

La rovina e l'ornamento. Hans Döllgast e la ricostruzione dei monumenti in Germania nel secondo dopoguerra

The ruin and the ornament. Hans Döllgast and the reconstruction of monuments in Germany after the Second World War

Vitangelo Ardito

ABSTRACT – Hans Döllgast (1891-1974) is very known due to his work for the reconstruction of important monuments in Munich: the St. Bonifaz basilica (1945 – 1950), the Alte Pinakothek (1946-1956), the blessing hall in the Ostfriedhof (1951-1952), the Nördlichen Friedhof (1955) and the Südlicher Friedhof (1952-1954), the Allerheiligen-Hofkirche in the Residenz (1971). Those works show Hans Döllgast's ability to intervene on ancient monuments damaged by the WWII, reusing their self-ruins and working on them through a new building. Here we are referring to a very accurate way to define the construction's parts, and to that constructive perfection – such as the color of the bricks set to be reused, the stucco painting on

the bricks, the texture using also the joints and the color of the mortar, the concrete stair's profile – that derives itself from an attitude to craftsman's work, a true art extended to every part of the building, that is set to become a tectonic necessity. Here it is an oxymoron, but the only way to define this tectonic of the reconstruction and of the replacement that is in common to each example shown, rich in its linguistic articulation but essential to its constructive meaning, is to define that an "ornamental construction", which attributes character to the architecture through the paths of the memory.

KEYWORDS – Construction; Ruin; Second World War; Germany; History of 20th Century architecture.

«Quando andavo a far visita a Döllgast in Schillerstrasse, all'ultimo piano del secondo cortile interno, lo trovavo seduto in tranquillità, il più delle volte con un basco in testa, nell'ombra della profonda stanza, e disegnava, colorava o scriveva. Un monaco zen in meditazione. Era un grande mistico, certo come pochi»¹. Con queste parole Johannes Wiedemann² ricordava il suo maestro Hans Döllgast, protagonista del secondo dopoguerra in Germania, descrivendolo come un uomo forte e deciso ma insieme segnato da tratti malinconici; una personalità che traspare nelle sue opere, di qualità straordinaria, solcate da un pensiero, da una continua insofferenza, da una ricerca mai soddisfatta.

1. Rovina e ornamento

«Eravamo a lezione di disegno dal vero con Döllgast, stavamo in più gruppi alla Glyptothek distrutta dalle bombe per rappresentare con precisione l'ombra nelle nicchie parzialmente deturpate»³

Durante la guerra si acutizza in Döllgast l'interesse per il tema della rovina. Aveva vissuto per mesi alla presenza dei luoghi più familiari distrutti – la sua casa, l'atelier, l'università, la città stessa – e quelle ferite si erano caricate di un significato tragico. E così il suo rapporto con le architetture della storia si catalizzava in questa forma essenziale: le guardava sfigurate e riconduceva ogni cosa alla forma della rovina. Stabiliva con esse una analogia esistenziale. Gli architetti come Döllgast, che sembrano non appartenere al loro tempo, in realtà ne sono profondamente immersi.

¹J. WIEDERMANN, *Erinnerungen an Hans Döllgast*, in M. GAENSSLER et al., *Hans Döllgast 1891-1974*, Monaco 1987, p. 222. La testimonianza compare, insieme ad altre, nella prima monografia che i docenti della TUM dedicarono al collega Döllgast: M. GAENSSLER, F. KURRENT, W. NERDINGER, F. PETER, *Hans Döllgast 1891-1974*, Monaco 1987. Si veda anche: F. PETER, F. WIMMER *Von den Spuren. Interpretierender Wiederaufbau im Werk von Hans Döllgast*. Salzburg, 1998.

² Josef Wiedemann (1910-2001) si laurea alla TUM (1930) dove incontra H. Döllgast che considera il suo maestro. Lavora da Th. Fischer (1931-35) e R. Fick (1936-40). Professore alla TUM (1955-76). È eletto alla Bayerische Akademie der Schönen Künste (1956). Le principali opere di ricostruzioni a Monaco: l'ex Odeon (1951), l'Alte Akademie (1951), le Hofgarten Arkaden (1952), la Siegestor (1956), la Glyptothek (1967). Nell'ultimo progetto sul monastero a Diessen/Ammersee (1978) adotta un linguaggio semplice e artigianale e un approccio sensibile e creativo. V. il recente L. SIGNORELLI, *Wiederaufbau. Josef Wiedemann e la conservazione viva dell'esistente*, Bologna 2019.

³ A. SCHNIERLE, *Erinnerungen an Hans Döllgast*, in M. GAENSSLER et al., *op. cit.*, p. 241.

1/ Hans Döllgast nel suo atelier in Schillerstraße a Monaco.



“Ultimi giorni di guerra a Monaco [...] Con “mezzo polmone”⁴ ormai da un po’ di tempo, con non più di una camicia da notte sotto l’abito [...] Döllgast alloggiava nelle sue stanze mezze distrutte alla Technische Universität in Gelbesbergerstrasse e aspettava i carri armati.”⁵

Il primo dato che entra in gioco nelle sue proposte di ricostruzione è la rovina, spoglia ed evocativa, come materia di progetto. Per Döllgast, la rovina non era forma naturale, né essenza dell’architettura, semplicemente una parte sopravvissuta di essa con la quale progettare il nuovo. Nel dopoguerra, circondato da tanta rovina, Döllgast avrebbe voluto non toccare quella ‘materia ferita’ perché testimoniassse la vita che aveva ospitato e la violenza che le aveva prodotte. Si pensi alla proposta di sistemare l’ala meridionale dell’Alte Pinakothek lasciando a vista ciò che restava degli archi della loggia di Klenze a copertura del grande scalone; oppure al giardino di pietra esterno di St. Bonifaz con le rovine che costruivano un segreto pezzo di città. Ma per poter interpretare e ricostruire la rovina, che è l’architettura ridotta alla verità costruttiva, alla forma essenziale, era necessario una approfondita conoscenza delle tecniche costruttive e un radicamento nel mestiere, una volontà di innovazione e una capacità espressiva del lavoro: in poche parole una “arte dell’artigianato”⁶, secondo le sue stesse parole. Nell’esercizio del progetto sulla rovina, il mestiere tradizionale – l’artigianato – e la ricerca di una soluzione adeguata – l’invenzione dell’arte – dovevano parlare la stessa lingua, tornare ad essere una unità: l’atto del pensiero e l’azione del fare – le due parti in lui non erano affatto distinte – dovevano comporsi naturalmente in ‘un certo modo’ di fare il progetto.

Le origini di Döllgast⁷ sono sul *limes* romano – era nato nel 1891 a Bergeheim (Parrodurum) vicino Augusta – il confine che separava il mondo civilizzato latino dall’ignoto territorio dei barbari. Negli anni in cui la nazione tedesca ricercava le proprie origini nelle mitologie arcaiche, egli sentiva di appartenere alla cultura classica.

L’interesse per la rovina si rafforza negli anni della sua formazione alla TUM (Technische Universität München). Tra i professori della scuola c’era Friedrich von Thiersch⁸ che a Monaco aveva chiuso il secolo degli stili storici

⁴ Döllgast era rimasto intossicato a causa dei fumi sprigionati, nel tentativo di spegnere gli incendi causati dai bombardamenti negli edifici della Technische Universität di Monaco, rischiando la vita.

⁵ I. SEYFFART, *Erinnerungen an Hans Döllgast*, in M. GAENSSLER et al., op. cit., p.242.

⁶ A. OPPERMAN, *Erinnerungen an Hans Döllgast*, in M. GAENSSLER et al., op. cit., p. 227. “[...] ihm die Kunst des Handwerks beibrachte mit grosse Geduld.”

⁷ Hans Döllgast (1891-1974) inizia ad insegnare architettura di interni alla TUM (1929), dove poi diventa professore di disegno (1939), ordinario (1943-57) e rettore (1945). Membro della Bayerischen Akademie der Schönen Künste (1958), riceve premi come il Bundesverdienstorden (Gran croce federale al Merito, 1957), il Bayerischer Verdienstorden (Ordine al merito bavarese, 1959), la Heinrich-Tessenow-Medaille (1972).

⁸ Friedrich Maximilian Thiersch (1852-1921), proveniente da una famiglia di filologi, storici e archeologi, è professore alla TUM (1882). Architetto eclettico aggiornato sugli sviluppi della tecnica, come le cupole in ferro e vetro: vince, ex-equo con Paul Wallot, il concorso per il Reichstag a Berlino (1882) e realizza, oltre alle opere a Monaco, la Kurhaus a Wiesbaden e la Festhalle a Francoforte (1907).

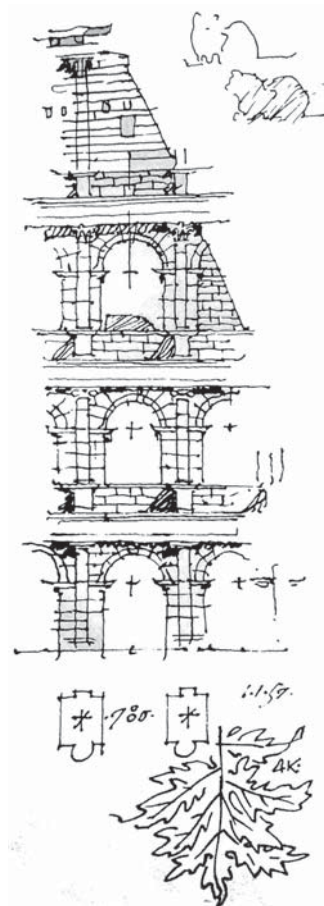
e aveva aperto quello dei nuovi materiali e delle nuove tecniche con due edifici attigui: il vecchio Justizpalast (1891-98), eccessivamente barocco fino al parossismo, e il Neues Justizgebäude (1903-05), un grande volume in mattoni scuri, come un incompiuto *Rathaus* medievale. Thiersch aveva progettato anche l'edificio della TUM (1906-16), con la robusta torre sulla Gabelsbergerstrasse, che appare come un tozzo frammento. La composizione per parti incompiute – si pensi ai suoi edifici ancora in stile che contenevano parti di strutture in ferro e vetro – è avvertita, da lui e dai più sensibili in quel tempo, come esito di una moderna precarietà. Il vecchio professore utilizzava ancora il linguaggio storico come materiale di progetto, ma semplificato, con l'inquietudine di chi cercava nuove vie.

Alla TUM era professore di storia August von Thiersch, fratello di Friedrich, un colto architetto-archeologo che introduceva ai metodi dei *Bauforscher*⁹. La rovina era una *fabrica* da misurare e ridisegnare, smontare e rimontare pezzo per pezzo per conoscerne le parti, ricostruire quelle mancanti, riportare l'edificio alla sua unità. Questo insegnamento storico-costruttivo accresceva il suo interesse verso l'architettura romana. Ma più che le perfette partiture tettoniche della Grecia classica, a lui interessavano gli edifici costituiti da volumi semplici ed omogenei di masse materiche.

Nel 1925 si recava a Roma e, per una fortunata coincidenza, si trovava di fronte i tanti cantieri appena aperti: poteva guardare i grandi monumenti romani, disposti in una condizione 'naturale' di rovina nel grande sito archeologico aperto della città. È a Roma che Döllgast aveva elaborato – in un concorso universitario del 1913, per il quale risultò vincitore – il suo primo progetto sull'antico: l'ipotesi di ricostruzione ideale della villa Laurentina di Plinio il giovane, restituita nelle sue forme originarie a partire dalla descrizione che ne aveva fatto, in un'epistola, lo stesso scrittore. Il suo rapporto con l'antico qui era svolto nei termini di una interpretazione letteraria.

Negli elaborati presentati al concorso, Döllgast mostrava la sua perizia: eseguiva i suoi disegni con pennini a punta larga e inchiostro, come un allievo di Piranesi, o riempiva con campiture dense e continue le forme in ombra e delineava con leggerezza i contorni, facendo affiorare la ricchezza plastica e luminosa di ogni ornamento che fosse parte dell'architettura. Utilizzava la sua abilità, che ci è nota dagli schizzi contenuti nei suoi libri¹⁰, nel raffigurare dettagli di architetture del passato. Nelle sue opere, ovviamente, è presente quell'ornamento inteso come "ricchezza"¹¹, la cui creazione era facilitata dalla forza affabulatoria dei suoi disegni. Negli arredi e negli oggetti sacri – su questo tema è accomunato a Plečnik e a van der Laan – la forma evocata dall'ornamento riusciva ad esprimere pienamente il senso simbolico dell'oggetto.

Ma nelle opere di Döllgast si scopre anche che l'aspetto ornamentale è in grado di esprimere un particolare attributo di una parte tettonica dell'edificio, riesce ad articolare una particolare conformazione della sua costruzione: così si può riconoscere alla categoria dell'ornamento un valore costruttivo, ascrivere l'ornamento al campo della tettonica. E questo lo si riconosce sia negli aspetti riferiti al progetto – la composizione di singoli elementi di una parete, o la collocazione di singoli pezzi di una pavimentazione, o l'articolazione di elementi di una copertura, o la disposizione delle parti di un rivestimento, e così via – sia in quella tale precisione nel dettagliare le parti costruite, quella ricercata perfezione della costruzione che appartengono ad una sensibilità artigianale – il tono di colore dei mattoni da riutilizzare, la velatura di stucco, il tipo di tessitura dei mattoni, il colore e lo spessore



2/ Hans Döllgast, Roma, Colosseo (TUM-Architektur-Archiv).

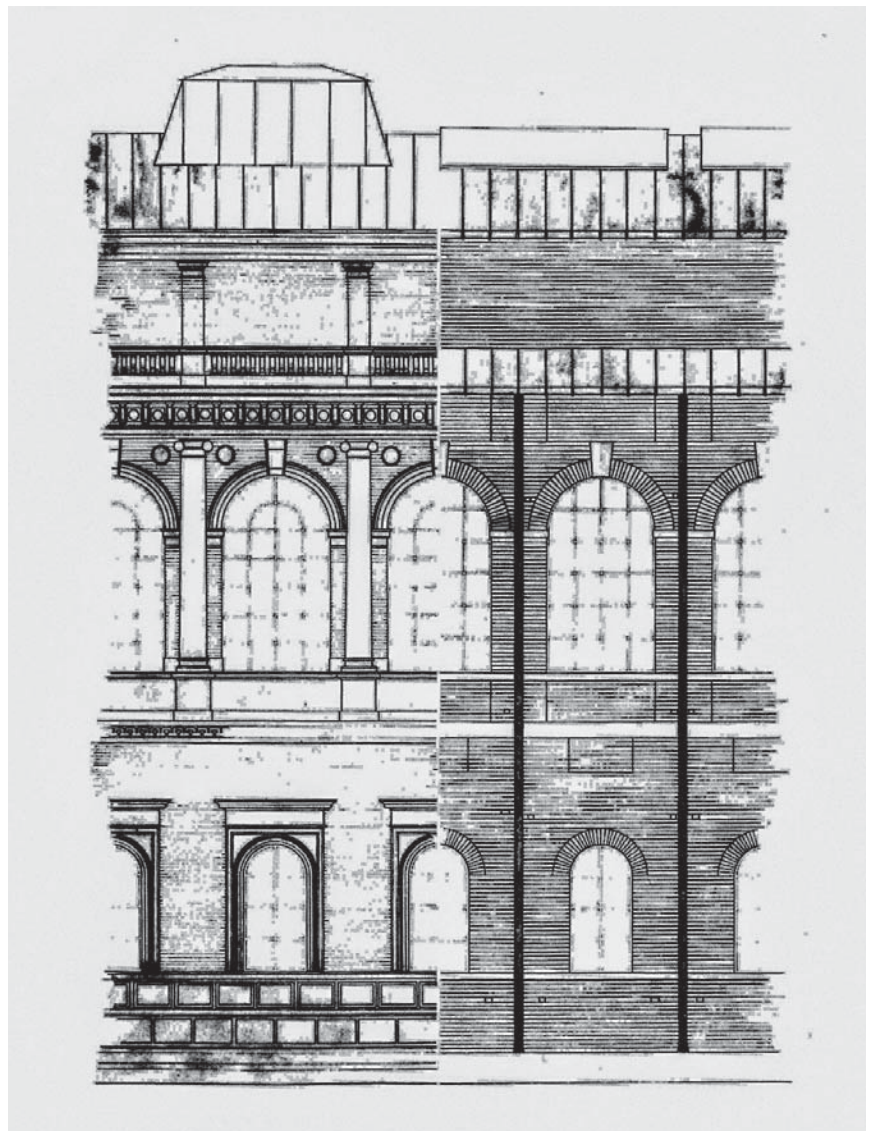
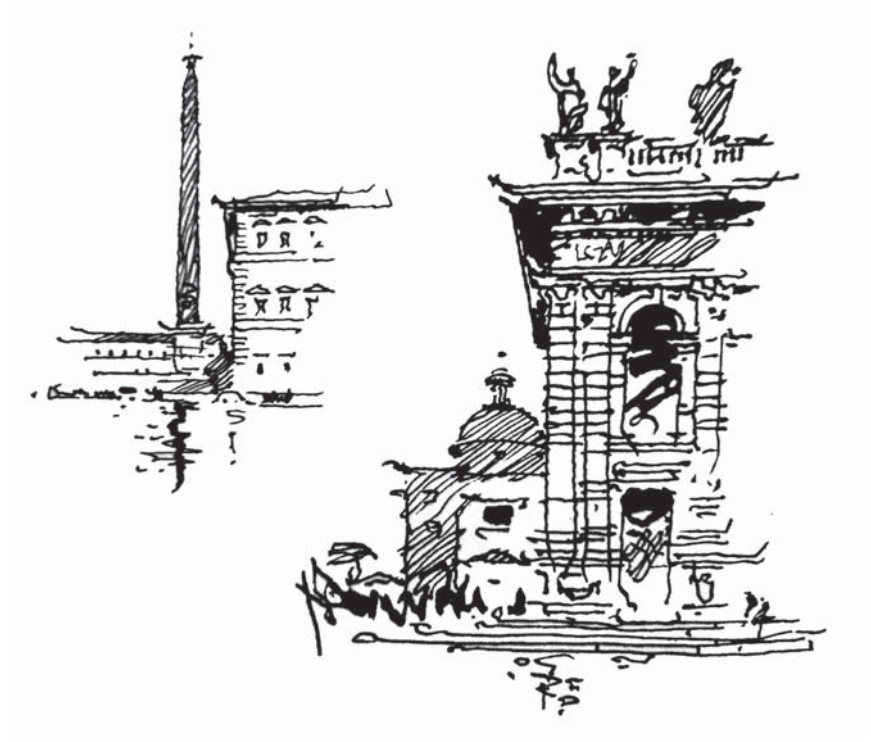
⁹ Si veda: D. DE MATTIA, *Architettura antica e progetto. Dalla Bauforschung al progetto architettonico in area archeologica*, Roma 2012

¹⁰ Hans Döllgast è autore di alcuni libri, fra cui: *Alte und neue Bauernstube*. München 1938; *Unterweisung in der breiten Feder*, Ravensburg 1941; *Heitere Baukunst*, München 1951; *Gebundenes Zeichnen*, Ravensburg 1953; *Häuser-Zeichnen*. Ravensburg 1957; *Graber + Zeichnen*, München, 1958; *Häuser-Malen*, Simbach/Inn, 1963; *Schrift und Schrift*. Simbach/Inn 1961; *Journal Retour*. Bände 1-3, München, 2003 ss.

¹¹ Nella conferenza "La mite legge dell'arte" (1939, pubblicata nel 1941 e successivamente nel 1954) che può essere considerato il testo teorico più importante per una generazione di architetti della "Nuova Tradizione", Paul Schmitthenner descriveva l'aspetto ornamentale con il termine "ricchezza" e lo distingueva dalla decorazione che si caratterizzava per un carattere "immateriale". Si veda: P. SCHMITTHENNER, *Das sanfte Gesetz in der Kunst*, Stuttgart, 1954; trad. it. in V. ARDITO (a cura di), *La mite legge dell'arte: il contributo teorico di Paul Schmitthenner al progetto di architettura nel XX secolo*, Bari 2012.

3/ Hans Döllgast, Roma, San Giovanni in Laterano, l'obelisco e dettaglio della facciata (TUM-Architektur-Archiv).

4/ Hans Döllgast, disegno di dettaglio della ricostruzione dell'Alte Pinakothek. Stralcio del prospetto sud dell'edificio di von Klenze e della proposta ricostruttiva (TUM-Architektur-Archiv).





dei giunti. Più in generale, nell'ordine della costruzione, appartengano alla stessa famiglia le murature ricostruite dell'Alte Pinakothek di Döllgast o della chiesa di Sant'Anna a Duren di Schwarz e quelle, di nuova costruzione, delle ultime chiese di Lewerentz; ma insieme a queste, le murature esterne della Biblioteca Nazionale a Lubiana di Plečnik e le pavimentazioni di Pikionis all'Acropoli e al colle di Filopappo ad Atene. Esempi che sembrano tra loro distanti, ma che sono accomunati da una tecnica del ri-montaggio di parti di edifici storici perduti, – o, come in Plečnik e in Pikionis, che simulano tale condizione – elementi della costruzione lontani dal senso che avevano in origine, materia antica di scarto per costruire. Questa tecnica del montaggio, che è un processo della costruzione, nelle parti interessate dell'architettura, produce una inevitabile ricchezza che, pure legata al linguaggio della costruzione, si grava di un aspetto ornamentale.

Una possibilità di definizione di questa tettonica della ricostruzione, che accomuna gli esempi citati, ricca nella sua articolazione linguistica ma essenziale nel suo significato costruttivo, è quella di costruzione ornamentale. Soprattutto essa conferisce un carattere all'architettura, non solo attraverso le sue forme – come ci insegnano gli antichi – ma anche attraverso una tecnica ed un materiale specifici. Le parti ricostruite da Döllgast per

5/ Hans Döllgast, Ricostruzione dell'Alte Pinakothek, Monaco, prospetto Sud.

l'Alte Pinakothek o per Sankt Bonifaz, spogliate di ogni ornamento storico e ridotte al solo aspetto ri-costruito – una costruzione selettiva, volutamente spoglia ma non neutra – si confrontano con le parti sopravvissute dell'edificio storico, cioè con la rovina non priva dell'antico ornamento, e raggiungono una euritmia in quanto le parti nuove contengono in sé una forma differente di ornamento, che deriva da una sapiente ri-costruzione. Allora l'ornamento, che negli edifici di Döllgast si contiene, si riprende, acquisisce una misura e un'asciuttezza al punto da coincidere con la stessa espressività costruttiva, con una forma costruita in apparenza semplice e silenziosa – come nelle chiese ultime di Lewerentz – che appartiene del tutto al pensiero della costruzione e, appena realizzata, è già antiquata, è parte della storia. Non è sufficiente perciò ricostruire la rovina solo in una forma tecnica, seppure appropriata; essa può ritornare ad essere monumento attraverso una costruzione che possieda in modo consustanziale l'ornamento. Perché la costruzione ha bisogno dell'ornamento per essere della storia¹².

Gli interventi di Döllgast, inoltre, sono inclini a rafforzare il legame che i rispettivi monumenti avevano con la città di Monaco. Anzitutto perché le ricostruzioni interpretano e non trasformano radicalmente l'aspetto della rovina, stabiliscono un rapporto non oppositivo con il vecchio edificio; ed inoltre perché, nell'interpretazione, egli persegue una relazione effettiva con la città, accentuando il valore civile del monumento. Le due lunghe facciate ricostruite dell'Alte Pinakothek, con la loro silenziosa compostezza, diventano ancor più di prima un fondale per il grande prato urbano che le precede; la sistemazione della corte in pietra tra la basilica di Sankt Bonifaz e il monastero dona alla città uno spazio per il ricordo collettivo; il portico leggero in ferro e travi di legno del Südlicher Friedhof posto a proteggere un ricco reliquiario esistente offre, come le gallerie del camposanto di Pisa, un riparo ai visitatori e l'occasione per una partecipazione pubblica allo spazio recintato del cimitero. Rovina e ornamento, costruzione e ricostruzione, memoria ed esperienza, storia e presente, queste sono le antinomie dentro cui si comprende l'arte di Döllgast.

Tra il 1919 e il 1922 Döllgast, già architetto, lavorava da Riemerschmid: “furono anni felici” durante i quali vedeva disegnare “una intera casa di legno in tutti i suoi particolari su un foglio A4... Era perfetto ogni volta”. Imparava la rappresentazione delle parti costruttive ed il valore del particolare misurato nell'intero edificio: “Niente di ciò che è più piccolo sarà estraneo al mio interesse”, diceva Riemerschmid. Al contempo riconosceva di non aver ricevuto un significativo insegnamento da Behrens (1922-26): gli veniva concessa grande libertà nel progetto, ma l'incidenza dell'anziano e stanco maestro era ormai ridotta al minimo.

Dal 1927, e per dieci anni, Döllgast iniziava a lavorare in proprio costruendo piccole case e chiese di quartiere, cercando la *forma moderna* nella semplificazione delle forme storiche. In tal modo proseguiva l'insegnamento di Thiersch, in posizione marginale rispetto alle mode contemporanee. Motivava i suoi progetti invitando a “togliere tutto, niente architettura”.

“La padronanza della tradizione artigianale priva di artigianalità antiquata, il naturale rapporto con le forme storiche e tradizionali prive di storicismo, il confronto con i nuovi materiali e le forme moderne prive di modernismo, sono queste le caratteristiche di un gruppo di architetti che già negli anni venti non potevano essere associati né agli estremisti moderni, né agli storicisti rivolti al passato, e a questi apparteneva anche Döllgast.”¹³

¹² Sempre nel testo citato di Schmitthenner, la differenza tra “architettura” e “costruzione” dipende dalla presenza o meno dell'elemento ornamentale, che definisce lo stile dell'epoca.

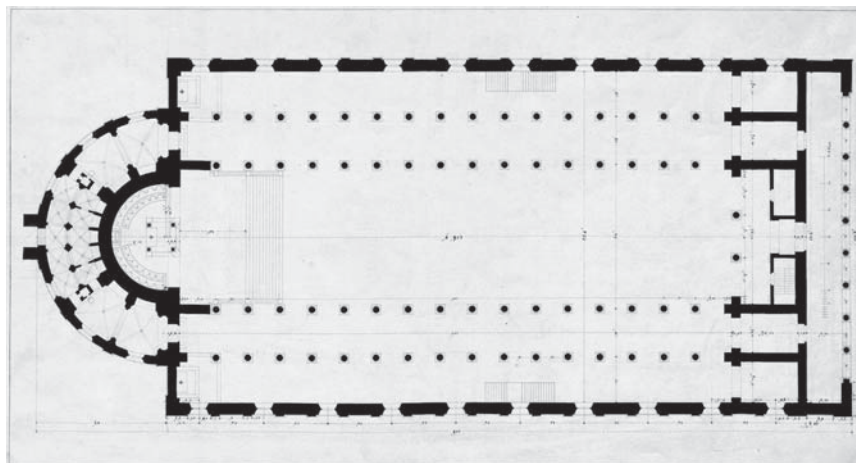
¹³ W. NERDIGER, *Aussenseiter der modernen Architektur*, in M. GAENSSLER et al, *op. cit.*, pp. 17-38.



6/ Hans Döllgast, ricostruzione dell'Alte Pinakothek scalone sulla facciata sud, versione definitiva, 1958.

7/ Karl Friedrich Ziebland, basilica di St. Bonifaz, progetto (III versione), 1840.

8/ Basilica di St. Bonifaz, veduta esterna al 1910.

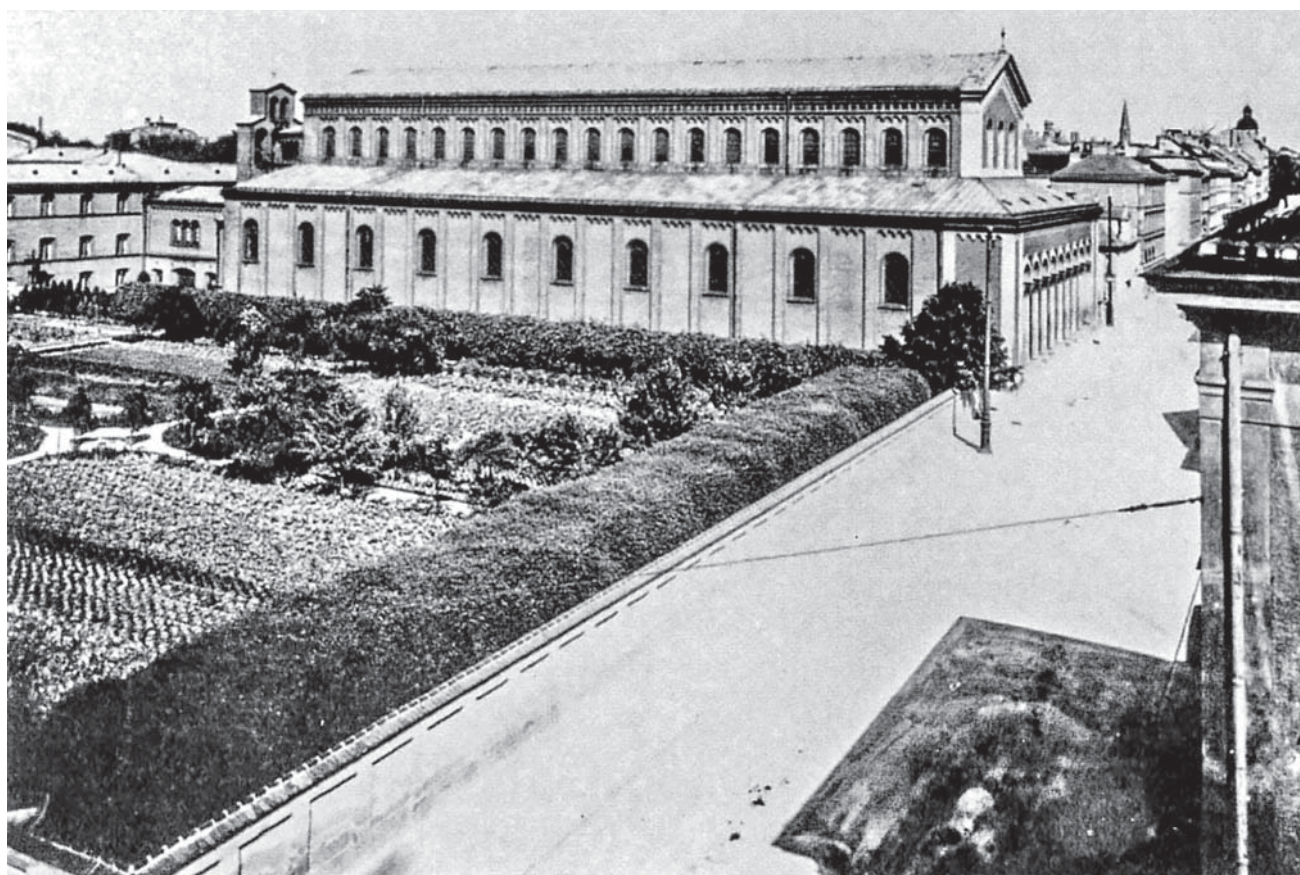


Con la fine della guerra, arriveranno le grandi occasioni di lavoro che affrontava controtendenza, poiché la volontà generale era orientata a scegliere per il nuovo stile, il *Neues Bauen*, per purificare la storia dal passato più recente. Ma Döllgast evitava ogni *querelle* sul significato politico delle nuove costruzioni e sullo stile degli edifici, spostando l'attenzione su problemi concreti: i costi elevati delle nuove opere, la difficoltà di smaltire i detriti dei bombardamenti, l'urgenza di intervenire sulle rovine.

“Döllgast capì perfettamente che la nascita della forma architettonica dalla costruzione di materiali e tecniche appropriate si sottrae in modo particolare ai giudizi artistici e storici e ad ogni definizione.”¹⁴

Alcune contingenze contribuirono alla riuscita del suo lavoro: la speranza del sindaco Karl Scharnagl di ripristinare l'immagine del centro storico così com'era, e del direttore dell'ufficio regionale per la tutela dei beni culturali Georg Lill di tentare almeno di riparare le rovine in attesa

¹⁴ *Ibidem.*





9/ Basilica di St. Bonifaz,
interno, 1910.

10/ Basilica di St. Bonifaz,
l'interno dopo la guerra, 1946.

di tempi migliori. Döllgast condivideva questo pratico realismo, consapevole, forse, che i suoi interlocutori non avrebbero colto la portata dei suoi progetti. Per lui era la grande occasione per scoprire le possibilità di un lavoro sulle rovine.

Le principali opere ricostruite da Döllgast a Monaco sono: la Basilica di Sankt Bonifaz (1945-50), l'Alte Pinakothek (1946-56), la sala delle benedizioni all'Ostfriedhof (1951-52), parti del Nördlichen Friedhof (1955) e del Südlicher Friedhof (1953-54), l'Allerheiligen-Hofkirche al Residenz (1971).



11/ *Rovine della basilica di St. Bonifaz, 1945.*



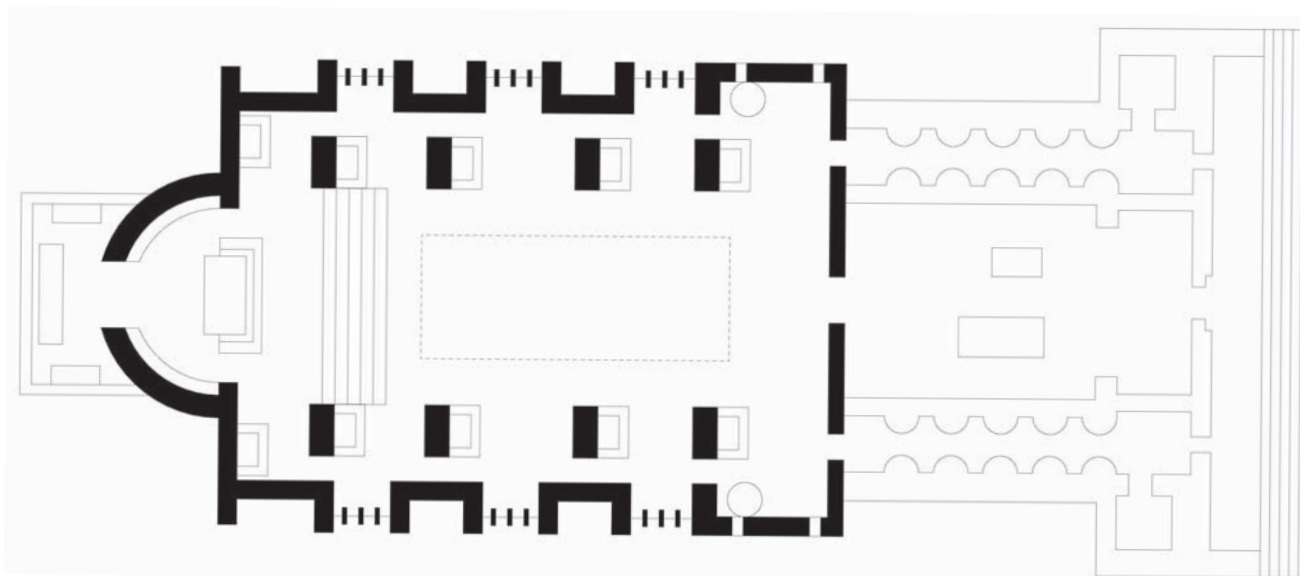
2. Descrizione di una metodica¹⁵

Il progetto sull'architettura storica in area tedesca ha il punto di avvio nell'opera di Friedrich Schinkel: non solo perché per primo ha assunto il problema della consapevolezza storica e della necessità del restauro dei monumenti – come nella nota lettera del 1815 indirizzata dall'*Oberbaudeputation* al Ministero degli Interni prussiano – quanto soprattutto per le modalità di intervento che Schinkel stesso ha praticato e che sono divenute emblematiche, a partire dal tema relativo a “come e in che modo l'immaginazione debba lavorare per creare una nuova unità attraverso le modificazioni, e come elaborare questa nuova idea nella sua forma affinché sia armoniosamente connessa con l'antico”¹⁶.

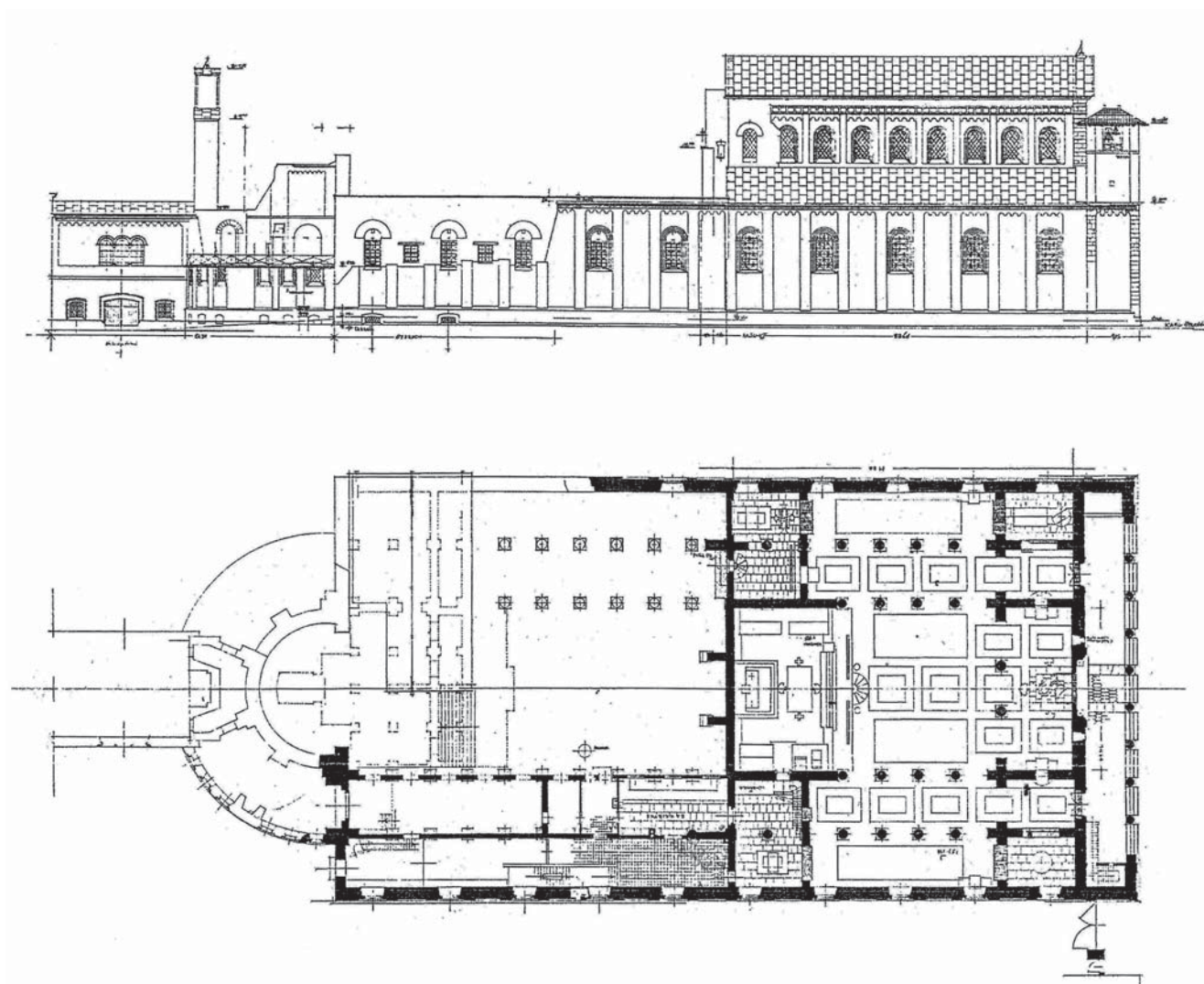
Esemplare è la ricostruzione delle rovine del castello di Stolzenfels am Rhein (1836): un progetto teso soprattutto a riconfigurarne le forme essenziali. Il complesso medievale aveva subito trasformazioni fino in epoca barocca, ma il progetto di Schinkel non puntava a ripristinare le forme originarie medievali, né a ricostruirne le ultime evoluzioni, ma a raggiungere una ‘moderna’ monumentalità attraverso un carattere semplice e solido, perché se ne riconoscano le forme primitive, originarie. Schinkel ricostruisce le parti nella pura forma costruttiva, aggiungendo pochi elementi necessari a esprimere il carattere del *nuovo* castello. Egli opera “caso per caso” ma sempre con una attenzione ad interpretare la rovina nella direzione di una chiara ed espressiva riconfigurazione della forma che le appartiene, essenzialmente di natura strutturale, poiché tale è la rovina liberata dell'ornamento.

¹⁵ Si preferisce il termine “metodica” - “indica più una prassi che tende a presentarsi come un metodo, di cui non ha ancora conseguito la compiutezza e la stabilità” - al termine “metodo” - “il procedimento seguito nel perseguire uno scopo, nello svolgere una qualsiasi attività, secondo un ordine e un piano prestabiliti in vista del fine che si intende raggiungere” (cfr. *Vocabolario Treccani* on line). Il primo termine meglio descrive la modalità di intervento di Döllgast.

¹⁶ F. SCHINKEL, *Pensieri*, in G. P. SEMINO, *Schinkel*, Bologna 1991



12/ Basilica di St. Bonifaz: R. Vorhölzer, progetto di ricostruzione.



13/ St. Bonifaz: Hans Döllgast, III soluzione, 1949, pianta e prospetto sulla Luisenstraße (TUM-Architektur-Archiv).

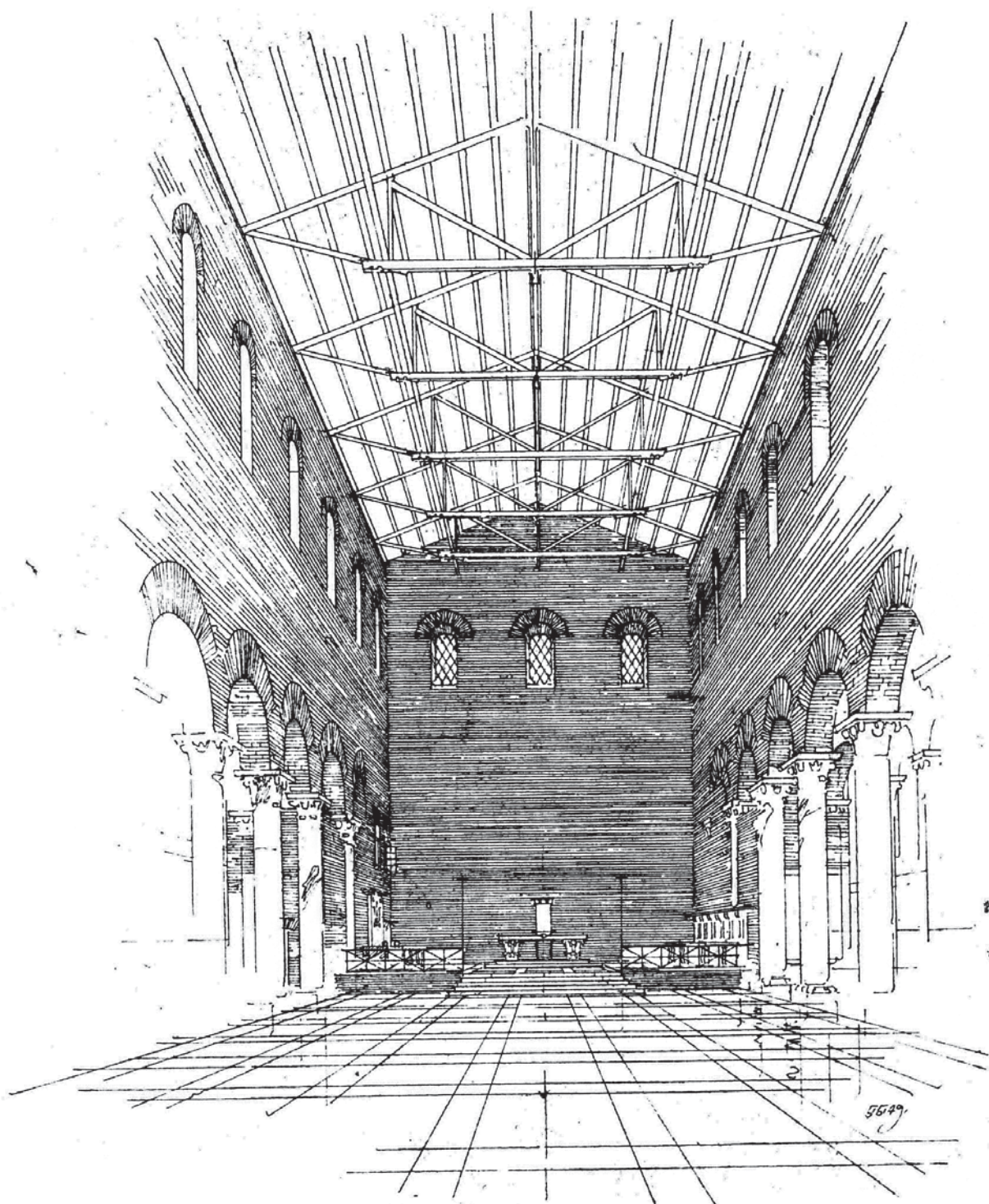
Così gli interventi di *semplificazione* sugli edifici storici realizzati da Schinkel, insieme alla familiarità con la forma storica e tipologica di Thiersch, all'arte del costruire praticata fino al particolare di Riemerschmid, alle ricostruzioni degli organismi storici nei magisteri dei *Bauforscher*, agli studi teorici e soprattutto diretti sui monumenti romani, costituiscono i fattori che definiscono il suo orizzonte formativo e operativo. Le sue opere sono 'ricostruttive' senza praticare l'anastilosi, appartengono al proprio tempo senza l'uso di linguaggi arbitrariamente moderni da giustapporre e contrapporre agli antichi. Eludendo le metodiche dell'archeologo o del conservatore, ma di fatto assumendone tutti i problemi, le ricostruzioni di Döllgast si collocano su un limite ultimo, sospese tra storia e presente, tra architettura e restauro, e testimoniano l'esito del lavoro tecnico di un *Baumeister*.

Anzitutto permane nei suoi interventi la concezione della rovina come parte di un organismo, e quindi il lavoro di ricomposizione del corpo murario ferito. Döllgast lavora sulle murature dirute come un osteologo interviene sulle ossa fratturate: è presente sul campo, misura le parti, analizza le rotture ed interviene utilizzando gli stessi materiali e le stesse tecniche. Il risultato da raggiungere è un risarcimento efficace, cosicché i suoi interventi possano essere definitivi e senza tempo. La metafora del corpo – la ferita, la protesi della parte sostituita, la cicatrice – che discende da una concezione organica della costruzione, fa sì che in Döllgast si possa parlare anche di 'ricostruzione tettonica', in quanto il *Baumeister* conosceva in profondità i sistemi costruttivi e le configurazioni strutturali, piuttosto che di una ordinaria semplificazione morfologica.

Anche Döllgast come Schinkel pratica il "caso per caso": attraverso una lettura tipologica e strutturale, interpreta l'edificio deturpato intervenendo in modo appropriato e realizzando una effettiva e profonda continuità storica che, sul piano del progetto, può implicare anche una trasformazione. L'Alte Pinakothek, con l'introduzione della scalinata a sud e l'ingresso a nord, guadagna un nuovo verso di percorrenza e ridefinisce l'impianto tipologico; il museo guadagna un maggiore fruibilità e la bellezza di alcuni nuovi spazi, l'atrio di ingresso a nord e la scalinata "a forbice" a sud. Sebbene il risultato possa sembrare poco appariscente, l'edificio è radicalmente cambiato rispetto al precedente, come un suo perfezionamento. Lo stesso avviene per la basilica di Sankt Bonifaz, in origine di impianto longitudinale, viene spazialmente compressa e ridefinita come un edificio a pianta centrale, pur mantenendo il senso direzionato delle colonne. Nella sala delle benedizioni dell'Ostfriedhof, viene ricostruita la cupola con il piano di imposta rialzato, in modo da ottenere una discontinuità tettonica che segnala il montaggio delle parti, oltre una maggiore verticalità dello spazio. Il portico leggero realizzato con tubi in ferro nel Südlicher Friedhof, una monumentale pergola 'tessenoviana' si offre come un vero spazio collettivo ed evocativo con la realizzazione del ricco lapidario. Infine la cappella del Residenz, l'Allerheiligen-Hofkirche, per anni sopravvissuta nella condizione di rovina, viene pietosamente protetta con una complessa copertura lignea che ricollega tutte le diverse quote dell'esistente su cui si appoggia, nello stesso modo in cui si coprono e si proteggono i resti archeologici. È dunque un lavoro "caso per caso", non solo conservativo ma interpretativo, che viene praticato sulle rovine.

Volendo trovare una definizione per queste opere di Döllgast, che ne descriva il contributo più profondo – al di là di quanto critici e storici, allievi e colleghi hanno detto, utilizzando espressioni come ricostruzione "creativa" o "artistica" – pensiamo la più appropriata sia "ricostruzione interpretativa"¹⁷, termine che ci perviene dalle considerazioni di Rudolf Schwarz,

¹⁷ F. PETER, F. WIMMER, *op. cit.*, p.9-15. Maria Irene Lattarulo ha sviluppato il tema della "ricostruzione interpretativa" nella tesi di dottorato (Politecnico di Bari, XXVIII ciclo): *Le ricostruzioni interpretative come riflessione sugli elementi della costruzione nell'opera di Hans Döllgast, Jose Wiedemann, Rudolf Schwarz. Germania 1945-60*, relatori: Vitangelo Ardito, Klaus Jan Philipp: v. ora M. I. LATTARULO, *Le ricostruzioni interpretative: il caso di Hans Döllgast a Monaco di Baviera*, in *Rassegna di Architettura e Urbanistica*, n° 149/ 2016, p.80-87.



un altro architetto-ricostruttore, sulla sua ricostruzione della Paulskirche a Francoforte: “Reputo possibile la conservazione delle rovine, anche l'esatta restaurazione, ma penso che entrambe dovrebbero essere l'eccezione e la norma dovrebbe essere l'interpretazione. Si dovrebbe prendere l'opera antica assolutamente in modo serio, ma non come qualcosa di morto bensì come qualcosa di vivo, che vive sotto di noi, ed iniziare con essa un dialogo, ascoltando attentamente cosa ha da dire e dicendo quello che noi abbiamo da rispondere come persone vive, inserendola come qualcosa di vivo in un nuovo essere vivente. Però si dovrebbe iniziare questo dialogo con un partner non come era prima, ma come è in questa ora storica e come ha subito la storia.”¹⁸

14/ Hans Döllgast, prospettiva dello spazio interno in St. Bonifaz, 1949 (TUM-Architektur-Archiv).

¹⁸ R. SCHWARZ, *Kirchenbau* (1960), in F. PETER, F. WIMMER, op. cit., p. 12.



15/ St. Bonifaz, prospetto sulla Luisenstraße, con muratura di chiusura a Nord, dopo la ricostruzione di Hans Döllgast.

3. La basilica di Sankt Bonifaz a Monaco di Baviera, 1945-1950

Quando Ludwig I di Baviera incaricò Leo von Klenze di predisporre il Nuovo Piano per la città di Monaco, questi disegnò due assi ortogonali, la Ludwigstrasse e la Briennerstrasse, che partivano dalla Odeonsplatz, il luogo di contiguità con la città antica; al termine della seconda collocò la Königsplatz, il salotto colto ed elegante della città: un *parterre* verde di forma quadrata con tre edifici pubblici disposti sugli assi di uno spazio aperto. Klenze progettava i Propyläen e la Glyptothek, mentre Georg Friedrich Ziebland¹⁹, su invito dello stesso sovrano, creava un complesso edificio monumentale e religioso disposto trasversalmente lungo l'intero isolato, che comprendeva la Königliche Antikensammlungen sulla piazza – per la collezione dei pezzi di antiquariato della famiglia reale – un monastero benedettino e la basilica di Sankt Bonifaz²⁰ che offriva la facciata principale sulla Karlstrasse. Perciò essa era appartata rispetto allo spazio mondano della Königsplatz e proteggeva il monastero isolato al centro.

L'incarico a Ziebland era stato affidato da Ludwig I nel 1835 con l'obbligo di un soggiorno a Roma, perché il sovrano richiedeva un tempio ispirato all'architettura paleocristiana. Il progetto presentato era costituito da un'ampia chiesa a cinque navate, con sedici coppie di colonne in marmo; la navata centrale era più alta con un claristorio continuo sui quattro prospetti; il portico di ingresso, con otto arcate, assumeva la stessa larghezza della chiesa. L'insieme si configurava in una pianta rettangolare, un volume semplice e definito dal quale fuoriusciva il catino absidale che risultava un piccolo volume aggiunto. All'esterno la chiesa aveva un aspetto povero, inte-

¹⁹ Georg Friedrich Ziebland (1800-1873) formato all'Accademia di Belle Arti di Monaco con K. von Fischer e F. von Gärtner, in seguito docente, viaggia in Italia (1827-29) ed è uno dei principali esponenti del Rundbogenstil tedesco.

²⁰ R. POLLERER, *Wiederaufbau der Basilika St. Bonifaz in München*, in "Baumeister", 3, 1951, pp.160-173. Notizie generali sulla chiesa in L. ALTMANN, *St. Bonifaz München*, Regensburg 1997.



16/ St. Bonifaz, veduta dell'interno nella ricostruzione di Hans Döllgast.

ramente in muratura di mattoni; le facciate laterali erano ritmate da lesene che individuavano la posizione delle finestre. Al contrario, l'interno era decorato riccamente con pavimenti a mosaico e affreschi di gusto neo-bizantino. I lavori ebbero inizio nel 1837, durarono dieci anni e nel 1850 avvenne la consacrazione.

Durante la seconda guerra mondiale, la basilica subì una serie di eventi distruttivi: con i bombardamenti del 1943, si ebbero il crollo della copertura in legno e la distruzione degli arredi interni, mentre il 7 gennaio 1945 una bomba colpì la zona dell'altare, provocando il crollo dei muri che travolse e distrusse due terzi delle colonne. Rimanevano in piedi il prospetto e il portico sulla Karlstrasse, il catino absidale ed il campanile a vela dietro l'abside, una parte dei muri esterni laterali lungo le navate e dei muri interni della navata centrale. La maggior parte delle rovine, che sopravvissero alle bombe, erano posizionate nella zona anteriore la basilica.

La prima proposta di intervento fu presentata da Robert Vorhölzer²¹, esponente del *Neues Bauen* in Baviera, che propose di costruire una nuova chiesa nella zona absidale – quella con maggior danni – e mantenere il portico e le pareti perimetrali come recinto di un chiostro antistante. La nuova chiesa, nella quale prevedeva la sostituzione delle colonne distrutte con setti murari, si collocava proprio nel vuoto causato dalla bomba in modo da differenziarsi dalle rovine, considerate quasi un semplice complemento.

Döllgast, seguendo l'ipotesi di Vorhölzer, elaborava una prima proposta (1946) con la ricostruzione nella medesima zona absidale; ma in questo frangente diventava consapevole che sarebbe stata la stessa rovina a decidere il dove e il come della ricostruzione. Anzitutto assumendo la con-

²¹ Robert Vorhölzer (1884-1954). Esponente del *Neues Bauen*, come capo del dipartimento di costruzione dell'Oberpostdirektion, progetta uffici postali a Monaco. Professore alla TUM (1930), si trasferisce all'Accademia di Belle Arti di Istanbul (1939), per poi tornare alla TUM nel 1946, dove è nominato rettore. Per altri dati sulla ricostruzione di St. Bonifaz, v. (anonimo), *Notausbau der zerstörten Bonifazius-Basilika in München*, in "Baumeister", 12, 1948, pp. 463-465.

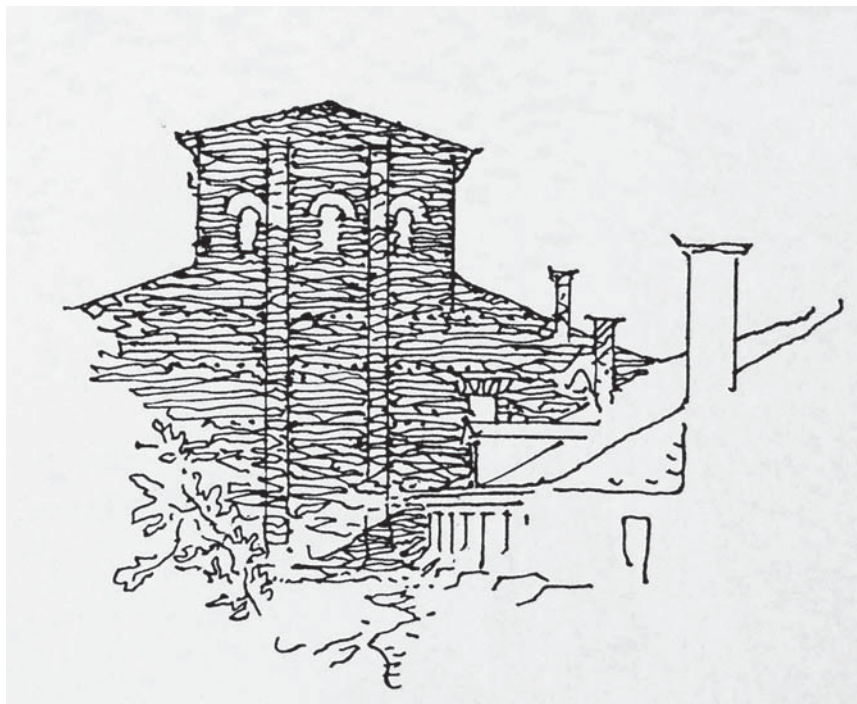
dizione di ricostruire solo in parte la gigantesca chiesa ottocentesca; poi rinunciando proprio all'idea di uno spazio aperto antistante, appena oltre il portico; una soluzione sorretta dalla conoscenza degli antichi impianti basilicali paleocristiani – dalla primitiva basilica di San Pietro in Vaticano alla ricostruzione di San Paolo fuori le mura. Così Döllgast elaborò una seconda (1947) e poi una terza ipotesi (1949-50), che prevedevano di ricostruire la parte anteriore e lasciare lo spazio aperto nell'area retrostante; soluzione che si deve intendere non come una seconda opzione, ma come un totale cambio di paradigma. Utilizzare i resti sulla Karlstrasse per la ricostruzione servendosi degli stessi mattoni dei crolli, offriva infatti la possibilità di lavorare sulle rovine vive. Il progetto di Vorhölzer non poteva che essere pensato nel vuoto perché non aveva bisogno delle rovine; il progetto di Döllgast poteva nascere solo dalle rovine.

Questo cambio di paradigma, quindi, è ancor più evidente se riflettiamo sul principio tipologico assunto dai due progetti. Nell'ipotesi di Vorhölzer, che faceva ancora ricorso all'impianto basilicale, la contrazione dello spazio dovuta al ritmo ravvicinato dei setti lasciava decisamente perplessi. Döllgast invece, attraverso una rispettosa interpretazione dell'esistente che assumeva come dati gli elementi superstiti – le doppie colonne, il sovrastante muro direzionato, le prime sette campate – comprendeva che la parte sopravvissuta ai crolli, quasi quadrata, poteva esprimere solo la spazialità di una chiesa con impianto centrale; perciò, a rafforzare questa interpretazione, collocava nei quattro angoli due piccole cappelle e due sacrestie in modo da ottenere una pianta a croce greca. Una trasformazione tipologica che sottolineava come l'intervento ricostruttivo di Döllgast non atteneva esclusivamente ad un aspetto costruttivo o strutturale, ma trasformava il complesso della vecchia basilica, ripensandone i resti.

A Döllgast era così sufficiente costruire un alto muro trasversale che chiudesse le navate e una copertura a capriate che coprisse, per poter delimitare con chiarezza uno spazio di assoluta semplicità e purezza geometrica. Qui ritorna alla mente la sua preferenza per l'architettura civile romana, in particolare per l'edificio della *Curia Iulia* al Foro. Anche il pavimento interno, in pietra nera e bianca con un disegno geometrico di quadrati che richiudono quadrati più piccoli, era un chiaro omaggio alla pavimentazione del Pantheon. Ma, nel caso di Döllgast, si trattava di una soluzione suggestiva ottenuta con un materiale povero. Persino nella disposizione delle panche sui lati della chiesa, in modo da lasciare libera la parte centrale e rendere visibile la pavimentazione, scopriamo un rimando alla sistemazione degli scranni all'interno della *Curia Iulia*.

Lo spazio interno, nella basilica ricostruita da Döllgast, era serrato e slanciato, con le murature verticali della vecchia navata centrale in mattoni lasciati a vista e la copertura ottenuta con esili capriate che mettono in evidenza la forma a capanna della copertura lignea. Il catino absidale era omesso in modo da sottolineare l'impianto scatolare dell'edificio murario, mentre due contrafforti in mattoni rastremati verso l'alto ne prendevano il posto all'esterno. Il carattere di povertà era accentuato dalla decisione di lasciare a vista il mattone, in modo da poterne leggere le tessiture. Il laterizio utilizzato per ricostruire proveniva dalle macerie, con una tonalità un po' più chiara e con giunti stilati in modo grezzo così da riconoscere la stratificazione: persino il rame della nuova copertura era di recupero. Le ristrettezze economiche venivano trasformate da Döllgast in una opportunità per creare uno spazio sacro nobile ed essenziale.

Nella parte retrostante – tra la chiesa ricostruita, il resto dell'abside e il campanile benedettino – Döllgast pensava ad un giardino di pietra con un



17/ Hans Döllgast, schizzo del prospetto absidale di St. Bonifaz (TUM-Architektur-Archiv).

piano orizzontale che si stagliava contro l'abside piatta verticale in mattoni. Il muro a sud della navata dell'antica basilica era lasciato in breccia mentre il muro a nord, meno danneggiato, veniva completato e coperto da un tetto inclinato ad una falda, per realizzare sul sedime delle due navate laterali una piccola casa per il parroco. Costruiva così un *hortus conclusus* che invitava ad una pietosa riconciliazione con la propria storia, attraverso la contemplazione di un paesaggio di rovine ancora aperte o appena ricucite.

Ma negli anni che seguirono la conclusione dei lavori, iniziò una lenta ma decisa cancellazione del lavoro di Döllgast. La basilica venne lentamente trasformata, non per reali esigenze, ma per questioni di gusto e per ragioni ideologiche. Questo luogo della memoria venne addomesticato e tutto ciò che ricordava il drammatico passato fu ricoperto e nascosto: le colonne danneggiate che erano state lasciate al loro posto furono ripristinate e rilucidate, le pareti interne in mattoni a vista conservate con le cicatrici furono rivestite da una candida scialbatura a calce. Si ottenne uno spazio neutro e rarefatto, di forte classicità, ma che aveva smarrito la sua forza spirituale. Dopodiché si iniziò a pensare a come *occupare* lo spazio lasciato libero dietro l'abside. Come afferma T.S. Eliot, "il genere umano non può sopportare troppa realtà"²²: non era possibile restare per lungo tempo di fronte alle tracce della propria storia.

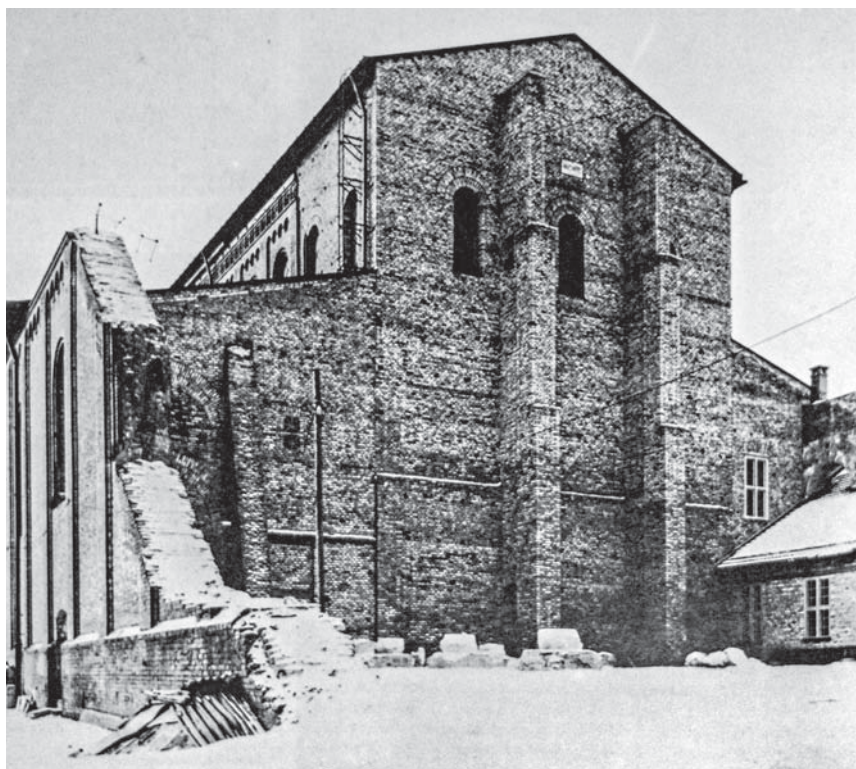
Dopo la realizzazione e per tutta la vita, Döllgast non smise mai di cercare soluzioni alternative per la basilica – i suoi disegni²³ documentano una decina di ipotesi successive – che continuò ad elaborare per rispondere alle continue richieste di una committenza sempre più esigente e che non apprezzava il suo lavoro.

Nel 1963 propose una versione con un altro corpo edilizio lungo il muro a sud, di fronte alla casa del parroco, un edificio della stessa altezza e con la stessa copertura a falda unica con inclinazione verso l'interno. Lo spazio aperto al centro assumeva l'aspetto di un ampio *impluvium* o, considerando la misura, di un chiostro. Veniva riproposta anche l'abside, in modo da avere tre edifici bassi che recingevano alla stessa altezza il chiostro. Questo progetto rinunciava allo spazio lastricato del giardino e alla presenza evocativa dei ruderi, che venivano ricostruiti.

²² T. S. ELIOT, *Burnt Norton (Four quartets)*, 1943, I, 45).

²³ I disegni di Döllgast sono conservati nel TUM-Architektur-Archiv. Alla originaria donazione dello stesso Döllgast (1974), ne sono seguite altre fino alla più cospicua del nipote Kiessling (2013). I disegni conservati, che ammontano a circa 5000, oltre alla documentazione, sono stati digitalizzati e ordinati dal prof. Michael Gaenssler in collaborazione con il Dipartimento ICAR del Politecnico di Bari.

18/ *Basilica St. Bonifaz, 1950, prospetto absidale dopo la ricostruzione di Hans Döllgast.*



Ancora del 1966 era la redazione di un'ulteriore proposta, alquanto inattuabile. Ritornava l'ipotesi di mantenere l'ingresso antico in forma di rovina e di far precedere un chiostro alla nuova chiesa costruita nella parte posteriore. Non si trattava più di ricostruzione, dunque, ma di un nuovo progetto. Infatti Döllgast sostituiva le colonne con pilastri quadrangolari in muratura che mantenevano solo la modularità del vecchio impianto. Sembrerebbe che, nella sua mente, ritornasse la vecchia proposta di Vorhölzer, ma in realtà c'è di più: i tetti delle navate laterali venivano abbassati in modo da rendere ancora più verticale il volume della navata centrale, mentre la sequenza dei pilastri restituiva all'interno l'immagine di un grande muro con aperture ritmate in alto – un claristorio per la luce – e in basso. Così la chiesa si trasformava e assumeva un impianto ad aula con due corpi bassi, una soluzione che ricorda la St. Fronleichnam ad Aachen di Rudolf Schwarz. Una basilica che in origine era stata costruita con cinque navate, uno spazio orizzontale quasi ipostilo, si trasformava in una sala unica con una accentuata verticalità. La tecnica di ricostruzione prevista era la stessa, con l'utilizzo dei medesimi materiali esistenti, ma la ricostruzione interpretativa aveva determinato anche una trasformazione tipologica. Così mentre la 'costruzione ornamentale' della rovina perveniva ad un nuovo edificio senza tempo, la riflessione sul carattere dello spazio interno convertiva la rovina in un edificio contemporaneo.

Tuttavia, nel 1968 il giardino di pietra è stato cancellato, i contrafforti demoliti e la parete è stata consolidata con una struttura nervata in cemento; mentre sul suo sedime è stato realizzato un discutibile edificio in cemento armato prefabbricato, opera degli architetti Horn e Eggendorfer, un centro religioso polifunzionale per creare luoghi di socializzazione laddove, paradossalmente, già esisteva un luogo in cui un popolo poteva riconoscersi come tale. Infine, negli anni Settanta, un progetto di adeguamento liturgico dello spazio interno ha smantellato gli arredi disegnati da Döllgast, inserendo un grande candelabro che rappresenta il sistema solare, tutto realizzato con tubolari di acciaio; inoltre un pavimento in marmo lucidato ha preso il posto di quello in pietra bianca con quadrati neri, mentre l'accesso



19-20/ Basilica St. Bonifaz, interno,
le connessioni tra colonna e muro.



avviene da un nuovo portone in bronzo, invece del portone in legno massello. Interventi distruttivi che hanno raggiunto il risultato di distruggere la poesia del primo capolavoro di Döllgast.

4. Conclusione

Ciò che Döllgast ci lascia con la sua opera, soprattutto costruita – non ha teorizzato sui suoi interventi – è una modalità di rapportarsi con l'architettura del passato. Döllgast comprendeva che la storia di un edificio era scritta nei segni e nelle stratificazioni delle sue murature e, quindi, metteva in atto una tecnica che apparteneva e continuava quella stessa storia materiale. Ricostruiva le rovine praticando un intervento nel segno della continuità, attraverso una forma di costruzione elementare, semplificata, artigianale, che abbiamo chiamato 'costruzione ornamentale'. Era un processo che seguiva una concezione ancora organica del costruire. Ma non si trattava solo di una tecnica, era un progetto che implicava insieme una ridefinizione tipologica, funzionale e distributiva, in rari casi – come per la cupola della sala dell'Ostfriedhof – persino costruttiva, molto attenta, "caso per caso". Questa metodologia si mostra oggi, di fronte ai risultati che certe contrapposizioni ideologiche hanno prodotto, attuale e persino praticabile.

Nonostante gli altri interventi realizzati da Döllgast siano ben conservati e in essi sia possibile apprezzare per intero la sua arte, la basilica di Sankt Bonifaz è un'opera che in parte ha smarrito la sua "fierezza" – la proprietà che Franz Hart riconosceva alla realizzazione originaria – e per la quale si spera possa realizzarsi presto un'opera di restituzione.