

I PROTAGONISTI DELL'ARCHITETTURA CONTEMPORANEA

1. OSWALD MATHIAS UNGERS

L'Europa non vive di una sola idea universale, è multi-forme. È un terreno in cui esistono una vicina all'altra molte immagini e molte opinioni, è un paese in cui sono egualmente cresciuti illuminismo e misticismo. Nella tensione fra questi due estremi si sviluppa oggi una nuova vitalità.

O. M. Ungers¹

INTRODUZIONE AGLI ARTICOLI MONOGRAFICI

Dall'esperienza e, soprattutto, dagli studi e dalle ricerche svolti in cinque anni di più specifica attività d'insegnamento nell'ambito del corso di architettura e composizione architettonica I, derivano gli studi monografici che compaiono, a partire da questo numero, sulla « Rassegna ».

Come si è già avuto modo di esporre², il corso si attua in gran parte attraverso la proiezione, il commento e la critica di architetture già realizzate, in numero necessariamente limitato dal tempo a disposizione. Una ricerca di ampio respiro, quindi, precede e indirizza la scelta, in un repertorio assai vasto, di opere particolarmente significative, adatte a fornire agli allievi, talvolta perfino con un solo esempio, nozioni sufficienti sull'opera intera di un architetto, o di più architetti di analoga tendenza, e addirittura su orientamenti formali connessi a definite situazioni di cultura.

La ricerca consente perciò di disporre di un materiale assai più vasto di quello poi illustrato nelle lezioni e offre all'Istituto occasione per seminari e dibattiti, e lo spunto per approfondimenti ulteriori.

Alla vastità del compito sono ovviamente inadeguate le possibilità di un lavoro a breve termine, svolto da un gruppo di ricercatori. Quanto è oggi patrimonio del nostro Centro di documentazione presuppone l'opera di tut-

¹ La frase è riportato da ALDO ROSSI in: « Un giovane architetto tedesco: Oswald Mathias Ungers » (*Casabella* n. 244, 1960, p. 22).

² « I lineamenti del corso di Architettura e composizione architettonica I », *Rassegna dell'Istituto di architettura e urbanistica*, n. 2, p. 99 e segg.

ti coloro che nell'Istituto si sono in precedenza dedicati, nel corso di parecchi anni, alla stessa attività, e le acquisizioni critiche generali di cui ci siamo ampiamente e doverosamente avvalsi: ed è auspicabile che al contributo ulteriore delle nostre stesse ricerche se ne aggiungano altri, anche esterni, in costruttivo confronto di opinioni.

La forma monografica è sembrata la più adatta per rendere noti i risultati già raggiunti: sia per offrire agli studenti la possibilità di ampliare ed approfondire argomenti che nell'esemplificazione del corso abbiano suscitato il loro entusiasmo o richiamato comunque il loro interesse, sia perché gli studiosi possano partecipare allo sviluppo delle nostre ricerche sulla produzione architettonica contemporanea, valutandole, confrontandole con le proprie, accettandone o discutendone gli esiti, consentendoci così di ampliare le nostre conoscenze e affinare le nostre interpretazioni.

Poiché la ricerca scaturisce dalla finalità del corso (quella cioè di mettere gli allievi in condizione di progettare, soprattutto nel nostro paese, un edificio d'abitazione), la nostra attenzione è particolarmente rivolta all'architettura italiana. Le sue peculiari caratteristiche negli ultimi anni, il fiorire, direi l'esplosione, di tendenze eterogenee, ricche di episodi brillanti e almeno virtualmente fecondi, anche se spesso confusi e contraddittori, ci hanno posto di fronte a compiti particolarmente complessi.

La coscienza che le molteplici componenti di un periodo come l'attuale, che siamo costretti a chiamare molto genericamente di crisi, non sono proprie soltanto del nostro paese, anche se da noi si conformano in sintesi particolari, ci ha, ancor più che nel passato, spinto a studiare la produzione straniera, per cercarvi orientamenti, suggerimenti, possibilità di confronti. In tal modo, però, il campo di ricerca si è ampliato secondo molte dimensioni; e, nell'avventurarci in un tema tanto esteso — quello della produzione architettonica contemporanea — abbiamo sentito la necessità di darci un metodo operativo: di costituirci, cioè, dei limiti che consentissero una gradualità di acquisizioni concrete, e relativamente rapide, di dati e conoscenze.

È sembrato utile volgere inizialmente la ricerca sull'architettura europea, e, in particolare, su quella di paesi che hanno un patrimonio culturale comune col nostro o presentano condizioni operative e produttive per noi interessanti e stimolanti, o addirittura analoghe alle nostre.

Poiché nel nostro paese il superamento, storicamente coerente, della tradizione razionalistica è oggi spesso attuato con complesse rielaborazioni di culture precedenti (a volte ignorando, per esempio, e a volte interpretando in modi inaspettati il messaggio wrightiano), ho cercato di selezionare architetture e architetti stranieri che, verso quella tradizione, manifestano una più aderente, consapevole presa di posizione: o sviluppandone direttamente e fecondamente i motivi, o risolvendoli in poetiche nuove attraverso una dialettica, diversamente intensa e polemica.

Desidero sottolineare che si tratta di una scelta operativa elaborata nella convinzione che il riferimento a un patrimonio culturale accreditato e indiscusso, almeno come tale, comune al nostro continente, sia valido mezzo per dare un ordine alle nostre conoscenze, e per valutare quindi altri e non meno importanti fenomeni e contributi, mettendone a fuoco l'importanza nelle possibilità attuali di determinazione del linguaggio architettonico: una scelta operativa che potrà subire cambiamenti, in relazione a quanto sarà possibile trarre dalle ricerche successive, e dai dibattiti chiarificatori che auspichiamo.

Come ho detto, il nostro operare va giudicato in relazione agli scopi dell'insegnamento. Ma acquista, mi sembra, un valore più generale, non solo quale analisi della nostra situazione di cultura, attraverso l'indagine sulla produzione architettonica, ma anche quale passo verso una ritrovata interezza di conoscenza cui, a mio parere, dobbiamo fin d'ora guardare.

Un interesse preminente per gli studi urbanistici e per le loro implicazioni sociali, economiche, politiche, ha doverosamente impegnato, in questi anni, docenti e discenti, secondo una precisa esigenza morale: ha guidato i cambiamenti in atto nelle scuole di architettura e i programmi di riforma, ha influito sull'azione dei politici e dei legislatori, ha orientato l'azione professionale, ha reso comunque partecipi di una più vasta e più valida problematica operatori e amministratori. Da una tale situazione discende coerentemente il fatto che si sia determinata, nell'insegnamento e, in genere, nella cultura, una scala di valori in cui il dibattito urbanistico ha necessariamente occupato posizioni di privilegio. Ma, in certo senso, il fenomeno è contingente: se i progressi finora realizzati non ne consentono certo ancora una modificazione radicale, è consigliabile però, soprattutto alla Scuola, un meditato riesame di criteri didattici, che miri via via a garantire una completa formazione di coloro che, in vari modi, si preparano a dedicarsi all'urbanistica e all'architettura.

E una compiuta formazione può essere ottenuta soltanto con una conoscenza esauriente dei vari aspetti e della molteplicità dei livelli dell'attività propria a ingegneri e architetti, che copre un campo perfino troppo vasto, dal disegno dell'utensile alla pianificazione della città territorio. Ma in tale ambito, la scuola deve tutelare la possibilità per ognuno di inserirsi nella professione secondo le proprie attitudini, sviluppandole e affinandole attraverso studi particolari.

Al progettista di edifici, quindi (e torniamo così al tema centrale del nostro discorso) è necessario che la scuola garantisca una specifica formazione, oltre alla consapevolezza che le singole opere debbono trovare la loro ragione d'essere, e la loro stessa riuscita, in un contesto urbanistico che rispecchia, interpreta e indirizza esigenze sociali; un contesto verso cui la coscienza del fondamento morale della professione può far convergere

talora, per urgenza d'ordine e, direi, quasi, di sopravvivenza, l'interesse della cultura e le energie di tutti.

E non mancano segni della necessità di potenziare, nelle nostre scuole, le ricerche e gli studi che più direttamente riguardano la progettazione di edifici. Nelle opere recenti, negli elaborati di concorso, nelle esposizioni di architettura e di arredamento che, per fortuna, si moltiplicano, nei progetti degli studenti, si vanno molto spesso vistosamente palesando tendenze formali che impongono una attenta meditazione, e prese di posizione coscienti da parte di tutti, docenti e discenti. Il denominatore comune, cui le tendenze che segnalano possono ricondursi, sembra essere, nonostante molteplici etichette e più o meno riuscite giustificazioni intellettualistiche, l'arbitrio più sfrenato. È innegabile che l'arbitrio nasca da esigenze positive e attualissime: dal bisogno di rinnovamento, di adeguamento dell'espressione a temi nuovi, inconsueti nella prassi ormai virtualmente superata o in via di estinzione; dalla volontà di protestare contro situazioni edilizie e urbanistiche di cui la cultura e la stessa vita quotidiana hanno documentato inequivocabilmente l'assurdità; dal desiderio, umanissimo, di sbrigliare la fantasia dalle angustie di certo rigorismo razionalggiante, che trova piena giustificazione nella necessità di dare ordine con urgenza alla problematica germinante delle città e delle strutture sociali che ne configurano l'aspetto, ma cui sarebbe errato voler attribuire il valore di possibile e auspicabile stato perenne dell'umana esistenza.

In una simile situazione vale, soprattutto per la Scuola, l'imperativo etico di giudicare storicamente e criticamente l'attuale realtà per giungere a indirizzare con consapevolezza il nostro comportamento e per fornire a quanti si accingono a intraprendere la professione fondamenti non illusori per indirizzare il loro, con una scelta libera, ma cosciente.

In tale ambito vanno inseriti, quindi, i contributi e i risultati che si possono trarre dalle nostre pur modeste ricerche. È vero d'altra parte, che l'attività architettonica del nostro paese è contraddittoria: dai migliori, i più sensibili e coscienti, il dibattito urbanistico viene adeguato alle esigenze attuali; si sviluppano gli studi e si affrontano, nella scuola e nella prassi professionale, le nuove strutture urbane: la polemica si risolve in proposte concrete per la costruzione della città; accanto al particolare fervore urbanistico, l'interesse degli architetti si rivolge alle nuove tecniche costruttive, ai problemi economici e sociali che impongono di costruire meglio e rapidamente, alle strutture metalliche, alla prefabbricazione; osservando tutto questo, sembrerebbe, di primo impulso, coerente attendersi il fiorire di un qualche neorazionalismo. Invece, dalle ville agli intensivi, dai « contenitori » ai mobili per la serie, si assiste al sorgere e, peggio, allo svilupparsi di una sorta di neodannunzianesimo architettonico (i termini « revivalismo », « neoliberty », non bastano più) che spesso è opera proprio di alcuni fra

quelli che maggiormente si impegnano nelle ricerche e nelle problematiche proprio ora descritte.

E un tale neodannunzianesimo non esiste solo nell'architettura e nell'arredamento: le opere recenti dei nostri registi più famosi e qualificati dimostrano che il cinema non sfugge al fenomeno, come la scenografia e la moda: i giovanotti in giacca edoardiana e colletto altissimo, che guidano automobili dalla linea perfettamente aerodinamica esprimono, con una immediatezza alla portata di tutti, le caratteristiche contraddittorie della nostra epoca.

Penso che la storia stessa ci soccorra, in tanta confusione, mostrandoci con quanta frequenza si siano susseguiti o accompagnati in passato il rigore razionalistico esclusivo, gelido, e l'esplosione d'una esuberanza fantasiosa, ricca d'invenzione, di capricci; un'esuberanza di cui siamo ormai avvezzi a riconoscere il valore positivo, non foss'altro che di protesta, di ribellione. Non resta che da tirare le somme; superare la semplice denuncia dei fatti, che non è certo mancata nella critica più qualificata³, ma non può bastare a mutar volto a fenomeni espressivi inscindibilmente connessi con la nostra situazione storica complessiva; interpretare la realtà contemporanea, e trarne indirizzi per la nostra azione d'uomini finalmente desiderosi e capaci di vivere la vita nella totalità dei suoi molteplici aspetti.

La Scuola può avviare, per quanto ci riguarda, nel campo dell'architettura, la chiarificazione: cercando di ristabilire il contatto con la tradizione moderna in tutte le sue manifestazioni e, contemporaneamente, agendo in profondità sulla formazione degli allievi affinché sappiano essere, al tempo stesso, professionisti e cittadini responsabili.

Il discorso è andato molto al di là dei limiti di queste note introduttive; ma mi è sembrato doveroso accennare a problemi, per la cui soluzione gli studi monografici vogliono fornire un contributo, programmaticamente modesto e parziale.

Esistono elementi che fanno guardare al futuro con sufficiente serenità: sono nell'opera dei migliori, nel rigoglio della produzione moderna, anche nelle più recenti manifestazioni, nei cambiamenti stessi in atto nella nostra società che potranno creare le condizioni per un fecondo e più sereno operare. Sta a noi metterli in evidenza e procedere conseguentemente.

³ I fenomeni revivalistici e le molteplici tendenze formali dell'architettura contemporanea in Italia hanno richiamato l'attenzione della critica nostra e straniera. Si vuole qui soprattutto ricordare l'opera di Bruno Zevi che, in specie dalle pagine de *l'Architettura* e de *l'Espresso*, ha ripetutamente indicato, negli ultimi anni, i limiti e i pericoli di una tale eterogeneità espressiva.

Mentre completavo questo scritto, l'illustre critico ha brillantemente riassunto, in un articolo nel n. 51, del 14 dicembre 1965, de *l'Espresso*, la situazione e la produzione degli ultimi dieci anni: lo indico all'attenzione degli studenti soprattutto per la chiarezza con cui sono riassunte le attuali tendenze nell'architettura, tendenze che, nella loro molteplicità, riguardano quasi sempre anche il nostro paese.

Le ricerche già svolte e il materiale fino ad oggi raccolto, e ampliato con documentazioni acquisite anche mediante interviste dirette degli architetti, consentono di tracciare il programma, sia pure sommario, dei primi articoli monografici che saranno presentati sulla « Rassegna ».

Allo studio su Oswald Mathias Ungers, che è pubblicato qui di seguito, altri, analoghi, seguiranno: sugli architetti inglesi James Stirling e Denys Lasdun e sullo svizzero Ernst Gisler. Per quel che riguarda il nostro paese, un primo articolo sarà dedicato alla produzione revivalistica torinese e i successivi a singoli architetti italiani, la cui opera offrirà senz'altro lo spunto per un esame di aspetti peculiari della nostra cultura architettonica.

L'ordine di presentazione di quest'ultimo gruppo di studi, e dei successivi, sarà determinato da quello di completamento delle relative documentazioni.

OSWALD MATHIAS UNGERS

Il numero 244 di *Casabella*, dell'ottobre 1960, dedicò uno splendido reportage fotografico, accompagnato da una nota critica di Aldo Rossi, alle opere del giovane architetto tedesco Oswald Mathias Ungers. Successivamente, nel 1962, su *Zodiac* n. 9, una rassegna delle sue architetture fu presentata da Ulrich Conrads, l'editore di *Bauwelt*. Nella primavera del 1965, Giovanni Klaus Koenig, nel suo aureo libretto *Architettura Tedesca del secondo dopoguerra*, dedicava alcune pagine a O.M. Ungers, precisandone acutamente la posizione nell'architettura tedesca ed europea contemporanea.

Finalmente Ungers, professore ordinario di composizione architettonica⁴ al politecnico di Berlino (successore, quindi, del grande Hans Scharoun), architetto operante in Germania da circa quindici anni e già noto attraverso la pubblicazione di opere e di scritti sulle riviste di molti paesi, riceveva un adeguato riconoscimento da parte della cultura italiana.

Diplomato nel 1950 alla Technische Hochschule di Karlsruhe, dove è stato allievo di Egon Eiermann, Ungers ha iniziato la sua attività professionale a Colonia proprio negli anni della grande ripresa economica tedesca.

La sua giovane età — è nato nel 1926 — lo ha escluso naturalmente da una partecipazione matura e consapevole alla vicenda nazista, ma non gli ha evitato la visione e la materiale, diretta esperienza degli ultimi episodi della guerra e del crollo, tragico e violento, del regime: nel '43 fu infatti costretto a interrompere gli studi per prestare servizio militare nella Luftwaffe come marconista, e solo nel '45, dopo un periodo di prigionia, poté riprendere e completare le scuole medie per iscriversi poi, nel '47, alla Technische Hochschule di Karlsruhe.

Ma all'esperienza, dunque soltanto marginale, delle vicende tedesche, po-

⁴ Traduco così la dizione tedesca *Entwerfen und Gebäudelehre*.

teva unire un'indole particolarmente adatta a farlo partecipare, con entusiasmo e con capacità di comprensione, ai problemi della cultura del suo paese e, più generalmente, di quella europea.

Dopo anni di forzata, terribile sosta, la cultura europea tornava a operare, riallacciandosi a quanto si era dovuto abbandonare agli inizi della bufera: ma non era possibile cominciare di nuovo senza tener conto di quanto era nel frattempo accaduto e senza domandarsi come e perché era potuto accadere. Accanto all'ansia di ricominciare, di ricostruire, di tornare a vivere, c'era dunque anche il desiderio, dettato dall'istinto e dalla coscienza, di operare per edificare meglio, di realizzare una società morale e materiale cui fossero risparmiati gli orrori recentemente sofferti. In tutti i paesi d'Europa gli uomini onesti si sentivano obbligati allo stesso esame di coscienza: anche quelli che lo avevano subito si sentivano corresponsabili del grande misfatto.

Si generarono così, di fronte a problemi che erano comuni, reazioni e atteggiamenti diversi. Chi risolveva tutto lanciandosi con entusiasmo febbrile nell'attività, senza porsi troppe domande o guardare troppo indietro, anzi cercando di mettere molta distanza e molti schermi fra il presente, che appariva nuovo e diverso, e il passato, recente e terribile; chi invece dall'analisi dell'accaduto traeva motivi per rinviare la nuova attività perché questa sembrava dovesse basarsi su un tessuto umano, sociale, politico che ancora presentava certe caratteristiche che della recente tragedia erano state cause determinanti; chi infine, moralmente sensibile ma non meno desideroso di agire, cercava di rivolgersi al passato più lontano, a quando l'infezione del morbo recente sembrava non avesse ancora contagiato uomini e cose. Questa terza strada sembrò buona a molti: si cercò di stabilire un legame diretto con la cultura, le istituzioni, i pensieri politici, l'insegnamento che venivano da uomini e fatti che erano, o sembravano, fuori da ogni sospetto.

Cominciava, in tal modo, il vistoso fenomeno di rielaborazione del patrimonio culturale della società europea.

Generalmente ci si rivolgeva all'opera e all'insegnamento dei maestri esuli e spesso perseguitati, di quanti avevano con chiarezza mostrato, anche nell'azione culturale, la loro ferma e coerente opposizione alla tirannia; nella architettura tale indirizzo era logico, spontaneo, quasi al di fuori di ogni considerazione o credo politico perché, se in Germania il nazismo aveva costretto all'esilio i grandi maestri o, come nel caso di Scharoun, ne aveva praticamente impedito l'opera e l'insegnamento, il trionfo dei monumentalisti faceva apparire evidente, anche negli altri paesi, una quasi generale collusione fra i sovvertitori del movimento moderno e i responsabili della recente catastrofe.

Nel campo specifico dell'architettura era dunque comune a molti il rivolgersi per motivi sia culturali che morali al patrimonio del primo anteguerra, anche perché i due conflitti e gran parte dell'epoca intermedia, venivano, a ragione, intesi come un'unica grande follia.

Un tale atteggiamento ha avuto conseguenze e sviluppi diversi nei vari paesi: può essersi tradotto in una semplice verifica del proprio assetto cul-

turale in quelle società che, senza scosse o compromessi, si erano avviate con sicurezza nel solco della tradizione moderna; è divenuto caratteristica dominante in Italia, dove la precedente cattiva e parziale assimilazione della cultura razionalistica, sommata a particolari vicende, anche di gusto e di temperamento, ha dato luogo a imponenti fenomeni revivalistici che hanno forse solo riscontro, più per importanza che per caratteristiche, in certa recente lussureggiante produzione nordamericana, fuori cioè dai limiti geografici e temporali del nostro discorso. Ma nella Germania del secondo dopoguerra la vastità di ogni tipo di distruzione spingeva e monopolizzava tutte le energie verso la ricostruzione urgentissima: ben oltre ai danni materiali, sembrava, e così era in gran parte, che la vicenda nazista avesse cancellato ogni spiritualità, ogni capacità e possibilità creativa.

Nel quadro dominante di devastazione materiale e spirituale, nelle scuole tedesche di architettura si riprendeva ovunque il grande filone del razionalismo, brutalmente interrotto nel 1933.

Si preparava, con l'insegnamento⁵, quella vigorosa « esplosione a scoppio ritardato »⁶; dell'architettura funzional-razionale che in pochi anni avrebbe costruito l'assetto architettonico della opulenta Germania neo-capitalistica, prodigiosamente risorta dalle distruzioni della guerra per merito dell'operosità del suo popolo e in conseguenza della divisione del mondo contemporaneo in due blocchi contrapposti, che aveva in pochi anni cancellato e capovolto i piani di vendetta dei vincitori nei riguardi della nazione tedesca.

Che questo assetto, caratterizzato da un elevato standard, da una diffusione capillare, da un'unità di linguaggio tanto marcata da rasentare a volte la monotonia⁷, sembri essere lo specchio della fervida efficienza della Germania occidentale e la coerente traduzione architettonica delle sue vicende culturali, sociali, politico-economiche, è stato già autorevolmente affermato⁸.

⁵ « La direzione delle Facoltà di architettura andò presto in mano ad architetti giovani e quasi vergini da ogni vergogna e compromesso architettonico. Osterlen, Kraemer, Eiermann, Gutbrod e Zinsser quasi tutti allievi di Poelzig negli anni precedenti alla bufera nazista, inattivi per un decennio sul piano della architettura (spesso non per loro merito o volontà, ma solamente perché chiamati sotto le armi nel 1936-38 e rimasti soldati fino al crollo della Germania), salirono relativamente giovani — attorno ai quarant'anni — in cattedra, riprendendo quasi senza eccezioni la strada interrotta d'autorità nel 1933-34: quella del razionalismo rigoroso del funzionalismo esasperante dei vari Neufert e Klein ». GIOVANNI KLAUS KOENIG, *Architettura tedesca del secondo dopoguerra*, Cappelli editore, 1965, p. 23.

⁶ *Ibidem*, p. 28.

⁷ Con questo intendo riferirmi ai caratteri oggi dominanti nella produzione architettonica tedesca, non certo ignorare programmaticamente la presenza di valide correnti di « minoranza » (e mi riferisco alla quantità di opere prodotte), fra cui, eminentissima, quella di Hans Scharoun. Per un esame esauriente della situazione tedesca è opportuna comunque la consultazione del più volte citato libro di G.K. KOENIG e degli illuminanti articoli di BRUNO ZEVI, sull'*Espresso* del 20 e 27 giugno 1965.

⁸ « Ma proprio perché congeniale all'ordinata e poco fantasiosa mentalità tedesca, lo scoppio attuale dell'architettura razionale è diventato un fatto irrefrenabile; anche

Noi qui ci limiteremo a rilevare che la produzione tedesca del dopoguerra, nelle sue manifestazioni più diffuse, sembra corrispondere a quell'atteggiamento di attivismo, proteso verso il futuro e desideroso di rapido oblio sul passato recente che citavamo tra quelli degli europei immediatamente dopo il secondo conflitto mondiale⁹.

Contro la tendenza dominante, contro il funzionalismo e il razionalismo intesi come opaca espressione di una società volta esclusivamente al benessere materiale privo di idealità, si levano poche figure isolate: Oswald Mathias Ungers è autorevole esponente dell'agguerrita minoranza. Egli agisce in una sfera strettamente culturale, ma porge, con i suoi scritti e le sue opere, la testimonianza inoppugnabile di una apertura feconda e senza riserve verso la cultura internazionale e la tradizione moderna nella molteplicità delle loro manifestazioni.

Ma di questo cercheremo di occuparci più avanti, dopo aver esaminato le sue architetture.

Nei primi anni di attività professionale Ungers progetta a Colonia piccoli edifici per abitazione, uffici e una fabbrica. Dopo il '53 ha modo di impegnarsi in temi di importanza maggiore nei quali le sue capacità espressive si manifestano già in maniera tale da richiamare l'attenzione della stampa specializzata: l'Istituto superiore di Oberhausen e lo Studentato di Colonia appariranno prima sulle riviste tedesche e poi su quelle europee e giapponesi.

perché subito accettato con immenso piacere dalla società neo-capitalistica, la quale si è riconosciuta in questo gelido specchio della propria efficienza, felice di un vestito nuovo tanto calzante a pennello quanto lontano dagli irrazionalistici miti hitleriani. Che poi tutto questo sia positivo, e non un ennesimo travestimento dei cavalieri di industria (come sostengono i marxisti d'oltrecortina), che riduce il razionalismo ad essere l'ultimo cavallo di Troia della classe dirigente, è ancora da dimostrare, ed i dubbi possono essere più che legittimi». G.K. KOENIG, Op. cit., pp. 23-24.

⁹ Parte della società tedesca, infatti sembra aver voluto dimenticare le vicende trascorse, cercando di seppellirne il ricordo con una operosità vivacissima. Nel campo della cultura architettonica ha preso gli strumenti che la Germania di Weimar aveva forgiato e il nazismo aveva voluto cancellare, senza preoccuparsi di esaminare troppo quali rapporti, quali responsabilità ci fossero nella società tedesca, i cui strumenti culturali venivano riutilizzati ma da cui il nazismo stesso era sorto. Questo è un discorso complesso che presenta analogie con altri che si fanno nel nostro paese, e per le vicende nostre degli ultimi quarant'anni, che qui non si vuole prolungare ma solo accennare per quanto possa essere illuminante ai fini strettamente specializzati delle nostre ricerche. Non si vuole, d'altra parte, sostenere semplicisticamente che il ricollegarsi all'eredità culturale della Germania di Weimar comporti automaticamente l'accollarsi l'eredità del nazismo. La cultura prenazista, del resto, non appartiene solo alla Germania, ma all'Europa, alla cultura occidentale. Piuttosto intendevamo parlare dell'atteggiamento che si può assumere di fronte a un patrimonio culturale. Per questo, come più avanti cercheremo di dimostrare, riteniamo particolarmente valida l'opera di Ungers ai fini della « promozione » a livello internazionale della cultura tedesca.

A Oberhausen — dove ha poi continuato a lavorare, secondo successivi programmi di ampliamento, in tutti questi anni — Ungers progetta l'Istituto di scienze naturali e gli edifici per l'internato di 162 studenti (alloggi, locali comuni, servizi): in un'area piuttosto limitata realizza un insieme caratterizzato dal felicissimo rapporto fra i volumi, assai articolati, degli edifici, e gli spazi esterni, secondo una tematica che svilupperà successivamente sia nelle opere che negli scritti (fig. 1).

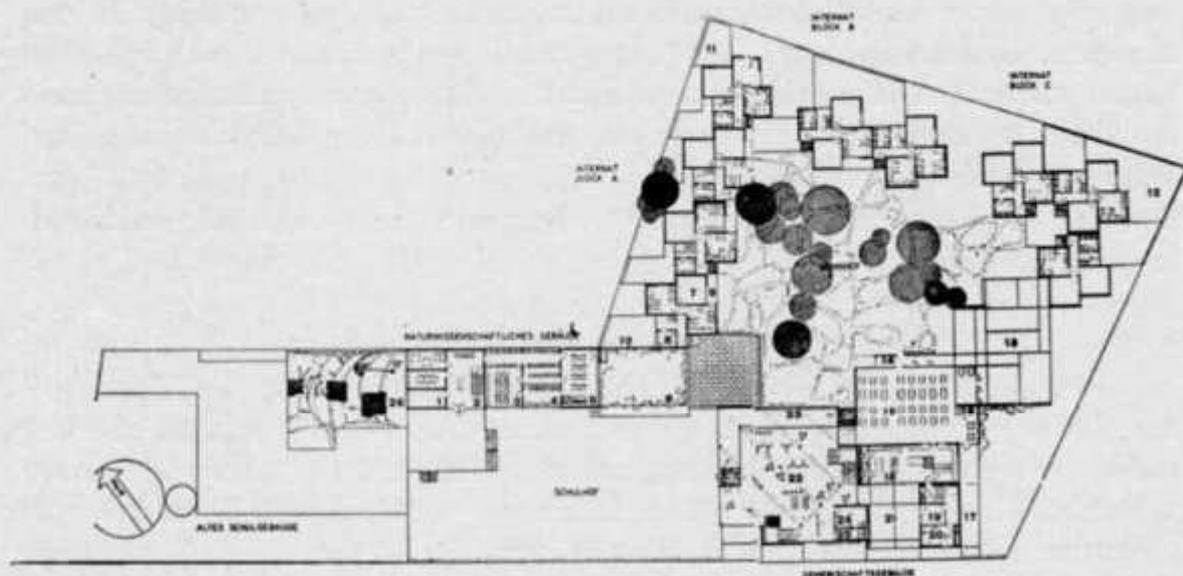


fig. 1

Istituto per il conseguimento del diploma superiore in Scienze Naturali a Oberhausen. Edifici per l'insegnamento e l'internato di 162 studenti - Pianta.



fig. 2

Istituto per il conseguimento del diploma superiore in Scienze Naturali a Oberhausen. Edifici per l'insegnamento e l'internato di 162 studenti - Visione d'insieme.



fig. 3
Studentato a Colonia (1956).

Le coperture sono a tetto, i prospetti in mattoni a vista, le caratteristiche generali del disegno delle facciate fanno pensare alla produzione inglese e scandinava: le ancor recenti esperienze scolastiche dell'allievo di Egon Eiermann conferiscono all'insieme misura e pregio, senza impedire alcune caratteristiche di dettaglio (finestre d'angolo; parapetti parte pieni, parte a giorno; certe timide allusioni brutalistiche negli attacchi fra i corpi di fabbrica) che assumeranno particolare vigore nelle opere successive (fig. 2).

Lo studentato di Colonia (fig. 3), aspro e fantasioso nella composizione delle piante e dei volumi, e nel disegno delle facciate, dimostra una già

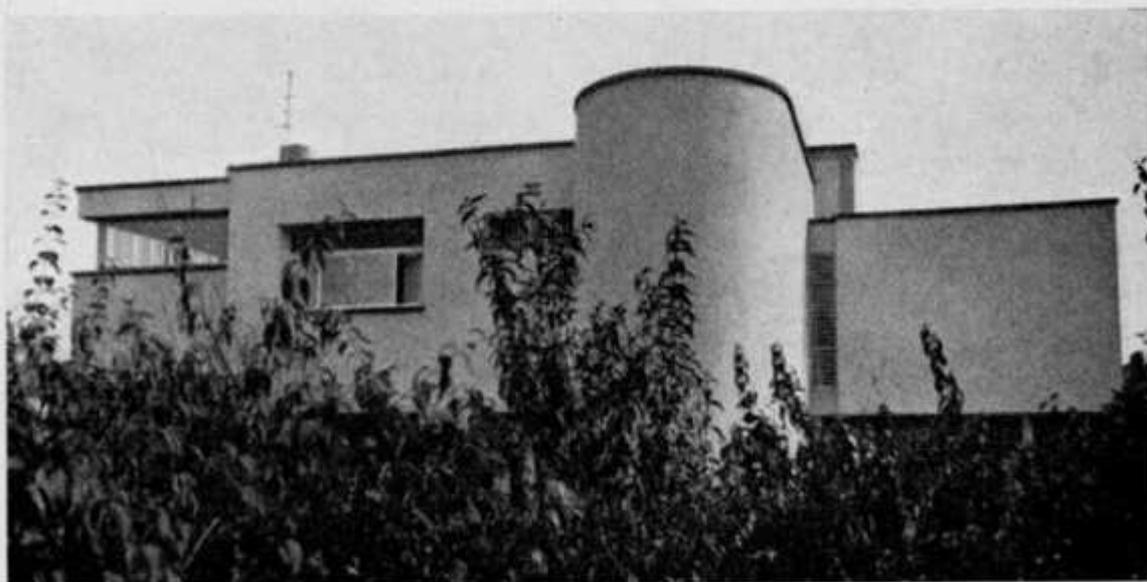


fig. 4
Casa per due famiglie a Colonia (1955-1956) - Visione d'insieme.

raggiunta autonomia di espressione, che non è vuota originalità, ma indipendenza creativa di un linguaggio che reca l'impronta di una corallità europea.

E' pure dello stesso periodo la casa per due famiglie a Colonia (fig. 4), dove il legame con gli insegnamenti e la tradizione del razionalismo è evidentissima: non si tratta però dei dominanti stilemi di marca miesiana, è piuttosto un raffinato revival dell'architettura degli anni venti. Prevalgono le forme pure, anche se compenstrate fra loro secondo una poetica che è propria dell'architetto; la pianta può far pensare forse, per la compresenza di elementi circolari e rettilinei, a quelle del primo Mies; le finestre, tagliate sull'intonaco senza aggetti o coronamenti, ricordano Gropius o addirittura Loos: le allusioni e i richiami al primo razionalismo continuano con coerenza in ogni dettaglio, dal balcone della camera matrimoniale al primo piano, tutto a parapetti pieni, alle dure finestre verticali del corpo cilindrico (che contiene il pranzo al piano terra e la biblioteca al piano superiore), alla povertà scheletrica dei corrimano metallici nel coronamento dell'edificio. Non è certo casuale che questa casa sia intonacata (con quel solido intonaco che domina su quasi tutti gli edifici di piccole dimensioni, a Colonia); la poetica prescelta e il materiale adottato nei prospetti sono veramente una cosa sola: l'intonaco fa parte del revival (e Ungers preferisce una soluzione del genere quando, magari per motivi economici, è costretto a usare l'intonaco: si vedano le case



fig. 5

fig. 6



fig. 5

Case plurifamiliari a Colonia-Poll (1961) - Blocco II - Veduta.

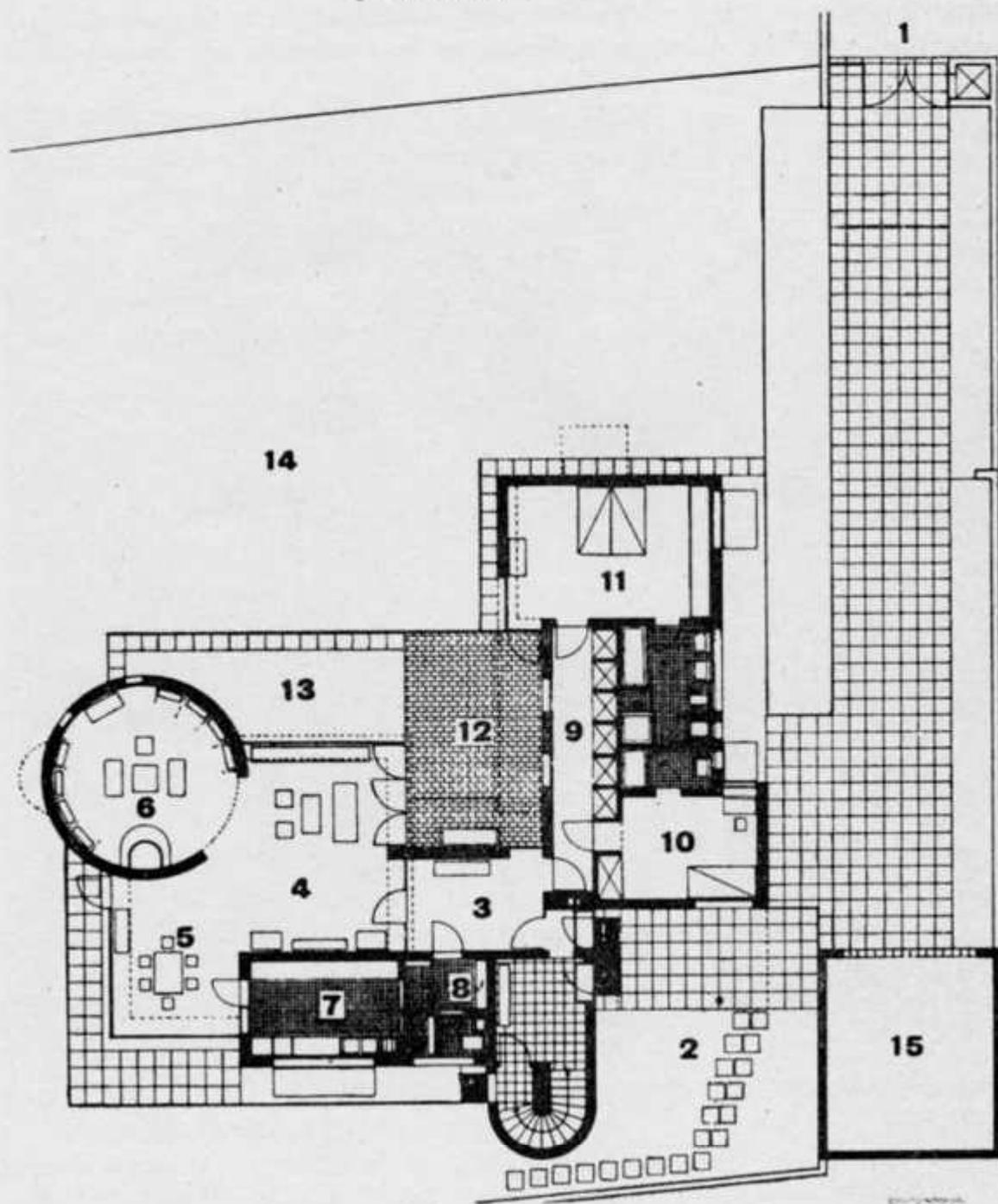
fig. 6

Case per due famiglie a Colonia (1955-1956) - Dettaglio.

plurifamiliari che ha costruito nel '61 a Colonia-Poll (fig. 5), dove, se i balconi d'angolo sono tipicamente ungersiani, il ricordo del primo razionalismo è evidente: sembrerebbe una raffinata scappatoia per riscattare case a cui il bassissimo costo non avrebbe concesso né troppo complesse volumetrie né il paramento in mattoni che ricorre in quasi tutte le sue opere. Ma si potrebbe invece dire che, tolto il paramento esterno in laterizio, che Ungers usa come

fig. 7

Case per due famiglie a Colonia (1955-1956) - Pianta del piano terreno.



una bandiera di combattimento contro il dilagare del curtain-wall, la matrice culturale di partenza, il razionalismo prima maniera soffuso di veemenze espressionistiche, viene in luce con maggiore chiarezza).

La vivace, autonoma inventiva dell'architetto si manifesta egualmente in molte soluzioni di dettaglio dell'edificio che pure sembra più esplicitamente legato a precisi richiami culturali: si pensi alla compenetrazione dei due volumi cilindrici, quello della scala su quello della biblioteca (fig. 6), alla varietà nel taglio delle finestre, agli attacchi fra i volumi parallelepipedi, alle finestre d'angolo. Di particolare interesse è la concezione della pianta (fig. 7), che Ungers svilupperà poi, come vedremo, in complessi edilizi di molto maggiore impegno: i quattro volumi (parte notte, cucine, garages e servizi) legati da quelli che Aldo Rossi chiama gli spazi liberi¹⁰, che sono poi gli ambienti del soggiorno-pranzo.

E' un primo accenno, qui non ancora del tutto limpido e rigoroso, d'una concezione dell'alloggio che impronterà le cellule tipo e le volumetrie dei progetti delle grandi unità d'abitazione di Colonia e di Berlino.

Ma un tal modo di ideare, che costituisce episodio isolato o almeno saltuario, non sembra soddisfare Ungers che, nel 1959, a Wuppertal, progetta un piccolo edificio ad appartamenti da affitto che rappresenta un momento significativo nella sua produzione. Sembra che l'architetto si ispiri a modelli

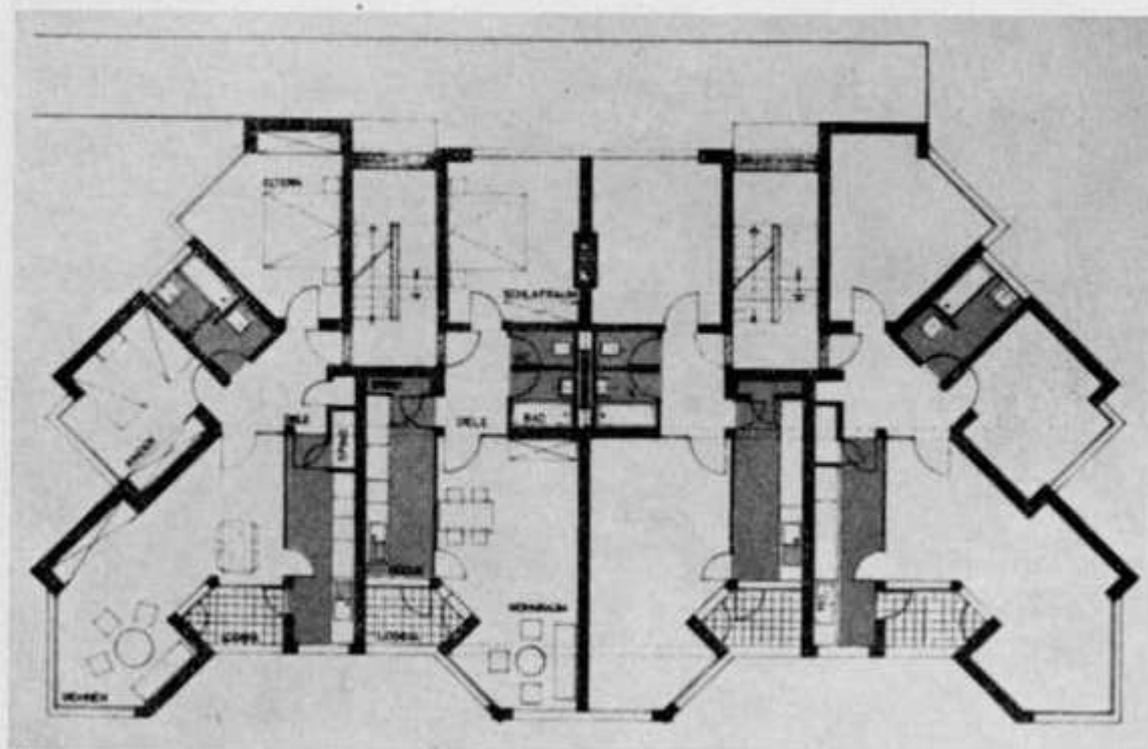


fig. 8
Casa ad appartamenti a Wuppertal (1959) - La pianta del piano tipo.

¹⁰ In *Casabella* n. 244, 1960, p. 23

più lontani ¹¹: si pensa al Gropius della esposizione del Werkbund di Colonia, a Wright (figg. 8 - 9).

Questo edificio, carico di vigore espressivo, forse non raggiunge la validità assoluta, ma è comunque importante per la comprensione dell'architetto: Ungers produce febbrilmente e febbrilmente colleziona quadri moderni, soprattutto dei pittori degli inizi del secolo, studia le opere di Wright e l'architettura dell'espressionismo. Evidentemente egli cerca alle origini del movimento moderno la fonte di più valide ispirazioni, sente il bisogno di superare la diretta dipendenza dal filone maestro della tradizione razionalistica con una acquisizione approfondita delle varie componenti culturali del movimento moderno. La casa di Wuppertal ci appare conseguenza diretta di tale fervore di studi e di ricerca di ispirazione. Ungers ha riscoperto culturalmente lo

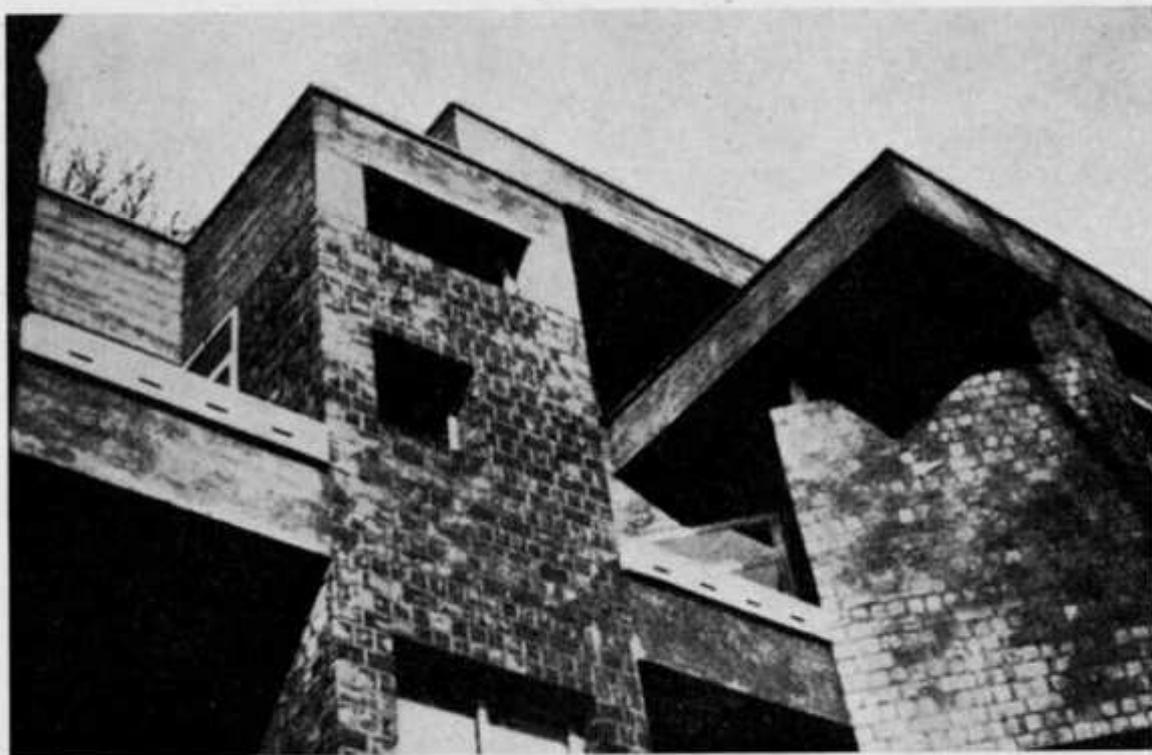


fig. 9
Casa ad appartamenti a Wuppertal (1959) - Scorcio della
facciata principale.

espressionismo, ma non vuole attuarne una riesumazione: cerca di individuare la fecondità nella tradizione culturale, utilizzando quegli esempi in cui esso più palesemente si accompagna al razionalismo, vivificandolo con la sua maggiore carica di fantasia e di espressività. E' un atteggiamento che perseguirà con costanza anche negli anni successivi.

¹¹ L'edificio fu presentato in *Bauwelt* n. 27, Berlino, 2 luglio 1962, p. 768-69 col seguente commento: « [...] l'impianto simmetrico lascia riconoscere la forte radice espressiva di questa architettura: quella del primo anteguerra ».

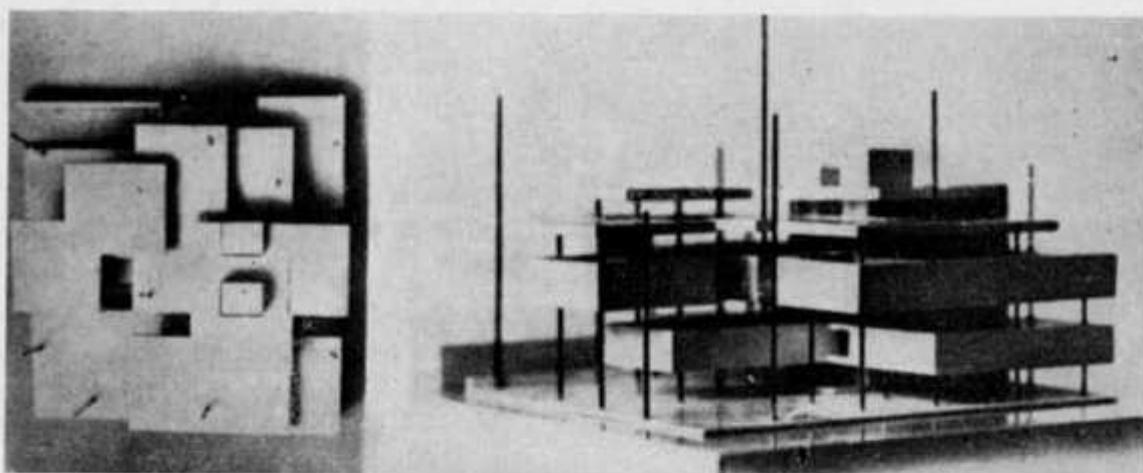


fig. 10
Due vedute del plastico del progetto di Concorso per la
Kunsthalle di Düsseldorf (1960).

Certamente non tutte le opere corrispondono rigorosamente allo schema che sto cercando di tracciare: il progetto, presentato nel 1960 al Concorso per la Kunsthalle di Düsseldorf (fig. 10), con i pilotis, con volumi fantasiosamente composti e articolati ma ben definiti da pareti bianche, grandi e lisce, sembra contraddire, forse soltanto a prima vista, certe ipotesi, che vengono però confermate dagli edifici che sono portati a compimento a Colonia, anch'essi fra il 1959 e il 1960.



fig. 11
Casa ad appartamenti a Colonia Niehl (1959) - Prospetto
sud.

Sono un edificio a Colonia Niehl e un piccolo quartiere a Colonia-Nippes, progettati da Ungers nel quadro del SBZ-Programm (un piano di edilizia economica sovvenzionata, condotto in collaborazione con l'Ufficio urbanistico della città).

La casa di Niehl (fig. 11) è in linea, coperta a tetto, secondo il regolamento edilizio della zona, con piante estremamente semplici, e piuttosto

discutibili, in cui i vari ambienti abitati convergono indifferentemente su un unico disimpegno-ingresso (è lo schema che sarà successivamente ripetuto nel blocco I di Köln-Poll). Pure, dallo scarso programma economico e architettonico, un valido effetto d'insieme è ottenuto con l'adozione di finestre continue, modulate da balconi a parapetto pieno su cui convergono le due uniche stanze esposte a sud di ogni alloggio. Una grande fascia di cemento

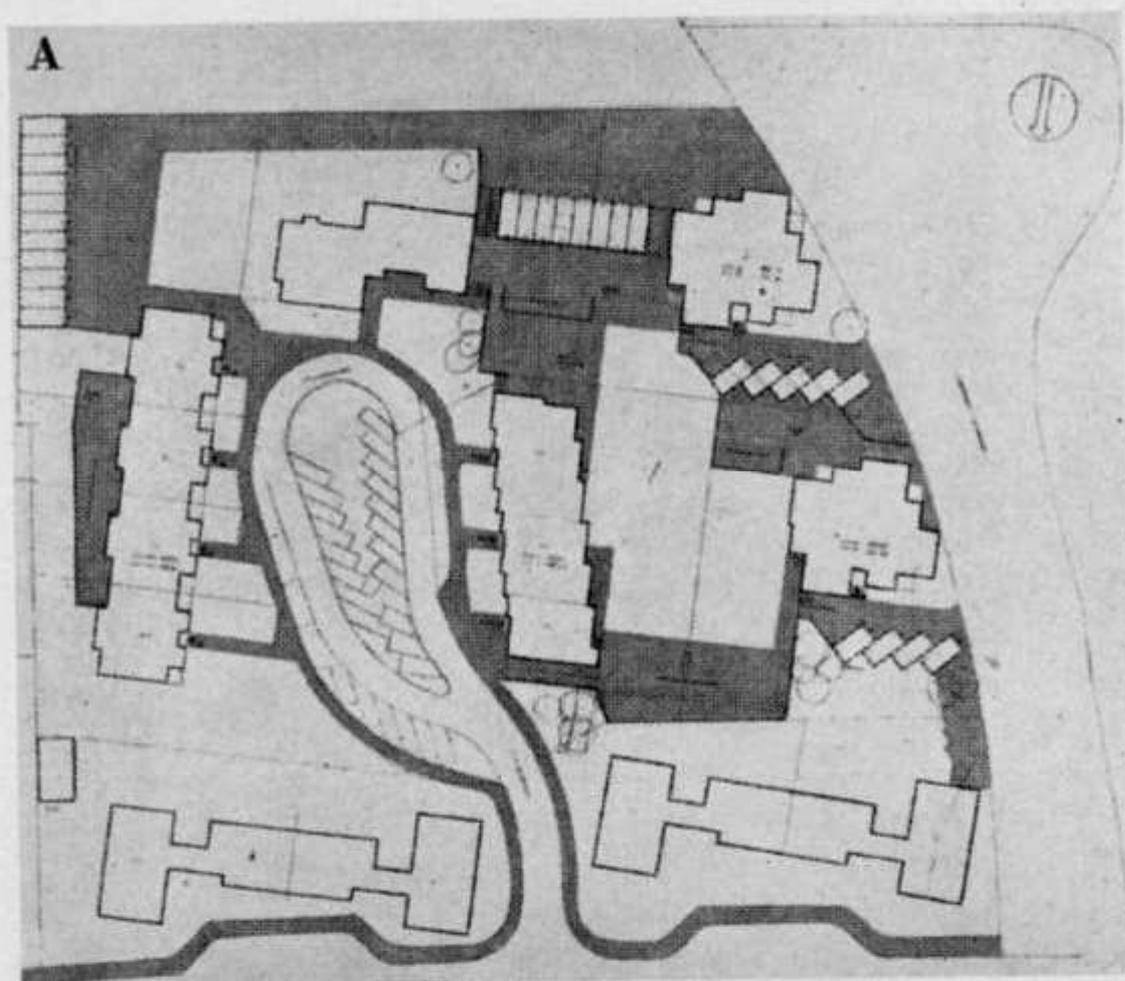


fig. 12
Il piccolo quartiere di Colonia Nippes (1960) - Planimetria generale.

è posta fra l'ultima fila di finestre e il tetto; i comignoli, evidenziati come grossi elementi parallelepipedi, richiamano, con la loro forte presenza volumetrica, l'asprezza geometrica delle facciate, mitigata dall'uso del mattone a coltello sui parapetti delle finestre e dei balconi.

Il piccolo quartiere di Nippes (fig. 12) comprende case in linea e case a torre, a quattro appartamenti per piano. In queste, pure interessanti, alcuni elementi sollevano perplessità e mitigano l'efficacia del risultato: quel pannello estraneo, di intonaco bianco, che separa le due finestre delle camere da letto (l'unico in facciate interamente rivestite di mattoni rossi), la povertà eccessiva delle pareti piene, che contrasta con gli angoli, dai balconi così



fig. 13
Casa a torre nel quartiere di Colonia Nippes (1960).

fig. 14
Una casa in linea nel quartiere di Colonia Nippes (1960).



fortemente caratterizzati e chiaroscurati (fig. 13). Ma una delle case in linea è forse fra le opere più belle di Ungers (fig. 14): sfalsando planimetricamente i corpi scala e gli alloggi, l'architetto ha eliminato la facciata tradizionale, ottenendo un insieme vibrante di volumi e chiaroscuri: come a Niehl, il prospetto delle rappresentanze è improntato a un'atmosfera affatto diversa da quello, più aspro, su cui affacciano scale e camere da letto. Gli elementi orizzontali, in cemento armato a vista, ravvivati da alcune mensole, appaiono sui prospetti per arricchire ulteriormente, con una coerenza che è solo poetica, l'insieme già vivificato da finestre d'angolo, aperture ad asola alta, e varie invenzioni di dettaglio che, in specie nel modo di adoperare i mattoni, si ricollegano alla migliore produzione inglese, soprattutto a quella di Stirling e Gowan¹².

fig. 15

La casa di Ungers a Colonia-Müngersdorf - Il prospetto sulla Belvederestrasse.



¹² Il complesso è stato realizzato con criteri di massima economia, che hanno nociuto alla durata: ho visto queste case nel '64 quando stavano per essere intonacate perché i mattoni non avevano resistito all'attacco della pioggia; il tamponamento, inoltre, era di soli 24 cm. (secondo l'uso seguito a Colonia non ci sono avvolgibili) e l'umidità era filtrata all'interno; ho visto una delle case già parzialmente intonacata: pure, lì sotto, i volumi di Ungers erano ancora vitali e palpitanti. Distrutto l'effetto del materiale — il mattone rosso, il cemento — il volume, ormai nella sua essenzialità denunciava vigorosamente la forza espressiva, così aspra ed efficace, caratteristica del giovane maestro



fig. 16

La casa di Ungers a Colonia-Müngersdorf - Il prospetto verso il giardino.

In quegli stessi anni (1958-59) Ungers aveva progettato e costruito la sua casa a Colonia-Müngersdorf, edificio notissimo, pubblicato, ammirato e discusso soprattutto in Germania, dove le opere dell'architetto di Colonia suscitano, da molti anni a questa parte, le più fiere polemiche¹³.

Per la costruzione egli aveva scelto un lotto di terreno a confine di un altro, con una casa preesistente sul cui muro cieco doveva essere addossato il nuovo edificio; bisognava inoltre ottenere continuità fra vecchia e nuova costruzione nella copertura a tetto e nei volumi. Ungers voleva poi attuare

tedesco, e, al tempo stesso, rivelava la sua pur lontana matrice razionalistica: quasi che l'imprevista applicazione dell'intonaco avesse sdoppiato le due componenti che in genere ricorrono nella più valida architettura contemporanea, cancellandone una e lasciandone in evidenza l'altra. Perché il gusto, il sapore dei materiali, che riscalda tanta architettura di oggi, viene, in via diretta o mediata, dall'insegnamento di Wright.

¹³ Negli stessi scritti di Ungers se ne trova spesso l'eco: «Alcuni critici respingono come caotiche le forme della mia architettura, la quale sarebbe priva così di una disciplina spirituale, e anche di ogni legame; io sarei portato a confondere libertà con arbitrio». (Da una relazione presentata alla «Akademische Architektenverein» di Hannover, pubblicata su *Baukunst und Werkform*, n. 8 del 1961).

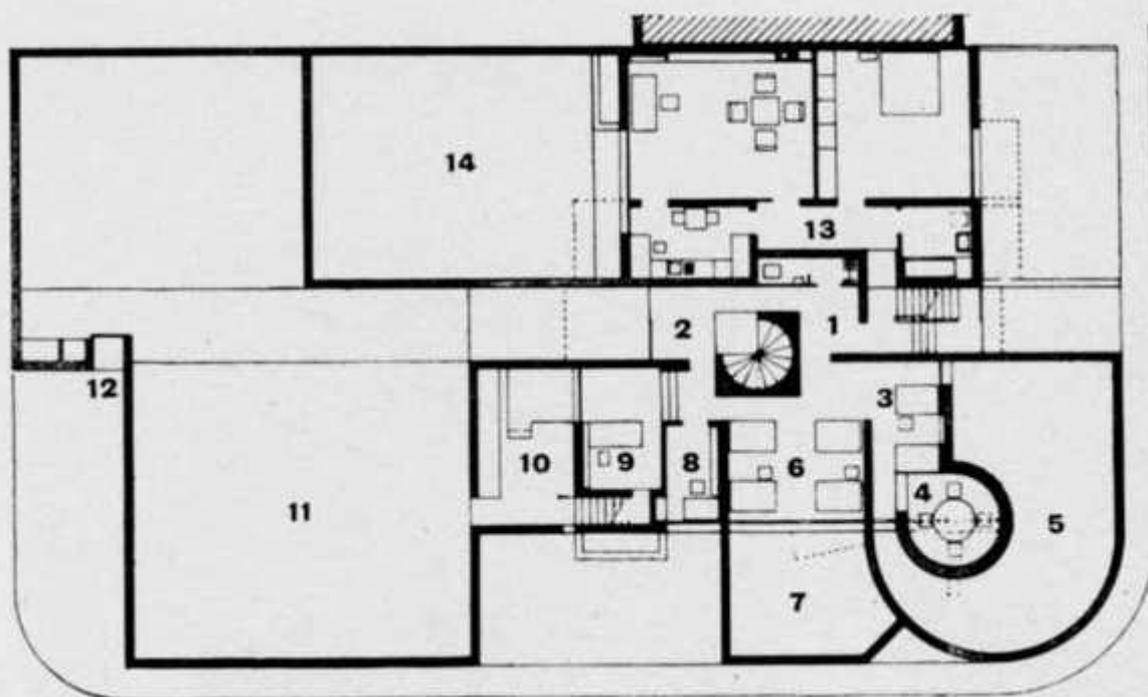


fig. 17
La casa di Ungers a Colonia-Müngersdorf - La pianta del piano terra.

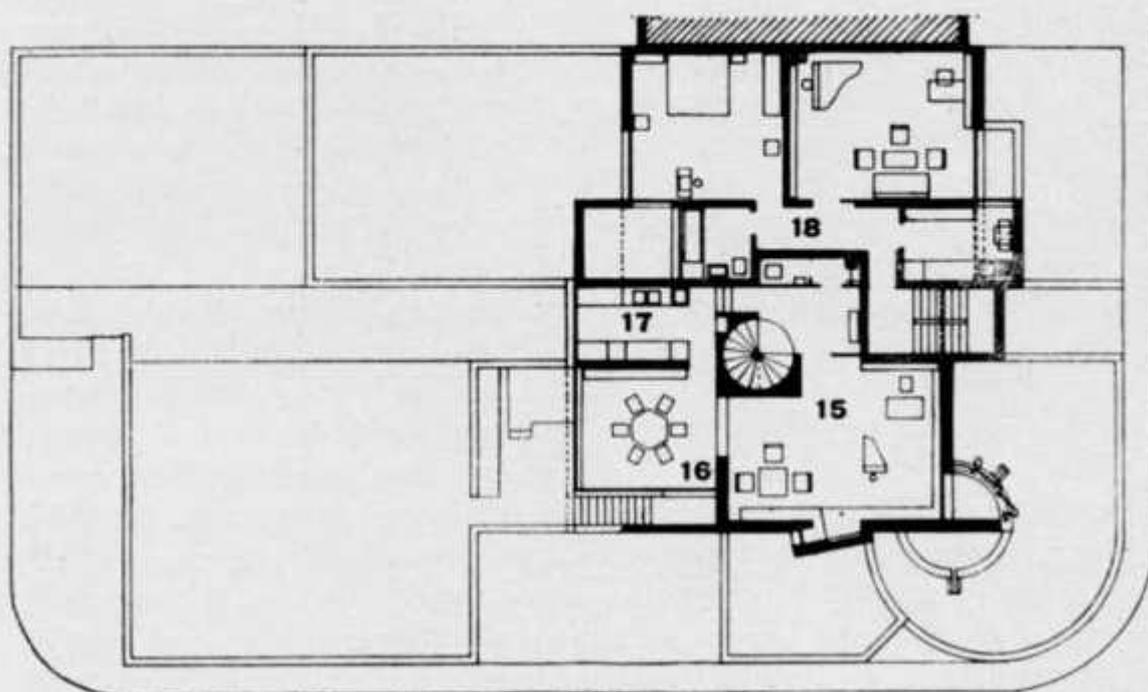


fig. 18
La casa di Ungers a Colonia-Müngersdorf - La pianta del primo piano.

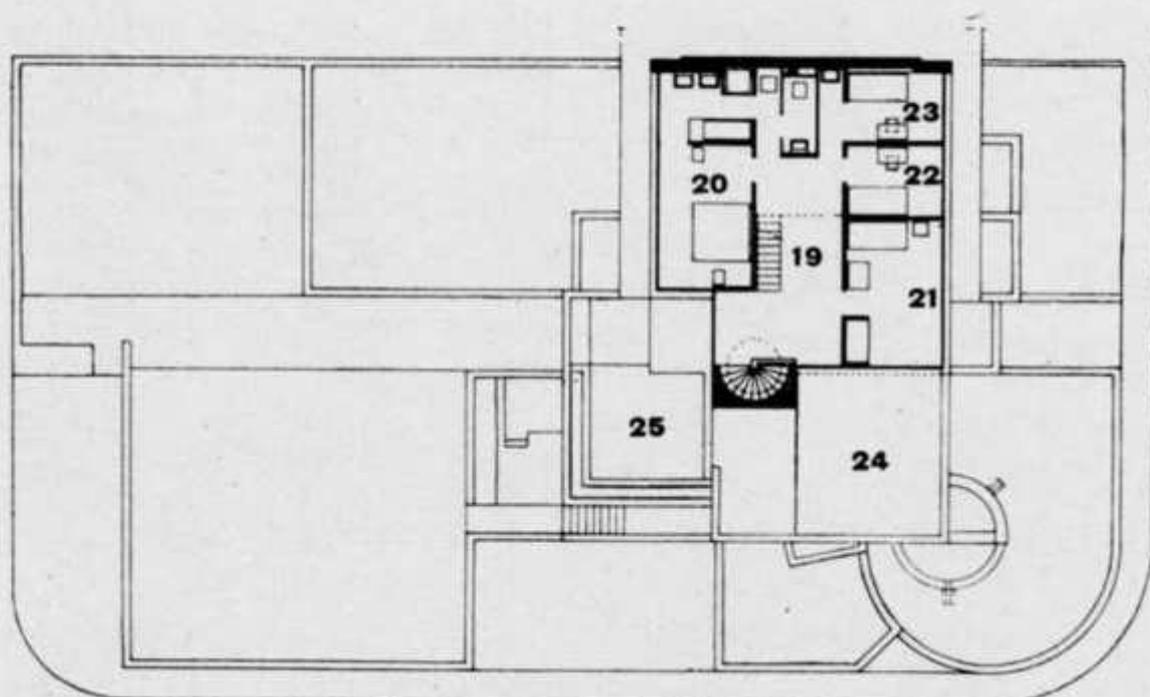


fig. 19

La casa di Ungers a Colonia-Müngersdorf - La pianta del secondo piano.

un suo vecchio disegno: costruirsi la casa e lo studio professionale, e, insieme, due piccoli alloggi da affittare. E ha risolto un tale complesso di vincoli e di esigenze in modo perfetto, senza il minimo danno per la sua esuberante inventiva, che, direi, è stata anzi ulteriormente stimolata (fig. 15).

E in questa casa (figg. 16-19) c'è tutto Ungers: i legami e le preferenze culturali, le raffinate allusioni che fanno capolino nei suoi edifici più significativi e che qui fanno pensare contemporaneamente a Wright, a Dudok e magari a De Klerk. E le forme cilindriche (la saletta per ricevere i visitatori, nello studio, e il corpo della scala a chiocciola nel suo appartamento, con gradini autoportanti in metallo) che si concludono con una cupola in plexiglass per l'illuminazione dall'alto, e che portano nella composizione contributi direi ortorazionalistici. Ma questo è il discorso che fa il critico che deve analizzare e vivisezionare: vedendo la casa da vicino, girandoci dentro e fuori, scoprendo la gradevolezza del giardino, diviso da muri di mattoni in episodi e funzioni, il calore che emana dai materiali naturali che danno suggestiva unità alle complesse volumetrie, gli interni convincentissimi dove la vita si svolge in grande ricchezza di spazi variati e di episodi — il terrazzo verso il giardino interno per la colazione del mattino, il terrazzo di copertura al livello delle camere da letto con un incasso di 30 cm. perché, nella buona stagione, i bambini abbiano una piccola deliziosa piscina per i loro giuochi, il parapetto alto, su quel terrazzo, per vedere senza essere visti — le aride posizioni critiche quasi si dissolvono e l'architettura viene goduta con naturalezza, senza preconcetti fastidiosi. Ripeto: c'è tutto Ungers



fig. 20

Casa sull'Hansaring a Colonia - Il prospetto sulla strada.

in questa casa, con la sua cultura, le sue idee, la sua vulcanicità creativa, il suo modo di comporre così poetico, così indipendente da schematismi.

Penso che gran parte di quello che ho detto per la casa di Müngersdorf si possa ripetere per l'edificio sull'Hansaring, di poco successivo (figg. 20-21). In un decennio scarso di attività Ungers raggiunge indubbiamente maturità espressiva piena; e l'edificio ne è documento qualificatissimo. Da un tema modesto e limitato — la costruzione di un elemento in una serie digni-

tosa, ma piuttosto anonima, di intensivi prospettanti sull'Hansaring a Colonia, addossati l'uno all'altro come in tutte le grandi città, Ungers ha tratto l'occasione per un fatto poetico indiscutibile. Qui, mentre mancano le allusioni culturali troppo complesse, la facciata tradizionale scompare in un insieme di essenze volumetriche ottenute con arretramenti e aggetti che, con geniali variazioni, creano zone differenziate per i negozi al piano terra e per la conclusione in alto dell'edificio.

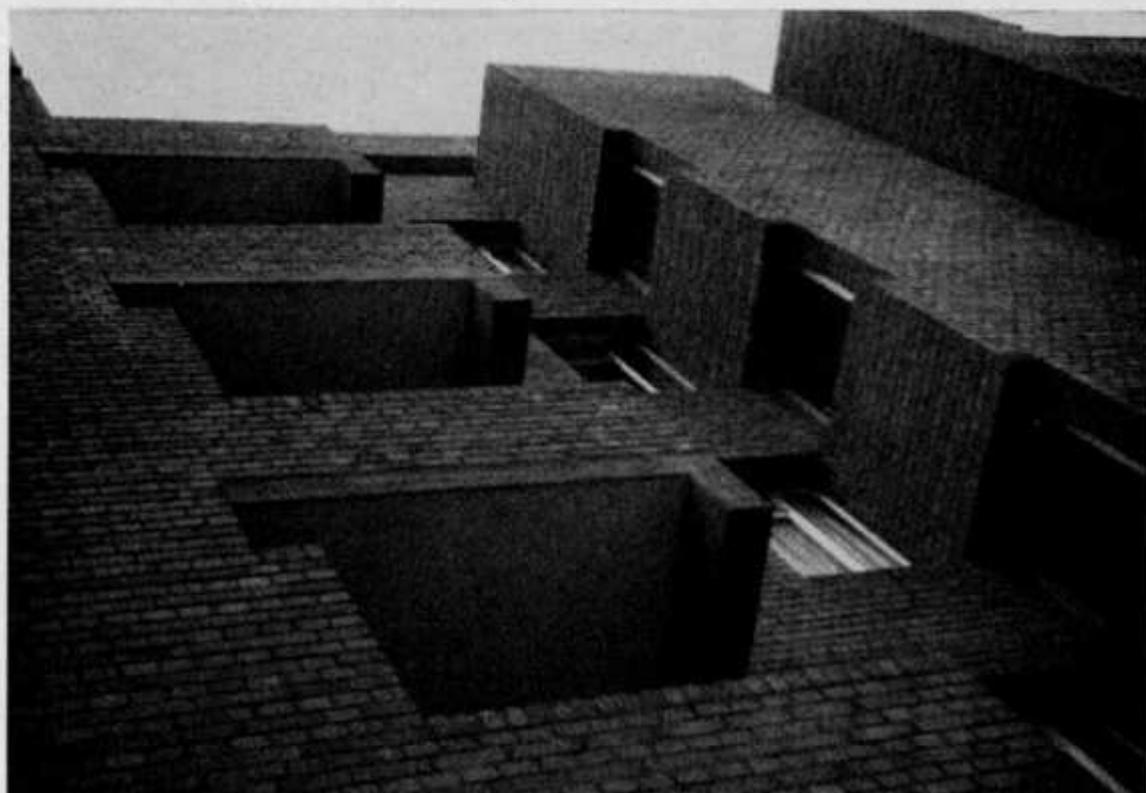
Le invenzioni si estendono dai volumi ai dettagli: nelle finestre del corpo scala che disegnano varianti sulla tamponatura di mattoni verso il Ring (fig. 20), nel disegno raffinato e inconsueto delle murature dei corpi in aggetto affiancati ai balconi.

Nelle tre opere ora descritte, la casa in linea di Colonia-Nippes, la casa di Müngersdorf, e l'edificio sull'Hansa-ring, Ungers attinge i livelli della poesia e si conferma all'attenzione della critica tedesca e straniera.

Nella Germania federale, dove il neorazionalismo di estrazione miesiana domina quasi incontrastato, le sue architetture e i suoi scritti seminano quasi ovunque lo scandalo, tanto sono inconsueti, controcorrente, iconoclasti: le sue opere sono « giudicate negativamente, come stile Dudok o come eclettismo da anni venti [...]»; perfino autorevoli critici non hanno esitato a rinchiudere queste costruzioni nella « camera degli orrori » dell'architettura moderna giudicandole come spaventi e indici di mancanza di disciplina

fig. 21

Casa sull'Hansaring a Colonia - Dettagli della facciata.



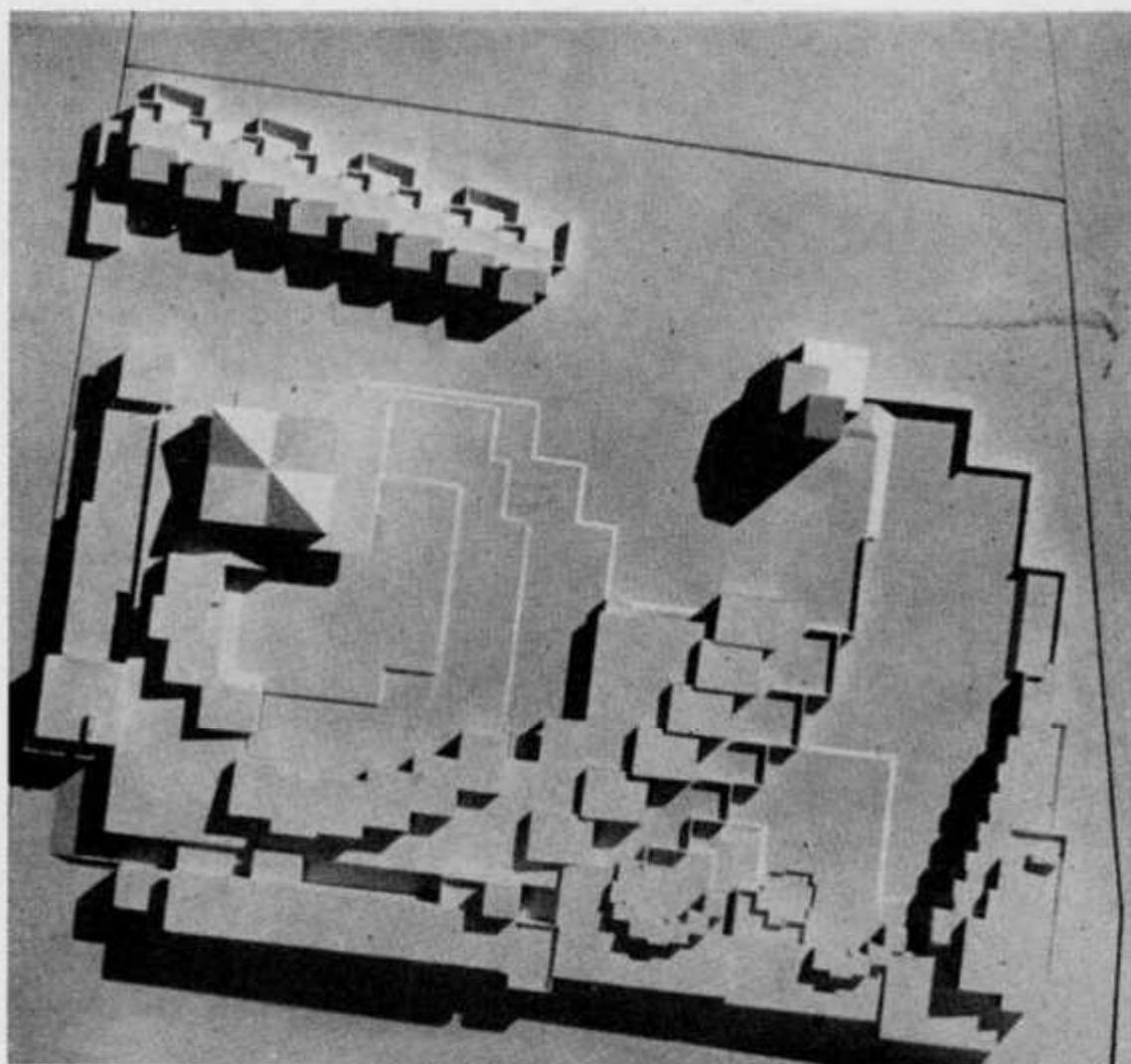


fig. 22
Concorso per il ginnasio arcivescovile di Beuel (1961) -
Visione del plastico dall'alto.

spirituale»¹⁴. Solo pochi, fra cui Ulrich Conrads, di cui sono le frasi che ho ora citato, sostengono entusiasticamente Ungers.

Questi, dal canto suo, partecipa sia al dibattito culturale che a numerosi concorsi di architettura e di urbanistica. La sua attività professionale, comparata a quella dei neo-razionalisti è piuttosto limitata, sia dal prevalente ostracismo ufficiale, sia per effetto delle sue stesse caratteristiche, inconsuete rispetto alla produzione dominante, e quindi meno adatte a far presa sul committente.

Nel relativo isolamento Ungers, che felicemente accoppia le qualità di architetto e di studioso, si prepara al concorso per la cattedra di Berlino che vincerà clamorosamente nel 1963, battendo numerosi e qualificati avversari,

¹⁴ Da U. CONRADS, «O.M. Ungers» in *Zodiac* n. 9, 1962, pp. 172-181.

e insediandosi anche, a soli trentasette anni, nella direzione dell'Istituto di Insegnamento degli edifici del Politecnico.

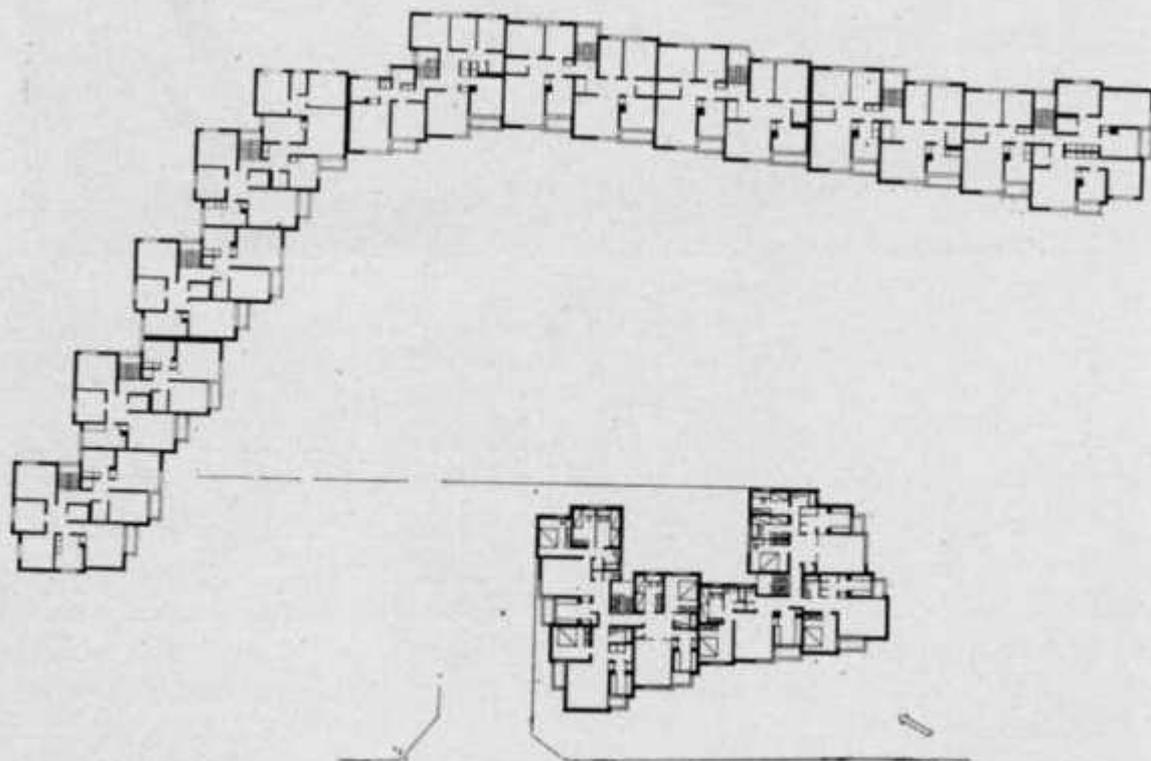
Anche i concorsi ci offrono la possibilità di approfondire la conoscenza della personalità di Oswald Mathias Ungers e di constatare la corrispondenza fra le sue enunciazioni e la sua opera di architetto.

« È parere comune dover costruire le proprie case dall'interno all'esterno, ma questo solo non basta. Si deve costruire anche dall'esterno all'interno. Esterno e interno sono condizionati l'uno dall'altro come sopra e sotto, luce e ombra, spazio ed edificio [...]. Lo spazio interno e quello esterno sono uno complemento dell'altro. Nasce così una tensione nella quale si è sempre immersi: il senso dello spazio domina e circonda chiunque si trovi in questo luogo ». Le frasi qui riportate sono tratte da un lungo discorso in cui Ungers ebbe, fra l'altro, occasione di illustrare il suo progetto per il ginnasio arcivescovile di Beuel (fig. 22), che ottenne nel '61 il secondo premio nel relativo Concorso¹⁵.

Il ginnasio di Beuel sviluppa la tematica avviata a Oberhausen e più

fig. 23

Progetto di case plurifamiliari in linea a Colonia (1962) -
Planimatria.



¹⁵ Ungers ha partecipato a numerosi concorsi, conseguendo ben raramente il primo premio. A questo proposito il Koenig, dopo averne valutato assai positivamente l'opera, proprio nei temi di più vasta mole ed impegno, commenta: « purtroppo non sono di questo avviso i giudici dei suoi concorsi, che si concludono regolarmente con una menzione onorevole ». G.K. KOENIG, op. cit., p. 100.

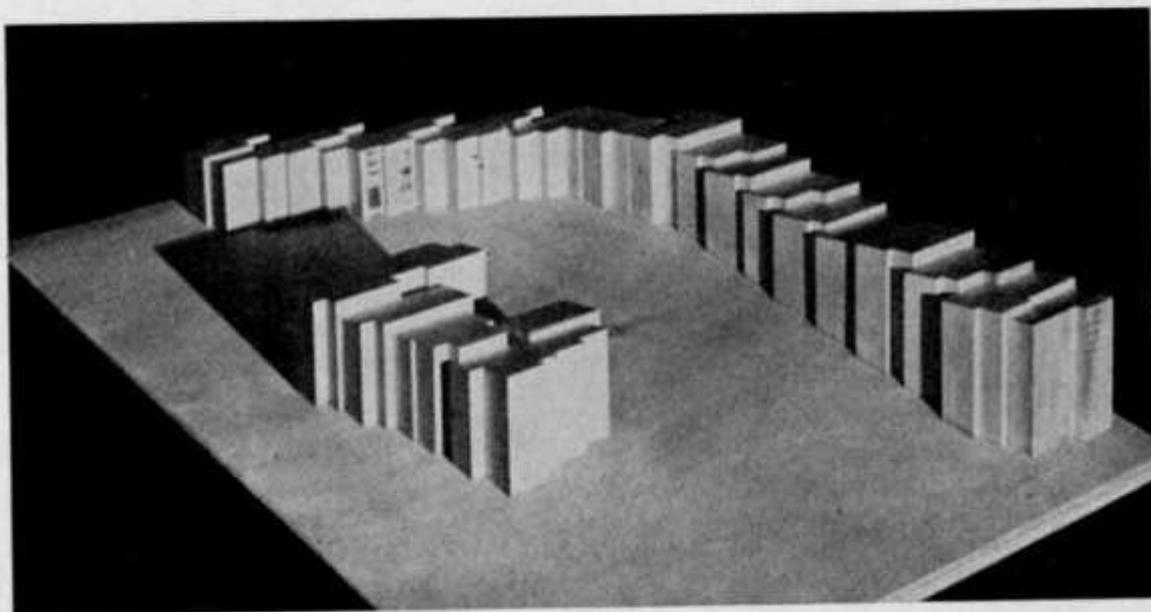


fig. 24
Progetto di case plurifamiliari in linea a Colonia (1962) -
Foto del plastico.

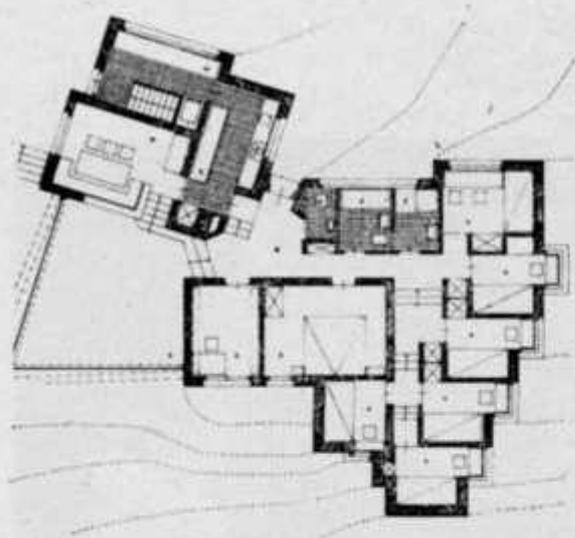


fig. 25
Progetto di una villa a Overrat (Colonia)
(1962-63) - La pianta.

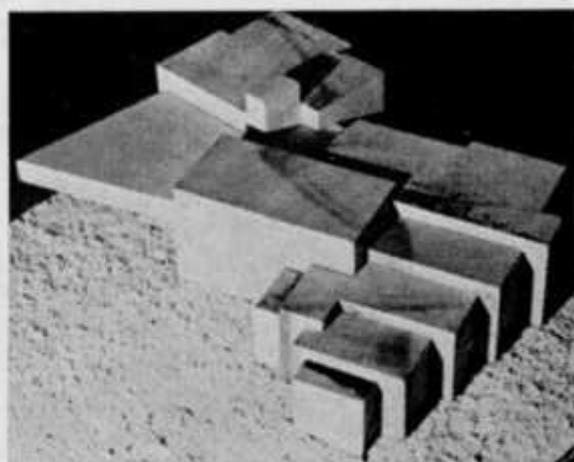


fig. 26
Progetto di una villa a Overrat (Colonia)
(1962-63) - Foto del plastico.

volte programmaticamente enunciata negli scritti dell'architetto, ma maturata a ogni nuova esperienza architettonica, anche singolare e limitata: le piccole ville di Ungers, come i grandi complessi, si protendono nello spazio, e i volumi si sfalsano e si aprono a stabilire, fra architettura e ambiente circostante, un rapporto continuo ed effettivo (figg. 23, 24, 25, 26).

A efficace conferma delle enunciazioni teoriche e al di sopra di esse, la coerente sequenza dei progetti per un nuovo quartiere a Colonia (progetto « Neue Stadt », 1963), per il villaggio studentesco di Twente in

Olanda (1964), per il Märkisches Viertel di Berlino (1964), testimonia il continuo sorprendente dialogo fra lo spazio e le creazioni architettoniche di Ungers.

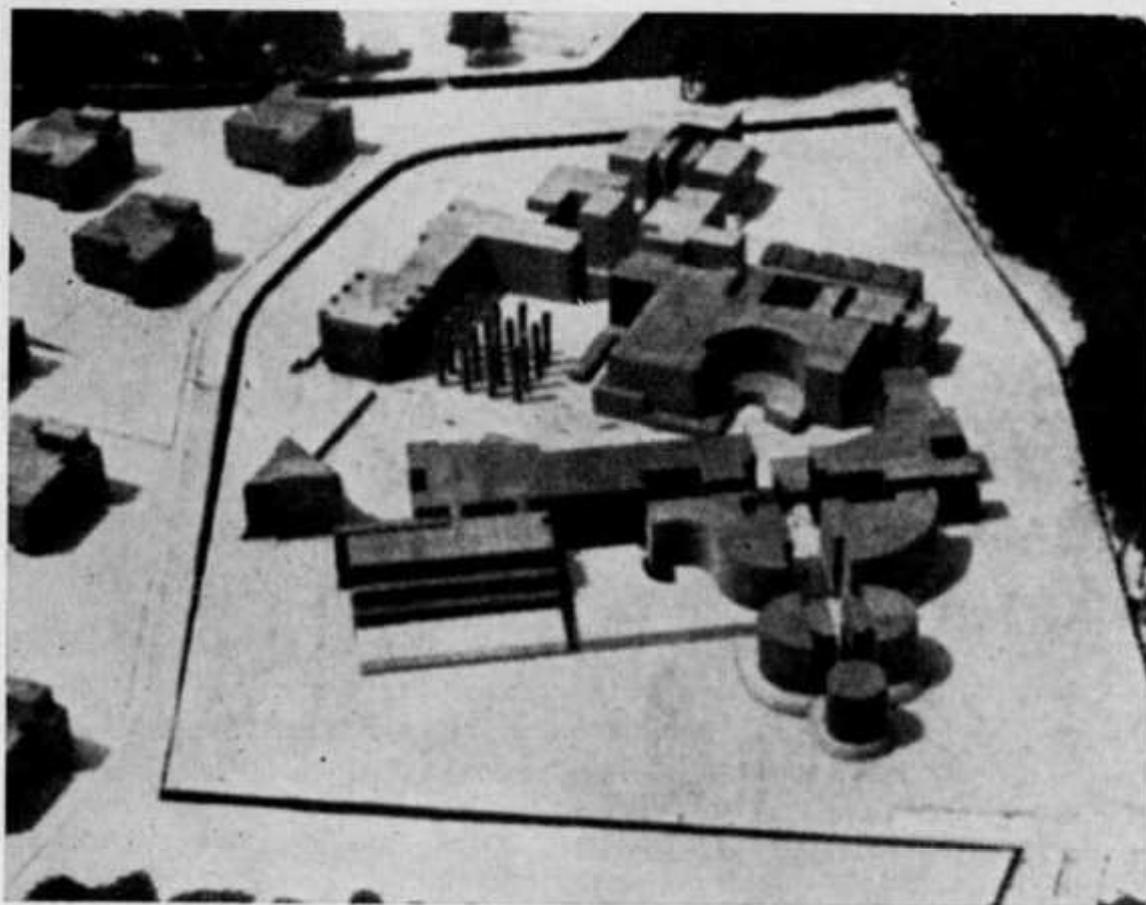
Ma il progetto per il concorso olandese (fig. 27) ci presenta nuovi aspetti della sua opera. Il complesso è questa volta ideato muovendo da premesse formali ancora più rigide; piante e volumi sono determinati da figure geometriche pure: il cerchio, il triangolo, il rettangolo (fig. 28).

Ci sarebbe da temere una involuzione nella poetica ungheriana se il progetto non fosse contemporaneo a quello dell'unità d'abitazione di Berlino, di cui ci occuperemo fra poco, e se già nella casa Steimel, costruita nel 1962 (fig. 29), l'Ungers non ci avesse fornito un esempio di traduzione architettonica piuttosto brillante di premesse formalistiche: elementi cilindrici, piramidali e parallelepipedi si compongono secondo criteri fantastici, con risultati di forte suggestione.

«La città è determinata nella sua formazione dalle stesse leggi che regolano quella di una singola casa, dalla cui somma con altri edifici si forma appunto la città. La struttura della casa somiglia a quella della città,

fig. 27

Concorso per il villaggio per studenti del Politecnico di Twente - Olanda - Campus Drienerlo - Enschede (1964) - Foto del plastico.



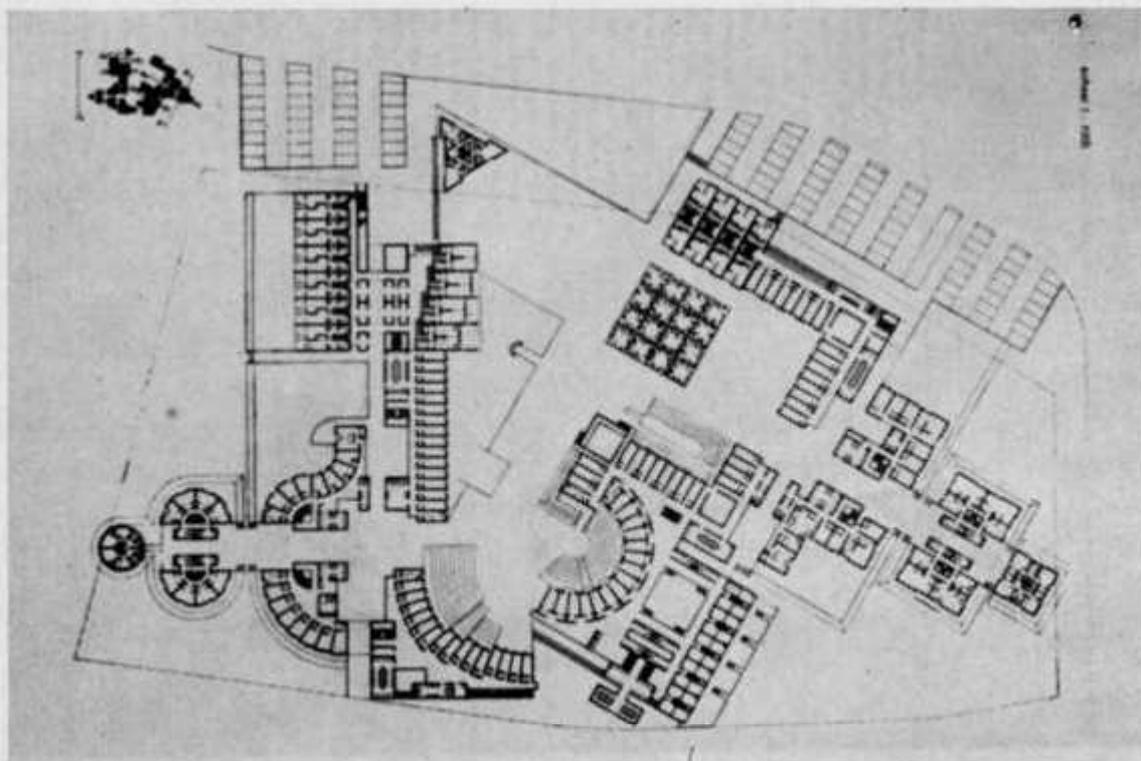


fig. 28

Concorso per il villaggio per studenti del Politecnico di Twente - Olanda - Campus Drienerlo - Enschede (1964) - La pianta.

cambiano soltanto le dimensioni». Con questa frase Ungers inizia la relazione sul progetto «*Neue Stadt*», che ha presentato nel 1962 al Concorso per un nuovo quartiere a Colonia; in essa vengono esposti i principi della «*città come opera d'arte*» più volte enunciati¹⁶.

«*Quando si dice che la nascita delle diverse strutture di città è una conseguenza di fattori sociali, culturali, tecnici e storici, si dà una spiegazione che deriva da considerazioni pratiche e finalistiche. Le idee costruttive derivate però da tali considerazioni possono riuscire a modificare l'andamento della compagine strutturale, ma non contengono esse stesse una propria forza creativa. Le leggi formali sono intrinseche all'architettura e, in stretto rapporto con essa, all'urbanistica, e hanno la loro origine nell'essenza della forma, la quale è indipendente da ogni fattore contingente e vive delle proprie forze creative, come principio permanente in ogni epoca in ogni civiltà.*»

Anticipando le sue concrete e, come vedremo fra poco, valide proposte per la costruzione di un quartiere nuovo nella sua città, Ungers, l'architetto anticonformista, l'esaltatore della libertà creativa contro la monotonia della «*ripetibilità*» razionalistica, della «*forma*», espressione della per-

¹⁶ Cfr. «*Hommage a Werner Hebebrand*», in *Bauwelt*, Edizioni Ullstein G.M.B.H.; O.M. UNGERS, *Stadt als Kunstwerk*. La relazione completa accompagnante il progetto «*Neue Stadt*» è invece contenuta nel numero 7 di *Werk*, 1963.

sonalità creatrice dell'architetto, estende alla città le sue teorie, esordendo con una enunciazione che ci ricorda, semmai, Leon Battista Alberti e che sembra rinnegare d'un colpo tutta la moderna cultura urbanistica.

In una polemica che lo vede opporre, ormai da anni, fantasia e libertà alle metodologie rigorose dei funzionalisti, egli elabora la sua teoria sulla « città come opera d'arte » ponendosi quale antagonista dei positivisti, che ha sempre combattuto, quasi negando (con un atteggiamento parziale, in definitiva analogo a quello che rimprovera ai suoi avversari) una parte vistosa della realtà, quella che pure ha un ruolo primario nella determinazione del tessuto urbano.

La sua posizione, che non può essere condivisa, in specie sulla base di enunciazioni così radicali, è innanzitutto coerente con la sua opera e la sua personalità; può inoltre essere diversamente valutata e, soprattutto, compresa, tenendo presenti le condizioni di « maturità urbanistica » e il livello operativo in cui il dibattito si svolge.

La polemica di Ungers sulla forma della città sembra assumere, infatti,



fig. 29

La casa Steimel, a Henriet/Sieg (1962).

una funzione analoga a quella svolta sull'attuale costume architettonico tedesco, sembra cioè basata sulla necessità di vivificare e migliorare schemi e concetti urbanistici forse eccellenti ma troppo rigidi e, alla fine, disumani. Da tale particolare punto di vista, i dati positivi che determinano lo sviluppo urbano sono considerati, così come le acquisizioni funzionali in architettura, un substrato ormai acquisito e indiscutibile, su cui l'architetto deve operare per realizzare il volto della città avendo di mira una pienezza di risultati sia umani che, più particolarmente, artistici.

L'interesse di Ungers per la città sembra inoltre espresso al livello del

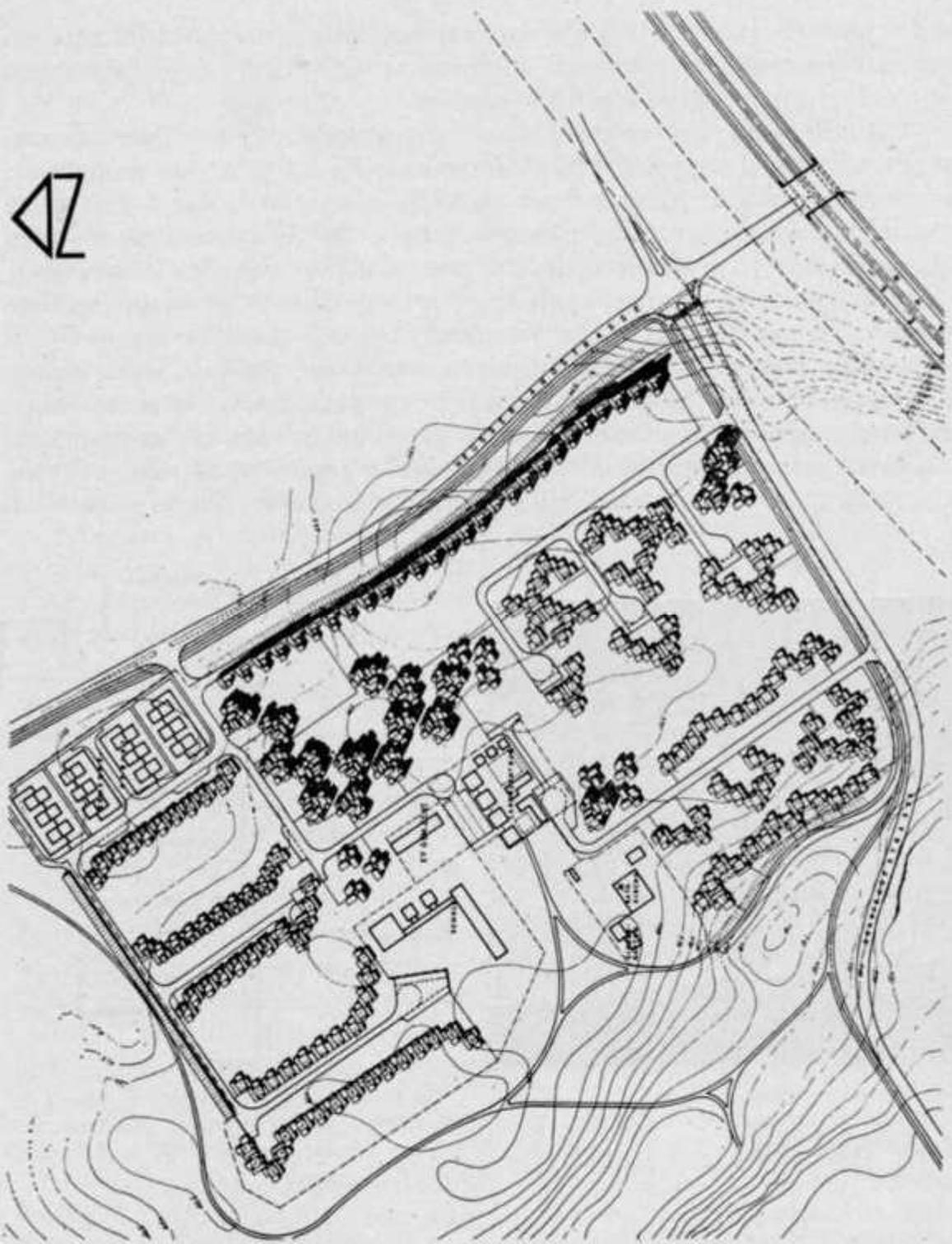


fig. 31

Concorso per un quartiere a Colonia. Progetto « Neue Stadt » (1962) - Planimetria.

town design più che a quello di una concezione urbanistica generale. E questo vale per molti, anche autorevoli, architetti che hanno la fortuna di operare in società nelle quali il dibattito urbanistico si svolge in condizioni di maggiore maturità rispetto alle nostre. Quando sono sicuramente definite

e determinate le caratteristiche e le condizioni dello sviluppo della città nel contesto nazionale e territoriale il problema del *town design* può essere affrontato con maggiore libertà e serenità.

D'altra parte, il progetto « Neue Stadt » presenta particolare interesse perché affronta il tema dell'unità di abitazione (figg. 30, 31, 32) proponendo una cellula ripetibile in un insieme variabile in altezza da due a otto piani, e articolato in planimetria. Ai gruppi notte e dei servizi corrispondo torri chiuse, in cui la massa muraria (in mattoni) è prevalente; le rappresentanze sono dotate di grandi pareti a vetri: si crea in tal modo un'alternanza di elementi verticali, che l'architetto chiama positivi e negativi¹⁷. Il tema delle ripetibilità e della prefabbricazione (resa possibile, quest'ultima, dall'essere i gruppi di servizio identici in ogni alloggio e le stesse stanze da letto, variabili per numero, ripetute più volte in identiche combinazioni ma in differenti composizioni), è affrontato e risolto senza ledere il principio ungheriano della variabilità e della composizione, libera e carica di fantasia¹⁸.

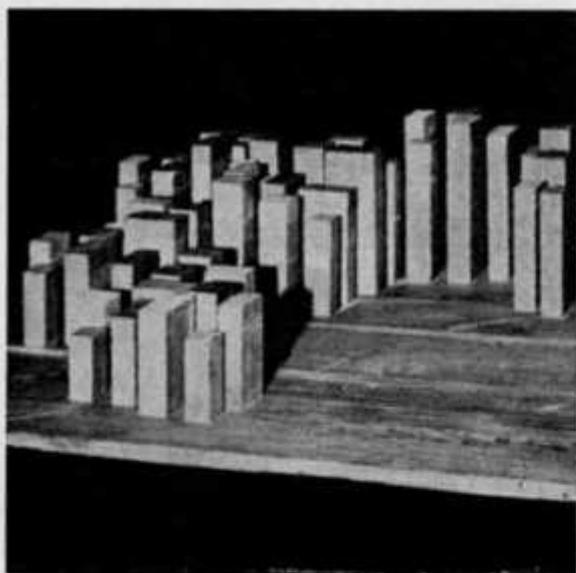


fig. 30
Concorso per un quartiere a Colonia. Progetto « Neue Stadt » (1962) - Foto del plastico.

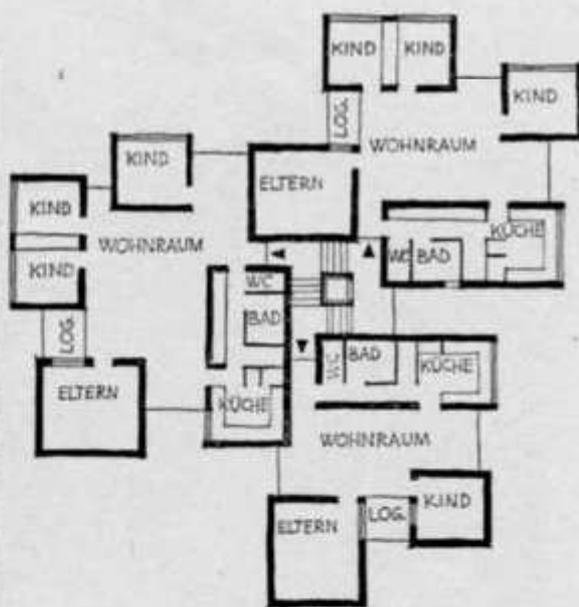


fig. 32
Concorso per un quartiere a Colonia. Progetto « Neue Stadt » (1962) - Le cellula tipo - Pianta.

¹⁷ Cfr. « Schlaftürme und Negativräume » di HERMANN FUNKE, in *Zeit* n. 6, 5 febbraio 1965, p. 9.

¹⁸ « La fusione dei diversi volumi della costruzione in un corso unico, come è qui conseguita, offre la possibilità di un continuo moto spaziale che si distende dappertutto in modo da far acquistare al complesso il valore di un unico e organico insieme. Il corpo singolo diventa un particolare della costruzione che deriva il suo posto nel complesso generale dall'impronta della spazialità svolgentesi in ogni direzione e dalla sua capacità di estenderla e incrementarla illimitatamente fino a una totalità spaziale che compenetra ogni cosa, vero fine, questo, dell'architettura ». O.M. UNGERS, Relazione al progetto *Neue Stadt*, in *Werk*, n. 7 del 1963.

Ungers sta ora solo parzialmente realizzando il nuovo quartiere perché, non essendo risultato vincitore assoluto, ha avuto l'incarico della progettazione di un solo gruppo di edifici del quartiere.

L'esperienza del progetto « Neue Stadt » ha trovato, nel 1964, diretto sviluppo in quello per il Märkisches Viertel, a Berlino (fig. 33) non ancora realizzato e sul quale, quindi, solo in futuro sarà possibile esprimere un giudizio esauriente. Possiamo però fin d'ora dire che il tema di « Neue Stadt » vi è ripreso, ampliato e perfezionato: il blocco, articolatissimo in planimetria, varia in altezza da due a quattordici piani. Sono anche previsti, come in « Neue Stadt », appartamenti duplex ai piani alti e, se gli appunti presi in una mia lunghissima conversazione con Ungers (più di un anno fa, a Colonia) sono, come spero, precisi, è studiata anche una cellula costituita da un alloggio maggiore e uno minore da affittare. Ci sono, inoltre, miglioramenti nelle piante, dove il bagno è previsto nel gruppo notte, anziché in quello dei servizi come è invece nel progetto « Neue Stadt ».

La foto del plastico non fornisce un'idea sufficiente dell'insieme, che è invece improntato a grande ricchezza espressiva. Come sempre, le fantasiose concezioni formali dominano anche in questo tema, in cui le componenti positive sono state ugualmente affrontate e risolte. Il processo di ideazione dell'architetto si sviluppa dunque, nella successione delle opere, con ammirevole coerenza.

Nel 1963 Ungers ha avuto il secondo premio in un altro concorso, quello per la sistemazione del quartiere Grünzug Sud a Colonia. Anche in questo caso egli ha colto l'occasione per nuove proposte di *town design*: si trattava infatti di rivalutare, anche architettonicamente, un quartiere eterogeneo e disordinato.

Riproduciamo (fig. 34) la fotografia del plastico di un isolato del grande quartiere; in un solo complesso coesistono diversi tipi edilizi che creano con efficacia un ambiente, un dialogo suggestivo tra spazi esterni e interni, tra volumi diversi disposti con grande armonia.

Nel 1963, la rivista *Der Monat* n. 174, pubblicava per la prima volta il manifesto « Per una nuova architettura », firmato Reinhard Gieselmann¹⁹ e Oswald Mathias Ungers²⁰.

¹⁹ Cfr. *Architetti del dopoguerra: Reinhard Gieselmann*, a cura di WOLFGANG PEHNT, in *Zodiac*, n. 12. E' però opportuno riportare subito qui dei brani, illuminanti per il tema delle mie note: « Le costruzioni di Gieselmann [...] non posseggono quella solidità che quasi respinge, che emana invece dalle opere del suo amico concettuale Oswald Mathias Ungers ». « Se si può parlare di un suo modello formale, non si tratta, come nel caso di Ungers, di una costruzione che si svolge massiccia dallo zoccolo fino al tetto [...] ». Mi sembra infatti che il giudizio del Pehnt sia particolarmente felice e possa dar ragione al lettore dell'aggettivo « aspro », da me più volte usato nella descrizione delle architetture di Ungers.

²⁰ Il manifesto « Per una nuova architettura » è contenuto anche in U. CONRADS, *Programme und Manifeste zur Architektur des 20. Jahrhunderts*, Ullstein Bauwelt Fundamente, 1964.

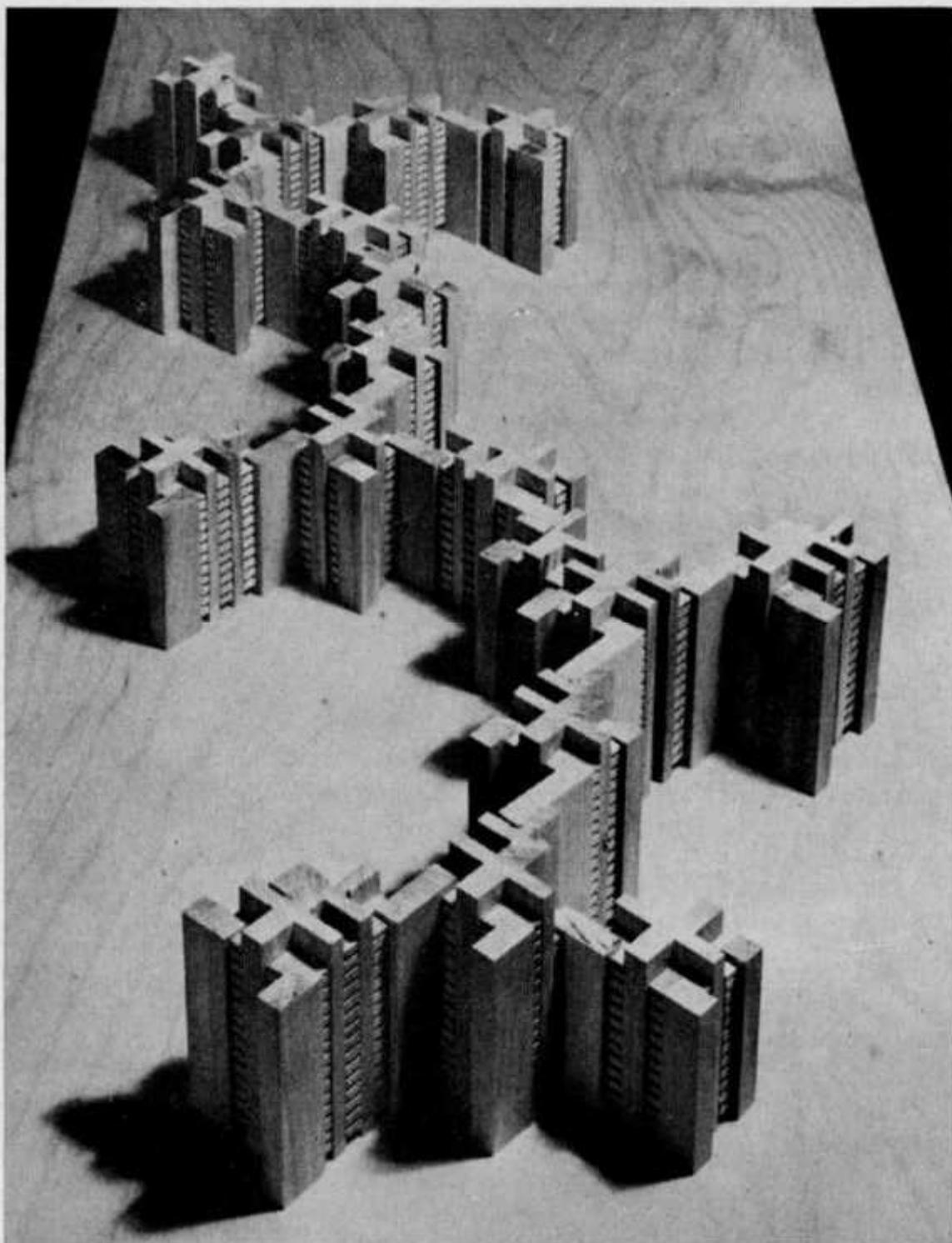


fig. 33
Progetto per il Märchisches Viertel a Berlino (1964) -
Foto del plastico.

« Se manca una presa di posizione rispetto alla tradizione, la creazione d'arte è impensabile. Essa deve sgretolare la forma esistente per poter trovare l'espressione pura del proprio tempo. Se si seguono i metodi dell'architettura tecnico funzionale, il risultato sarà uniformità, monotonia. L'architettura perde la sua carica espressiva con

l'applicazione di metodi tecnico-funzionali [...]. La forma è sostituita da uno schematicismo matematico e quindi non artistico [...]. Da questa mancanza di vitalità nasce un vuoto spirituale [...]. Architettura non è più espressione bidimensionale, ma diventa esperienza del corporeo e della spazialità attraverso un continuo processo di penetrazione e comprensione. Al posto della rigidità [...] il movimento [...] della simmetria [...] l'asimmetria »

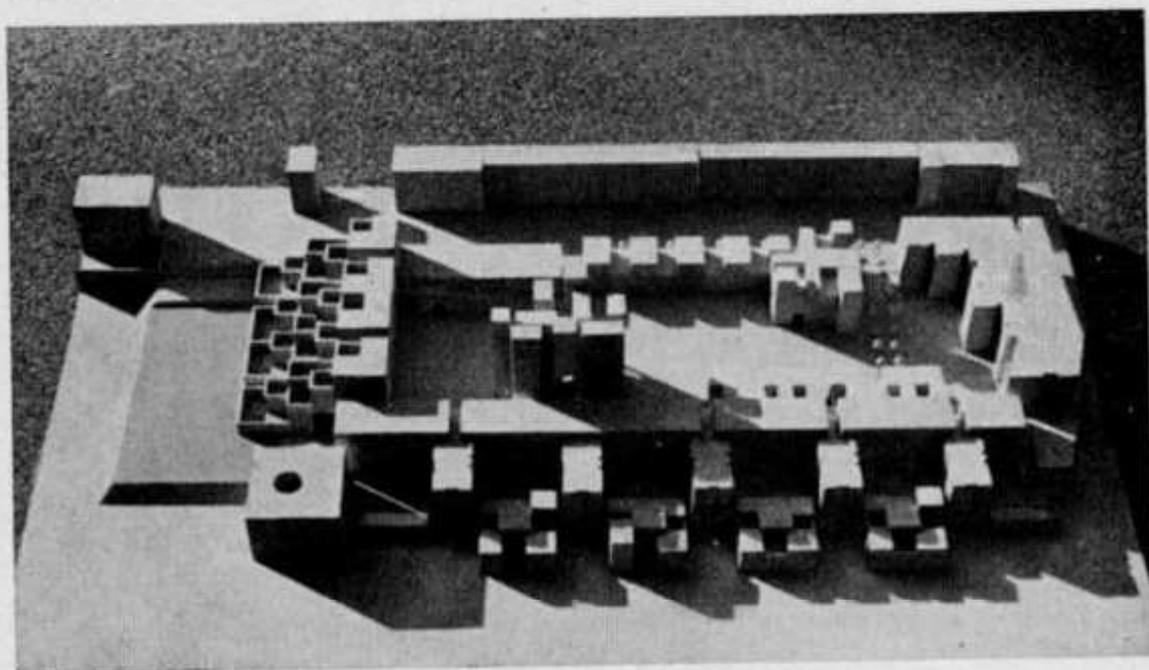
Nel « manifesto » l'opposizione al neorazionalismo imperante è espressa con tutta chiarezza. Il riferimento alla tradizione e alla necessità di chiarire il rapporto con essa, per tutelare la libertà del « genio » di esprimere, attraverso il costruire, « il carattere della sua epoca » è, sì, presente nel testo, ma al di là dei programmi battaglieri c'è, nel tono direi addirittura romantico, nella stessa forma di comunicazione scelta, il ricordo, accarezzato con evidente simpatia, di un'epoca ben definita, quella degli inizi del secolo, dei manifesti degli espressionisti dove, ai programmi per una nuova architettura, si mescolavano ingenui propositi di rinnovamento sociale.

Ma le preferenze culturali non riducono le architetture di Ungers a mere riesumazioni: da qui l'interesse particolare della sua figura e della sua opera per la nostra cultura architettonica. Egli ha cominciato a operare nel 1950, proprio mentre un gruppo di valenti giovani torinesi riscopriva Mc Intosh e l'Art Nouveau. Ma, mentre in Italia, e soprattutto nel Nord, si diffondeva il neoliberty, dallo studio della tradizione Ungers traeva lo stimolo per superare, con autonomo linguaggio, l'ortodossia razionalistica.

Al possesso della tradizione nella sua interezza (è grande, appassionato cultore di Wright, studioso del Palladio e dei trattatisti italiani, autore di

fig. 34

Foto del plastico di un isolato nel progetto per il quartiere Grünzug süd a Colonia (1964).



saggi sull'espressionismo²¹, dei cui esponenti colleziona scritti, manifesti, pitture) egli unisce un'attenta sensibilità ai contributi della produzione internazionale. Ce lo documentano le raffinate assonanze che cogliamo nelle sue architetture e che non ledono, occorre ripeterlo, la sua autonomia espressiva. In questo senso Ungers diventa per noi uno stimolo e un esempio.

Si è già detto che fa parte di una minoranza; ma si potrebbe, sotto certi aspetti, parlare di isolamento: la sua vivace polemica lo contrappone alla maggioranza neorazionalistica, le sue teorie sull'espressionismo, cui nega la possibilità di determinazione diretta e attuale del linguaggio architettonico, lo dividono da Scharoun e dagli scharouniani suoi allievi, che pure costituiscono una alternativa carica di valori e di significati allo strapotere del modulo e del *courtain-wall*. E se nella Germania modernissima ed efficientissima abbondano gli studi « all'americana », grandi, moderni, standardizzati, pullulanti di collaboratori e di specialisti, lo studio di Ungers alla Belvederestrasse 60 di Köln-Müngersdorf è costituito da quattro ambienti intercomunicanti dove pochi collaboratori lavorano con una sapienza e una passione, che, per necessità di confronto, chiameremmo artigianali.

Ma l'isolamento di Ungers è solo apparente: se in Germania egli può contare sull'appoggio degli altri « isolati » che, come Giesemann, si battono per « l'architettura quale attività artistica » e degli entusiastici sostenitori tipo Conrads, è legato da amicizia con figure eminenti dell'architettura contemporanea come lo svizzero Ernst Gisel e l'inglese James Stirling, è confortato dal consenso di tanta parte della stampa e della critica internazionale, è chiamato a tenere corsi nelle Università degli Stati Uniti.

Vivace sommovitore della cultura del suo paese, Ungers, che pure è uomo saldamente legato al suo tempo e alla sua società, non è certo un rivoluzionario di tipo politico.

La casa di Müngersdorf, bella e tranquilla, con i due piccoli alloggi da affittare — « era l'unico modo per costringermi ad avere una rendita » dice,

²¹ Cfr. O.M. UNGERS, *Die Erscheinungsformen des Expressionismus in der Architektur*, Broschüre, 1964. Mi sembra di poter affermare che nello scritto l'autore voglia mettere in evidenza sia la validità dell'esaltazione dell'« attività creativa quale immediata realizzazione di una attività spirituale », comune ai messaggi dei propugnatori dell'espressionismo in architettura, sia l'impossibilità di utilizzare direttamente la poetica espressionistica nella prassi architettonica contemporanea. In questo scritto — è il testo di una comunicazione a un congresso — Ungers fa apparentemente solo lavoro di storico, ma le poche frasi di commento rintracciabili nel testo sono qualificanti e suggestive. « È uno svantaggio ma anche un pregio dell'architettura di fronte alle altre arti figurative il fatto che essa non abbia soltanto una componente della creazione artistica, ma che unisca in sé sia impulsi ideali che reali: espressivi e impressionistici, razionali e irrazionali, sia la visione che la realtà, la funzionalità e l'ispirazione ». Ungers ha qui saputo esprimere, con chiarezza forse mai usata prima, la sua salda visione dell'architettura nei suoi molteplici aspetti. E un possesso così esauriente di una realtà, che è anche della vita, non solo dell'architettura, può dar conto al lettore della dignità, della forza e del valore della personalità di Oswald Mathias Ungers.

ma sarà forse costretto a lasciarla, per il lavoro massacrante di direttore di Istituto che lo chiama continuamente a Berlino — rappresenta un simbolo di tranquillità sociale per il battagliero idealista che ha faticosamente superato, dopo anni di lotta durissima, l'ostracismo provocato dalla sua coraggiosa iconoclastia.

Ma i sani e onesti ideali dell'uomo, che qualcuno potrebbe chiamare borghesi, non limitano, l'abbiamo visto, le sue possibilità di influire sulla cultura del suo tempo. E l'opera dell'artista e dell'insegnante immette vigorosamente il contributo tedesco nella più vasta corralità internazionale. È la realizzazione degli ideali già intravisti dai migliori proprio negli anni in cui, nell'ansia affannosa della ricostruzione, cominciava a Colonia l'esperienza professionale del giovane architetto diplomato a Karlsruhe.

Luigi Biscogli

OSWALD MATHIAS UNGERS CENNI SULLA VITA E L'ATTIVITA'



BIOGRAFIA

Nasce a Kaisersech, nella Eifel, il 12 luglio 1926. I suoi nonni erano contadini; suo padre, impiegato. È allevato, insieme con due fratelli, a Mayen nella Eifel.

Dal 1932 al 1943 frequentava a Mayen la scuola elementare e il ginnasio e ottiene, per una prematura chiamata alle armi, un certificato provvisorio di maturità.

Dal 1943 al 1945 presta servizio militare come assistente nell'arma aerea, RAD (Reichsarbeitsdienst), e come telegrafista; è fatto prigioniero.

Dopo la fine della guerra, nel 1945-46, frequenta nuovamente per un anno le scuole medie superiori, per terminare con l'esame di maturità il corso degli studi interrotti.

Dal 1947 al 1950 studia architettura al politecnico di Karlsruhe, sostenendo l'esame finale col prof. Egon Eiermann. Durante le ferie universitarie lavora in diversi uffici: tra l'altro, presso la direzione superiore delle poste, dal prof. R. Büchner a Karlsruhe, talvolta come assistente ausiliario del prof. Otto Haupt.

A partire dal 1° ottobre 1963 gli viene affidata la cattedra di ordinario di Composizione architettonica al politecnico di Berlino. Contemporaneamente è eletto direttore dell'Istituto di Insegnamento degli edifici. È membro del DWB e del BDA.

PROGETTI E COSTRUZIONI

1950-1953: quattro piccole case d'abitazione, tre uffici e un complesso industriale a Colonia.

1953-1956: Istituto per il conseguimento del diploma di scuole medie superiori a Oberhausen, studentato a Colonia, alcuni progetti di case d'abitazione.

1956-1959: Abitazioni a Colonia e Wuppertal, un complesso amministrativo e una tipografia a Colonia, due case unifamiliari, la propria villa. Progetti per l'ampliamento dell'Istituto per il conseguimento del diploma di scuole medie superiori a Oberhausen, per due case unifamiliari, per edifici a Colonia e a Berlino.

1959-1962: Sede dei cavalieri del « Deutscher Orden » a Francoforte, edifici ad appartamenti a Colonia.

1963-1965: Edifici d'abitazione e case per anziani a Colonia e Berlino, ampliamento della tipografia a Colonia con ambienti d'ufficio, depositi e cantine, case unifamiliari. Progetti per edifici pubblici e privati a Colonia, per la sistemazione dell'area di risanamento « Grünzug Süd » a Colonia per il Bundesgartenschau 1971 (Esposizione federale di giardini 1971). Ampliamento del collegio e aule dell'Istituto Superiore di Oberhausen.

CONCORSI

- | | |
|---|--------------------|
| 1951: ECA, per abitazioni | - acquisto |
| 1959: per la sede del « Deutscher Orden », Francoforte | - 1° premio |
| 1960: per la Kunsthalle, Düsseldorf | - tra i prescelti |
| 1961: per il Ginnasio arcivescovile, Beuel | - 2° premio |
| 1962: « Città nuova », Colonia | - 2 primi acquisti |
| 1963: per il museo romano-germanico, Colonia | - acquisto |
| 1963: per il piano di ristrutturazione di Grünzug Süd, per il Bundesgartenschau 1971, a Colonia | - 2° premio |
| 1964: per il villaggio studentesco del Politecnico di Twente/Olanda, Campus Drienerlo, Enschede | - 4° premio |

ESPOSIZIONI

- 1917: Biennale di Sao Paulo
 1960: « Venti architetti tedeschi » a Varsavia, Cracovia e Chicago
 1963: Esposizione BDA

PUBBLICAZIONI

Le opere di Oswald Mathias Ungers sono state presentate nelle seguenti pubblicazioni:

- Baukunst + Werkform*, n. 8/1953; n. 7/8 e 10/1954; n. 5/1955; n. 5 e 11/1956; n. 8/1961;
Bauwelt, n. 51/52/1959; n. 8/1960; n. 1/1961; n. 28/29/1962; n. 14/15/1963;
Bouw, n. 2/1955;
Aujourd'hui, n. 8/1956;
Die Kunst, n. 5/1956;
Habitat, n. 44/1957;
Werk und Zeit, n. 1/1958;
Deutsche Bauzeitung, n. 2/1961;
Casabella, n. 244/1960;
Architectural Design, n. 11/1960;
L'Architecture d'aujourd'hui, n. 9/10/1954; n. 2/3/1961;

The Kentiku (Japan), n. 3/1962;
Zodiac, n. 9/1962;
Bouwkundig Weekblad, n. 19/1964;
Neue Deutsche Architektur 2, Verlag Gerhard Hatje;
Kleinsthäuser - Ferienhäuser - Bungalows, Verlag Bertelsmann;
Das Kleine Haus, Verlag Callwey.

Scritti di Oswald Mathias Ungers sono comparsi nelle seguenti pubblicazioni:

« Für eine lebendige Baukunst », *Bauwelt*, n. 8/1961;
 « Epilog zu einem Weltplanungsprogramm », *Bauwelt*, n. 45/1961;
 « Manifest für eine Neue architektur », *Der Monat*, n. 174/1963;
 « Hommage a Werner Hebebrand », *Bauwelt*, Verlag Ullstein GmbH.

Sono consultabili presso il Centro di documentazione dell'Istituto di architettura e urbanistica i seguenti testi tradotti in italiano:

O.M. UNGERS, « Relazione alla Akademische Architektenverein di Hannover ».
 « Discorso dell'architetto Ungers » (commento al teatro di Aalto a Essen, al teatro di Mies Van der Rohe a Mannheim, al teatro di Scharoun a Kassel, alla sala di riunioni di Le Corbusier a Chandigar e al progetto per il ginnasio arcivescovile di Beuel).
 « I modi di manifestarsi dell'espressionismo in architettura ».
 « Il progetto "Nuova Città" a Colonia », relazione.
 « La città come opera d'arte », in « Hommage a Werner Hebebrand », in *Bauwelt*, ediz. Ullstein GmbH.
 « Epilogo al "Welt-Planungsprogramm" di Buckminster Fuller ».
 O.M. UNGERS e R. GIESELMANN, « Per una nuova architettura », in *Programmi e manifesti per l'architettura del XX secolo*, ediz. Ullstein Bauwelt Fundamente.
 ULRICH CONRADS, « O.M. Ungers », in *Zodiac*, n. 9.
 WOLFGANG PEHNT, « Reinhard Gieselmann », in *Zodiac*, n. 12.
 HERMANN FUNKE, « Torri per dormire e spazi negativi », da *Zeit* n. 6 del 5 febbraio 1965.