania seguirono diversi anni di occupazione alleata e cominciarono le non facili operazioni di sgombero delle macerie e di conta dei danni al patrimonio edilizio ed infrastrutturale delle diverse città; contemporaneamente, molti tra architetti e addetti alla conservazione cominciarono ad interrogarsi sulle possibili strategie di intervento, dando vita ad un interessante dibattito, in cui ebbe un ruolo centrale il tema



dell'interpretazione delle rovine. Al di là delle responsabilità dei singoli, nel primissimo dopoguerra il popolo tedesco dovette confrontarsi con il senso di sgomento e di colpa per gli orrori perpetrati dal Terzo Reich [Jasppers 1996; Veas-Gulani 2003; Mitscherlich, Mitscherlich 1975] che imponeva, prima ancora che una ricostruzione fisica, la necessità di una rinascita spirituale. Rinascita che, però, doveva fare i conti proprio con i segni fisici della sconfitta, con i ruderi degli edifici e, dunque, anche con le modalità di riparazione fisica delle città distrutte [Falser 2009, 62-64].

Dopo il 1949, per una serie di motivazioni [Treccani 2010] come la scissione in due stati con distinti modelli politici, economici e sociali, il processo di 'normalizzazione' della società tedesco-occidentale dopo il processo di Norimberga e la volontà della stragrande maggioranza del popolo di ricostruire il paese, determinarono le condizioni per le quali i processi e le modalità di ricostruzione delle singole realtà urbane si differenziarono anche in maniera molto significativa tra di loro, in assenza di una strategia unitaria. Nel giro di un paio di decenni, dunque, secondo logiche e percorsi autonomi, le città tedesche sia a Est che a Ovest furono interessate da importanti piani di ricostruzione ed espansione urbana con l'obiettivo di riorganizzare l'intero tessuto produttivo, economico e sociale.

Conseguentemente, dal punto di vista delle tipologie di restauro si realizzarono interventi molto diversificati, che solo a metà degli anni Ottanta sono stati oggetto di sistematici studi da parte della critica tedesca, se si escludono le prime ricognizioni relative agli edifici distrutti o danneggiati [Neu 1958, Deiters 1978]. Uno dei primi contributi dedicati all'argomento è quello di Niels Gutschow [Gutschow 1985] il quale nel 1985 pubblicò un saggio dedicato alle ricostruzioni urbane di quattro città della Germania Ovest, Münster, Hannover, Darmstadt e Freudenstadt. Due anni dopo Klaus von Beyme [von Beyme 1987] presentò il primo resoconto comparativo relativo alle politiche di ricostruzione nelle due Germanie, sottolineando i molti punti di convergenza. Nel 1988 furono pubblicati due importanti volumi: il catalogo di Niels Gutschow e Werner Durth [Durth, Gutschow 1988] dal titolo *Träume in Trümmern* (Sogni in rovina), relativo alle città della Germania Ovest, cui fece seguito nel 1993 una ulteriore pubblicazione dedicata alle città della Repubblica Democratica Tedesca a cura di Josef Nipper e Manfred Nutz [*Kriegszerstörung und Wiederaufbau deutscher Städte* 1993] ed il volume in due tomi di Hartwig Beseler e Niels Gutschow [Beseler-Gutschow 1988].

La varietà delle scelte operative riguardò tanto i singoli interventi di restauro [Falser 2009, 67-97], quanto i piani di ricostruzione. In tal senso, le modalità con le quali si procedette alla ricostruzione o, meglio, alla nuova costruzione di Hannover sono uniche.

#### 4. 1945-1960. La città ideale di Rudolf Hillebrecht

A fine conflitto, l'arch. Elkart rassegnò le dimissioni da capo dell'Ufficio tecnico di Hannover: al suo posto fu nominato un suo collaboratore, Otto Meffert. Questi, affiancato da un comitato di esperti dell'Università tecnica della città (*Technische Hochschule*), denominato *Arbeitsgemeinschaft zur Lösung wissenschaftlicher, künstlerischer und wirtschaftlicher Fragen beim Wiederaufbau von Hannover*<sup>2</sup>, elaborò una serie di proposte per la ricostruzione della città [Durth-Gutschow 725; Zalewski 2006, 87] che non ebbero seguito. Intanto, in città arrivarono molti rifugiati dall'Europa orientale e le condizioni economiche e sociali peggiorarono ulteriormente.

La situazione cambiò radicalmente con la nomina, il 2 agosto del 1948, a nuovo responsabile della pianificazione urbana della città di Rudolf Hillebrecht: nel giro di pochi anni Hannover fu

<sup>2</sup> In italiano: Gruppo di lavoro per la soluzione dei problemi scientifici, artistici ed economici della ricostruzione di Hannover.

RAFFAELE AMORE

rifondata, secondo un nuovo modello organizzativo incentrato sulla mobilità automobilistica. Hillebrecht riteneva prioritario deviare il traffico in transito intorno al centro della città che si sarebbe potuto generare con la costruzione della nuova rete autostradale europea prevista dal Piano Marshall, attraverso un anello esterno di superstrade, le cosiddette *Außentangenten* (tangenti esterne) [Zalewski 2006, 91; Zalewski 2012, 297]. A tale anello, che avrebbe regolato l'eventuale traffico in uscita ed in entrata alla città, Hillebrecht immaginò di contrapporre un secondo anello più interno che girava tutto intorno alla città consolidata, costituito da ampie strade e piazze circolari (fig.2b), sul modello di analoghe proposte attuate a Dresda, la cui realizzazione comportò un significativo impatto sulla trama viaria precedente alla guerra [Zalewski 2006, 91].

Sulla base di tali linee di indirizzo, Hillebrecht dette il via ad una intensa attività di dialogo con quelli che oggi definiremmo i diversi *portatori di interesse*, primi fra tutti, i proprietari dei suoli [Zalewski 2006, 89-90]. Nel giro di due anni promosse quasi centocinquanta incontri pubblici ed insieme ai suoi collaboratori – tra i quali va segnalato Konstanty Gutschow, che in quegli anni era considerato, non solo a livello locale (fu attivo anche nella ricostruzione di Amburgo), una figura di primo piano nel campo dell'urbanistica – elaborò tra il 1951 ed il 1952 due memoriali [Auffarth 2010, 162] che furono alla base dei diversi concorsi di idee organizzati per passare dal piano urbanistico alla realizzazione architettonica.

Al di là di ogni considerazione relativa al modello di sviluppo della nuova città, tutto basato sulla circolazione dei mezzi privati, va segnalato come Hillebrecht riuscì a portare a termine una impresa molto complessa, tanto che la nota rivista «Der Spiegel» nel 1959 gli dedicò un lungo articolo dal titolo *Das Wunder von Hannover* (Il miracolo di Hannover) e la copertina [Zalewski 2006, 91; Auffarth 2010, 160-161].

Per quanto riguarda, nello specifico il centro storico di Hannover, il piano prevedeva una suddivisione del tessuto urbano compreso all'interno del citato anello viario più interno in zone con distinti destinazioni d'uso, in linea con la pratica dello *zoning*, e una drastica riduzione della funzione residenziale; gli abitanti del centro a fine lavori passarono da circa 20/25.000 a meno di 10.000.

Contrariamente a quanto è accaduto per la ricostruzione della quasi totalità delle città tedesche [Rappaport 1946, 3-5], ad Hannover anche all'interno del tessuto urbano storicizzato non fu sempre rispettata la rete stradale esistente. In tal senso è esemplare il caso dell'area urbana intorno alla citata Kreuzkirche (Kreuzkirchhof), che, parzialmente distrutta nel 1943, fu ricostruita tra il 1959 e il 1961 da Ernst Witt in forme semplificate [Beseler-Gutschow 1988, 256-257]. Prima della guerra, tale area era caratterizzata da un fitto tessuto edilizio di edifici residenziali di origine medievale che fu completamente raso al suolo dai bombardamenti [Gutschow, 11-13]. Il progetto realizzato, pur rispettato i contorni esterni dell'area – ad eccezione di quello lungo Schillerstrasse, dove il filo esterno dei nuovi edifici è stato arretrato rispetto a quelli esistenti per dar spazio ad un parcheggio – presenta un carattere ed una geometria al suo interno tutta nuova. I cinquantaquattro proprietari di terreni edificabili costituirono una apposita società e si accordarono per costruire edifici di tre piani (quelli prospicienti su Burgstrasse, sul Ballhof e su Knochenhauerstrasse), edifici di cinque piani (quelli prospicienti su Schillerstrasse) e case basse a schiera con piccoli giardini privati all'interno dell'isolato (fig.3). Fu realizzato un numero di edifici e, dunque, di abitazioni, molto inferiore rispetto a quelli esistenti prima della guerra con caratteri architettonici contraddistinti da una sobria modernità, con facciate lisce e tetti inclinati in linea con «la mentalità piccolo borghese dei cittadini e la loro inclinazione ai valori tradizionali» [Auffarth 2010, 165].



3: Hannover, Kreuzkirchhof.

a) 1940; b) il progetto di ricostruzione; c) la Kreuzkirche nel 1950 [Gutschow 1985];  
d) Kreuzkirchhof oggi. Vista da Googlemaps 2023.

### 5. La nuova Hannover e gli antichi monumenti

A causa degli ingenti danni subiti e per le citate scelte di riorganizzazione del tessuto urbano, sono relativamente pochi gli edifici storici (quasi nessuno di edilizia civile) di Hannover sopravvissuti alla guerra e restaurati. In generale, i criteri adottati non si discostano significativamente da quelli messi in pratica in altre città tedesche [Beseler-Gutschow 1988, 250-278]. In particolare, l'architetto Dieter Oesterlen [Dengler 2003, 43-253] ricostruì parzialmente ed in forme semplificate con integrazioni moderne la citata Marktkirche [Dengler 2003, 144-161] e trasformò il Leineschloss nella nuova sede del Parlamento regionale della Bassa Sassonia [Dengler 2003, 174-190; *Parlamentsgebäude für den Niedersächsischen Landtag* 1964], trasformando significativamente le strutture superstiti del Castello.

La ricostruzione (con importanti aggiunte contemporanee) dell'Opernhaus<sup>3</sup> fu affidata agli architetti Werner Kallmorgen, Klaus Hoffmann e Adolf Zotzmann [Beseler-Gutschow 1988, 256-257], che si aggiudicarono un concorso a cui parteciparono decine di studi di architettura. Altre due chiese, la Stadtkirche St. Johannis, la Clemenskirche furono ricostruite negli anni Cinquanta

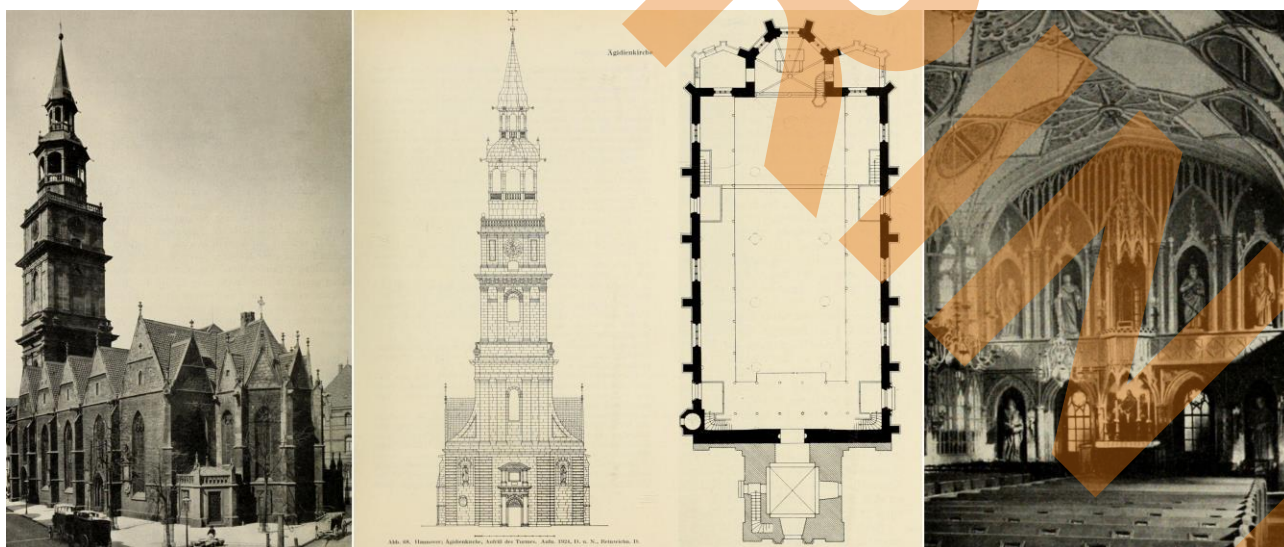
<sup>3</sup> [https://www.bhb-hannover.de/wp-content/uploads/2017/02/2002\\_Oper\\_Hannover-1.pdf](https://www.bhb-hannover.de/wp-content/uploads/2017/02/2002_Oper_Hannover-1.pdf).

RAFFAELE AMORE

in forme semplificate rinunciando a riproporre il partito decorativo interno [Beseler-Gutschow 1988, 256-257]. Più recentemente, negli anni Ottanta, è stata ricostruita più o meno fedelmente la casa del filosofo Gottfried Wilhelm Leibniz per destinarla a residenza per studenti della Università di Hannover e a centro congressi; tra il 2011 ed il 2013, poi, dopo una lunga vicenda e molteplici ripensamenti è stato ricostruito dalla Fondazione Volkswagen il Castello di Herrenhausen<sup>4</sup>, riproponendo il disegno neoclassico che arch. Laves aveva impresso alla fabbrica preesistente.

Le Nikolaikapelle e la Aegidienkirke sono state, invece, conservate allo stato di rudere. Della cappella di San Nicola oggi non restano che poche parti della sala del coro gotico ed alcune lapidi dell'annesso cimitero: le trasformazioni dall'assetto stradale degli anni Cinquanta hanno fortemente trasformato l'area e richiesto la parziale ulteriore demolizione di parti della cappella che i bombardamenti avevano risparmiato.

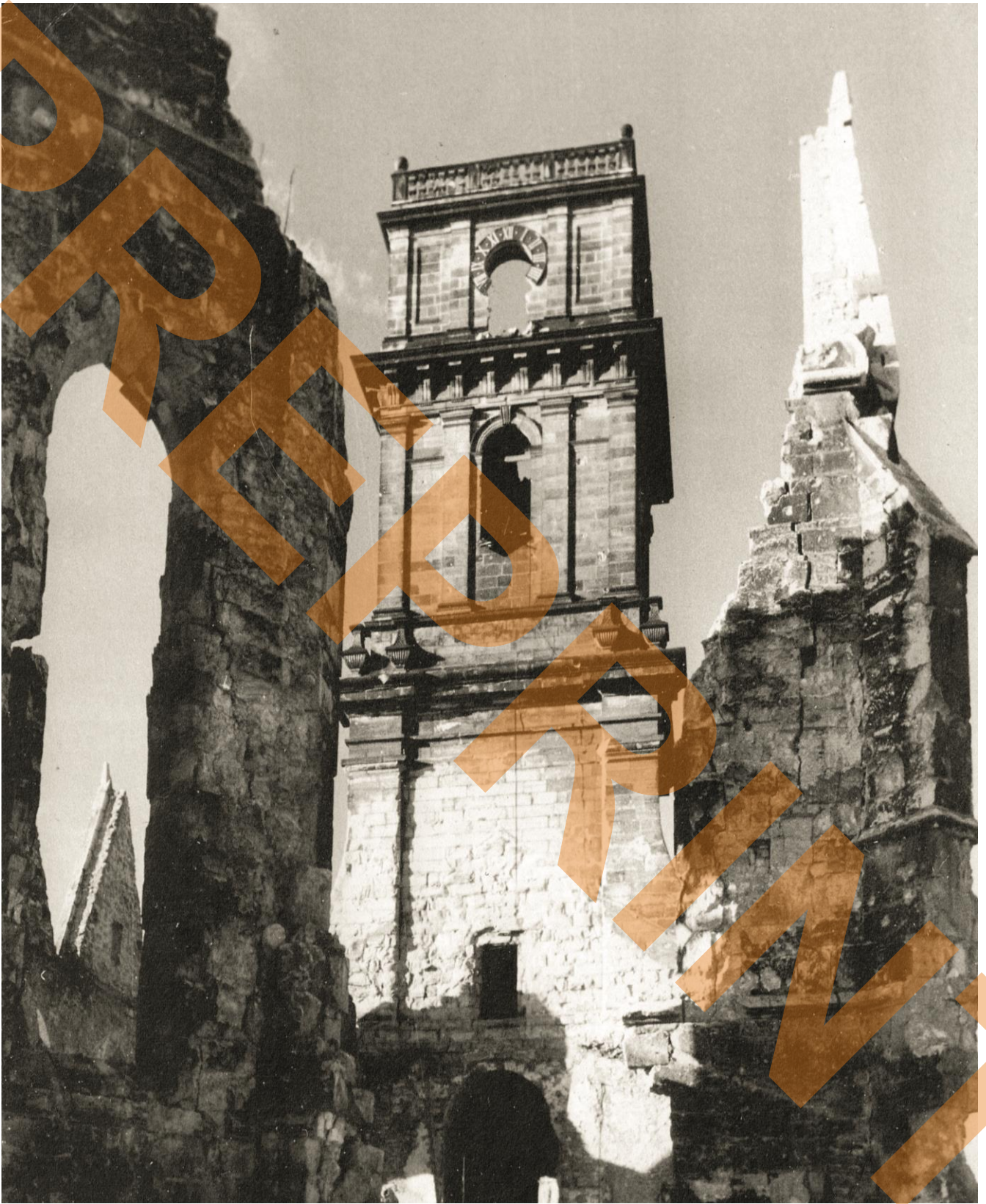
Più interessante e meglio conservati sono i resti della Aegidienkirke. La chiesa fu costruita – in pietra arenaria di Deister – a partire dal 1347 «per magistros dictos Wittemeyger» [Noldeke 1932, 115], sui resti di una più antica costruzione romanica. Presentava originariamente una pianta a tre navate con coro e campanile in facciata. Fu ripetutamente modificata nel corso dei secoli; in particolare, tra il 1703 ed il 1711 Sudfeld Vick riedificò la torre campanaria e tra il 1825 ed il 1827 l'arch. Georg Ludwig Friedrich Laves, trasformò in maniera significativa l'interno: i pilastri della navata e le volte di copertura furono abbattuti e sostituiti da una struttura in ghisa ed una copertura in legno (fig.4 e fig.5). L'architetto Conrad Wilhelm Hase completò l'interno della chiesa nel 1886 [Noldeke 1932, 115-129; Leonhardt 1947]. Nell'autunno del 1943 fu gravemente danneggiata: le strutture ottocentesche bruciarono; rimasero in piedi parti delle mura esterne più antiche e una consistente parte della torre campanaria (fig.6). Degli arredi sacri interni si salvarono il fonte battesimale in ottone del 1490, che oggi si trova nella Marktkirche, e tre lampadari oggi conservati nella Kreuzkirche, oltre che una serie di lastre tombali ed epitaffi barocchi, ed il cosiddetto *Siebenmenschenstein* – un pannello a rilievo con sette uomini in preghiera, che, secondo la leggenda, fa riferimento agli Spartani di Hannover [Noldeke 1932, 126-127], che nel 1490 invocarono il soccorso della città durante un l'attacco del duca Welf Heinrich nella Torre Döhren – oggi conservato presso il Museo storico di Hannover<sup>5</sup>.



4: Hannover, Aegidienkirche. Vista dalla strada, prospetto, pianta e interno [Noldeke 1932].

<sup>4</sup> <https://jk-architekten.com/schloss-herrenhausen>.

<sup>5</sup> <https://www.hannover.de/Kultur-Freizeit/Museen-Ausstellungen/Museumsf%C3%BChrer/Top-Museen/Historisches-Museum-Hannover>.



5: Hannover, Aegidienkirche 1945 [Koberg1985].

RAFFAELE AMORE



6: Hannover, Aegidienkirche 1947 [Koberg 1985].

Nel dopoguerra, dopo i necessari interventi di messa in sicurezza, le autorità cittadine decisero di conservare la Aegidienkirche allo stato di rudere, come memoriale in ricordo delle vittime delle guerre. Nel 1952 furono ultimati i lavori di parziale ricostruzione e consolidamento delle pareti esterne e del campanile, al quale fu aggiunta nel 1958 una struttura in acciaio alta 15 metri che sostiene venticinque campane di bronzo. Nel 1959 fu posizionata nella navata scoperta una scultura di Kurt Lehmann dal titolo *Demut* (Umiltà). Successivamente, il 27 maggio 1983 fu suggellato il gemellaggio con la città di Hiroshima, che, come è noto, fu distrutta dalla prima bomba atomica sganciata sul Giappone. A seguito di tale iniziativa le autorità della città nipponica hanno donato a quelle della città tedesca una campana della pace che è stata posizionata nella Aegidienkirche e viene fatta suonare in occasione dell'anniversario della deflagrazione atomica che distrusse Hiroshima il 6 agosto 1945. Ancora, nel 1993 l'artista Dorothee von Windheim ha realizzato nella chiesa un'opera denominata *Schattenlinie*<sup>6</sup>, una linea bianca costituita da blocchetti di calcare bianco posti nella pavimentazione, che fissa a terra l'ombra che la facciata sud della chiesa proietta ogni anno il 6 agosto, alle 8:15 del mattino.

## Conclusioni

La ricostruzione delle città tedesche dopo la Seconda guerra mondiale – per una serie di motivazioni politiche, economiche e sociali – è avvenuta secondo criteri molto diversificati.

<sup>6</sup> <http://welt-der-form.net/Hannover/Windheim-Schattenlinie-1993-02.html>.

Nell'ambito della varietà delle soluzioni adottate quelle scelte per la città di Hannover rappresentano un caso molto particolare. Anche se non è questa la sede per indagare gli esiti più generali del piano di Hillebrecht e di come la comunità di Hannover ha messo in discussione in questi ultimi decenni le scelte compiute in nome della 'modernità' nel dopoguerra, va comunque sottolineato che dal punto di vista urbanistico la ricostruzione di Hannover presenta caratteri specifici. Il processo di modernizzazione dell'impianto urbano e delle sue infrastrutture viarie fu perseguito con la condivisione di larghe fasce della popolazione e si concluse in tempi straordinariamente rapidi. Tanto rapidi da essere messo in discussione già negli anni Sessanta, quando la città decise di dotarsi d'una linea metropolitana per migliorare la mobilità collettiva, e successivamente, con una costante revisione delle scelte di pianificazione urbana (Mein Hannover 2030)<sup>7</sup>.

Dal punto di vista architettonico, solo alcuni degli edifici storici più rappresentativi furono restaurati, pochissimi i casi di ricostruzione integrale. La gran parte del tessuto residenziale fu costruito ex novo, con un linguaggio architettonico 'modernista', caratterizzato da elementi figurativi che rimandavano alla tradizione costruttiva locale e volumetrie contenute.

Il carattere uniforme e ordinato degli edifici realizzati nel dopoguerra si contrappone alle forme 'gotiche' delle chiese ricostruite ed a quelle dei pochi edifici storici sopravvissuti, denunciando la profonda lacerazione che la guerra ha determinato nella storia della città.

Tale lacerazione è ancora più evidente nell'area intorno ai ruderi della Aegidienkirche, che si distinguono risetto ad un tessuto edilizio piuttosto anonimo per la loro singolarità e la loro riacquisita monumentalità, e che rendono viva la memoria delle vittime delle guerre.



7: Hannover, Aegidienkirche 2006.

<sup>7</sup> <https://www.hannover.de/content/download/716799/file/MH%202030%20ENGLISCH.pdf>.

RAFFAELE AMORE

## Bibliografia

- AUFFARTH, S. (2010). *Non ricostruire, ma costruire nuovamente. Hannover dopo la seconda guerra mondiale*, in «Storia urbana», n. 129, pp. 155-170.
- BESELER, H., GUTSCHOW, N. (1988). *Kriegsschicksale deutscher Architektur. Verlust – Schäden – Wiederaufbau. Eine Dokumentation für das Gebiet der Bundesrepublik Deutschland*, vol. I Nord, vol. II Süd, Neumünster, Karl Wachholtz Verlag.
- DEITERS, L. (1978). *Schicksale deutscher Baudenkmale im zweiten Weltkrieg: Eine Dokumentation der Schäden und Totalverluste auf dem Gebiet der Deutschen Demokratischen Republik*, a cura di G. Eckardt, München, Beck, 2 voll.
- FALSER, M.S. (2009). *Trauerarbeit an Ruinen – Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945*, in *Rekonstruktion in Deutschland. Positionen zu einem umstrittenen Thema*, a cura di M. Braum e U. Baus, Basel-Boston-Berlin, Birkhäuser, pp. 60-97.
- DENGLER, F. (2003). *Bauen in historischer Umgebung. Die Architekten Dieter Oesterlen, Gottfried Böhm und Karljosef Schattner*, Hildesheim Zürich New York, Olms Georg AG.
- DURTH, W., GUTSCHOW, N. (1988). *Träume in Trümmern. Planungen zum Wiederaufbau zerstörter Städte im Westen Deutschlands 1940-1950* (vol. 1 Konzepte, vol. 2 Stade), Braunschweig, Vieweg & Sohn.
- GUTSCHOW, N. (1985). *Stadträume des Wiederaufbaus – Objekte der Denkmalpflege?*, in *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, n. 43, pp. 9-19.
- Hannover city 2020 - Die schöne Stadt* (2009), Hannover, Landeshauptstadt Hannover.
- JASPPERS, K. (1996). *La questione della colpa. Sulla responsabilità politica della Germania*, Milano, Raffaello Cortina editore (titolo originale *Die Schuldfrage*, München, R. Piper & Co, 1965).
- Kriegszerstörung und Wiederaufbau deutscher Städte. Geographische Studien zu Schadensausmaß und Bevölkerungsschutz im Zweiten Weltkrieg, zu Wiederaufbauideen und Aufbaurealität* (1993), a cura di J. Nipper, M. Nutz, heft 57, Köln, Kölner geographische Arbeiten.
- KOBERG, H. (1985). *Hannover 1945. Zerstörung und Wiedergeburt*, Hannover, Schlütersche.
- Laves und Hannover: Niedersächsische Architektur im neunzehnten Jahrhundert* (1989), a cura di H. Hammer-Schenk, G. Hokkelink, Hannover, Schäfer.
- LEONHARDT, H.H. (1947). *Die St-Aegidien-Kirche zu Hannover, in Wandel von sechs Jahrhunderten*. Hannover, Kirchenvorstand der St.-Aegidienkirche.
- LINDAU, F. (2000). *Hannover. Wiederaufbau und Zerstörung: Die Stadt im Umgang mit ihrer bauhistorischen Identität Sondereinband*, Hannover, Schlütersche.
- MITSCHERLICH, A., MITSCHERLICH, M. (1975). *The Inability to Mourn: Principles of Collective Behavior*, New York. Grove Press.
- NEU, H. (1958). *Die Verluste an Kulturgut in Deutschland durch den Zweiten Weltkrieg*, in *Dokumente deutscher Kriegsschäden*, a cura di Bundesminister für Vertriebene, Bonn, Flüchtlinge und Kriegsgeschädigte, vol. 1, pp. 373-437.
- NOLDEKE, A. (1932). *Die Kunstdenkmäler der Provinz Hannover*. Provincialverwaltung, Theodor Schulzes Buchhandlung, Osnabrück, Wenner, vol. 1.
- RAPPAPORT, P. (1946). *Der Wiederaufbau der deutschen Städte*, Essen, Leitgedanken.
- TRECCANI, G. P. (2010). «Storia naturale» della ricostruzione. *Centri storici e monumenti nella Germania del secondo dopoguerra*, in «Storia urbana», n. 129, pp. 5-22.
- VEES-GULANI, S. (2003). *Trauma and Guilt. Literature of Wartime Bombing in Germany*, Berlino-New York, Walter de Gruyter.
- VON BEYME, K. (1987). *Der Wiederaufbau. Architektur und Städtebaupolitik in beiden deutschen Staaten*, München-Zürich, Piper.
- ZALEWSKI, P. (2006). *Rudolf Hillebrecht und der autogerechte Wiederaufbau Hannovers nach 1945*, in *Universität Hannover 1831-2006, Festschrift zum 175-jährigen Bestehen der Universität Hannover*, OLMS, Hildesheim, vol. 1, pp. 89-102.
- ZALEWSKI, P. (2012). *Zur „Konstruktion der Heimat“ im funktionalistischen Aufbau Hannovers nach 1945*, in «Biuletyn Polskiej Misji Historycznej Bulletin der Polnischen Historischen Mission», n.7, pp. 293-337.

## Sitografia

- Ballhof und Nationalsozialismus - Zukunft heisst erinnern (zukunft-heisst-erinnern.de) (aprile 2023)  
[https://www.bhb-hannover.de/wp-content/uploads/2017/02/2002\\_Oper\\_Hannover-1.pdf](https://www.bhb-hannover.de/wp-content/uploads/2017/02/2002_Oper_Hannover-1.pdf) (aprile 2023)  
<https://jk-architekten.com/schloss-herrenhausen> (aprile 2023)  
<https://www.hannover.de/Kultur-Freizeit/Museen-Ausstellungen/Museumsf%C3%BChrer/Top-Museen/Historisches-Museum-Hannover> (aprile 2023)  
<http://welt-der-form.net/Hannover/Windheim-Schattenlinie-1993-02.html> (aprile 2023)  
<https://www.hannover.de/content/download/716799/file/MH%202030%20ENGLISCH.pdf> (aprile 2023)