

Il mondo murario tedesco e il nuovo classicismo in Germania

di Giuseppe Strappa

Dipartimento di Architettura e Progetto, Università di Roma "Sapienza", via A. Gramsci 53, 00197 Roma, Italia.

E-mail: giuseppe.strappa@uniroma1.it

Keywords: architettura muraria, architettura tedesca.

Abstract

Quando Karl Friedrich Schinkel visita la Costiera Amalfitana questa appare della stessa materia del luogo. L'atto costruttivo trasforma la materia nel materiale dell'opera artificiale dall'uomo. Si tratta di cellule edilizie che potevano essere state costruite agli albori della civiltà o pochi mesi prima.

Schinkel anticipa quella visione del moderno che prende forma dalla coscienza di un'area culturale organica che i nuovi mezzi di comunicazione consentono.

Molte architetture murarie esemplari saranno prodotte proprio nelle aree dove l'impiego di strutture di derivazione lignea aveva costituito uno dei caratteri fondamentali della produzione architettonica. Ciò permette alle aree germaniche di sviluppare un'attenzione filologica per l'organicità muraria che la distanza impedisce di volgarizzare.

Nuova attenzione alla logica tettonica della costruzione e alla sua espressione plastica sembra innestarsi di diritto sulla tradizione del razionalismo classico dei Bonatz, Schmitthenner, Schumacher.

In questo quadro è significativo il ruolo di Hans Kollhoff. Egli ricerca la forma esemplare, costante e abituale, che nel processo di trasformazione degli edifici e della città rappresentano "i principi strutturali che si sottraggono all'invenzione (...)"

Contro le inclinazioni per il leggero a tutti i costi, l'immateriale, l'estetica del decostruito e del mal costruito, l'ordine condiviso può essere nuovamente definito "classico". Un ordine che non può certo coincidere, oggi, con quello degli antichi, ma un ordine difficile, comunque antisoggettivo e antiromantico, che ha origine dalla realtà delle cose viste nel loro contesto. L'architettura trasforma la confusa condizione di crisi in risorsa, può ancora indicare una strada, contenere ancora la profezia di Edoardo Persico, prefigurare e propiziare un mondo che oggi non esiste, ma che potrebbe esistere.

Quando Karl Friedrich Schinkel nel 1804, compiuto il pellegrinaggio a Paestum, visita quella Costiera Amalfitana che diverrà uno dei luoghi deputati della rivisitazione moderna del paesaggio italiano, Amalfi gli appare costruita della stessa materia del territorio che la circonda, deposito di forme che sembra rivelare un'architettura nuova e sconosciuta.

L'architetto arriva dal mare. Lo possiamo immaginare in piedi, sulla barca che rolla lenta sull'acqua e si avvicina alla costa che egli guarda, immersa nella luce, come una rivelazione: le stesse pareti opache e massive, la stessa materia rocciosa trasformata in materiale; volumi in successione, ognuno dei quali appare trascurabile di fronte alla montagna che li accoglie ma che, tutti insieme, stringendosi in unità, esprimono la potenza delicata della mano dell'uomo ancora capace di trasformare organicamente la terra che abita.

Nella sua descrizione, la vita di questa cittadina "costruita in maniera stranissima" si mescola e diviene tutt'uno con il luogo, legando insieme edifici, acque, scale, pareti di pietra.

Non solo l'atto costruttivo, ma la stessa mente dell'architetto trasformano la materia: la sostanza di cui è costituito l'universo naturale del paesaggio si trasforma nel materiale dell'opera artificiale costruita dall'uomo. Non si tratta dell'architettura che cercavano i viaggiatori del *Grand Tour*, quella colta e monumentale di prorompente bellezza o quella in rovina che celebra la grandezza degli antichi, ma di un'edilizia anonima, la cui poesia segreta va scoperta dall'intelligenza. Un'architettura senza tempo, cellule di aggregati edilizi fusi tra loro che potevano essere stati costruiti agli albori della civiltà o pochi mesi prima (è noto dalle notizie che riporta Theodore Fontane, come Schinkel prendesse rapidi appunti nel corso di visite e sopralluoghi, e che disegnasse poi la versione definitiva a distanza di tempo, lasciando operare la memoria e la sua capacità di selezionare criticamente le informazioni).

Nello schizzo di Amalfi che Schinkel esegue dal mare, rare e piccole bucatore interrompono la continuità dei volumi puri - si direbbe - sotto la luce. Quelle pareti nude e fisse, scoperte oltre i templi e le rovine, sono l'altra faccia, insieme, di una nuova possibile classicità plastica e di una diversa modernità, le radici di quella lingua antimonumentale che l'architetto tedesco aveva già riconosciuto a Roma nel disegno "Ritratto dalla finestra del mio appartamento, con San Pietro in lontananza".

Perché Schinkel, costringendo la lettura a coincidere con le regole di una propria idea di architettura, anticipa quella visione del moderno inteso come riduzione e semplificazione che percorrerà in modo appartato l'intera vicenda europea. Fino a Marcadal, fino a Pagano ("In Behrens - scrive Adolf Behne - sussiste ancora un certo dualismo: da un lato egli tiene conto per prima cosa dello scopo, e dall'altro continua a servirsi di elementi tradizionali: pareti, tetto, finestre ecc. subordinandovi, dove occorra, la funzione") (Behne A., 1926).

Una nuova realtà rapidamente comunicata e diffusa da un fiume di stampe che riproducono monumenti non più isolati e come liberati dalle concrezioni edilizie che il tempo vi ha depositato, ma inseriti in tessuti di abitazioni fondati, a volte, su preesistenze antiche, i quali vanno acquistando un rilievo figurativo sempre maggiore.

Questo testo è un'anticipazione del volume, in corso di stampa, G. Strappa, *L'architettura come processo. Il mondo plastico murario in divenire*, Franco Angeli editore, Milano. ISBN 9788891705976



Fig. 1 - Uwe Schröder, Hundertacht House, 2007. Location: Cologne, Germany.

Sources:

http://www.spaceinvading.com/entry/project_id/Hundertacht_House200902021233599150

Image Credits: Stefan Müller.

Fig. 2 - Uwe Schröder, Hundertacht House, 2007. Location: Cologne, Germany.

Sources:

<http://www.usarch.de/02.02.haus-hundertacht.02.htm>

Ma, dato ancora più importante, prende forma la coscienza di un' area culturale organica, in origine coincidente con gli ambiti geografici di formazione, ma che si estende in seguito ad aree più vaste, trasversali, che si annodano intorno a ricerche condivise attraverso scambi che la diffusione di nuovi mezzi di comunicazione consentono.

Molte architetture murarie esemplari saranno prodotte proprio nelle aree dove l'impiego di strutture di derivazione lignea aveva costituito uno dei caratteri fondamentali della produzione architettonica. Come era avvenuto per la conservazione del latino, la distanza permette alle aree germaniche di sviluppare un'attenzione filologica per l'organicità muraria che la distanza e il numero ridotto di opere prodotte impedisce di volgarizzare. Il raffinato padiglione che Schinkel stesso costruisce nel Castello di Charlottenburg e la Casa del Giardiniere di Corte a Potsdam costituiscono la premessa a un intero filone tedesco di sviluppo della logica muraria che troverà nel Novecento appassionati cultori.

La moderna classicità della Stazione di Stoccarda che Paul Bonatz costruisce a partire dal 1911, guarda al mondo massivo delle costruzioni romane, alla monumentalità dei volumi dove le aperture sono "praticate" per sottrazione, così come i compatti, originali volumi dello Johanneum che Fritz Schumaker costruisce l'anno dopo ad Amburgo, dove solo il colonnato d'ingresso sembra un'inevitabile concessione ad un classicismo di maniera, manifestano appieno i caratteri delle pareti in mattoni impiegate per sostenere le strutture orizzontali e stringere, allo stesso tempo, gli spazi. Anche la chiesa di St. Joseph costruita da Dominikus Böhm a Hindenburg nel 1929 esprime in modo didascalico il rapporto tra pareti massive e struttura centrale a transenna, che perimetra senza chiudere, conducendo alle estreme conseguenze una ricerca

The world of German masonry construction and Germany's New Classicism.

When Karl Friedrich Schinkel visited the Amalfi coast in 1804, having completed his pilgrimage to Paestum, that coast which was to become one of the designated places for the modern reinterpretation of the Italian landscape, it seemed to him that Amalfi was built from the same materials that surrounded it, a repository of forms that seemed to reveal a new, previously unknown type of architecture.

He reached the area by sea. We can just imagine him standing on the boat, rocking gently in the water as it approached the coast he gazed at, bathed in light like a revelation: those same dark, massive cliffs, the same rock turned into material; a succession of buildings, each one of which seems insignificant compared to the mountain that surrounds it but that, viewed as a whole and clinging closely together, express the subtle power of human intervention, still capable of organically transforming its habitat.

In his description, life in this town 'built in such a strange way' blends with its location and becomes one with it, binding together buildings, waterways, stairways and stone walls.

It is not simply the act of construction that transforms matter; it is also the mind of the architect itself; the substance of which the landscape's natural universe is made is turned into the material for an artificial work built by Man. This was not the kind of architecture sought by travellers on the Grand Tour, that refined and monumental architecture of overwhelming beauty or the architecture in ruins that celebrates the greatness of ancient cultures, but rather an anonymous kind of building, whose secret poetry must be discovered by our intelligence; a timeless architecture, cells of aggregate bound together which could either have been built at the dawn of civilisation or just a few months earlier.

In the sketch of Amalfi that Schinkel painted from his boat, a few small openings interrupt the continuity of pure buildings – as it were – under the sun. Taken as a whole, those bare, motionless walls discovered beyond the temples and ruins are the other side of a new, possible, three-dimensional classicism and a different kind of modernity, the roots of that same anti-monumental language that this German architect had already noticed in Rome in his drawing entitled View of Rome from my apartment with St Peter's in the distance.

In forcing the interpretation to coincide with the rules of his own personal view of architecture, Schinkel pre-empts that vision of the modern understood as a reduction and simplification that will run parallel to European history, right up to Marcadà and Pagano.

It was a new world that was rapidly communicated and divulged by a flood of prints that reproduced monuments that were no longer isolated or freed from the incrustations that time had deposited on them, but were viewed as part of a fabric of houses that were founded, at times, on existing ancient structures, which acquired a growing figurative importance. However, what was even more important was that an awareness of an organic cultural area, which originally coincided with the geographic environment where it evolved, began to emerge, but which later extended to wider, different areas that converged around research shared through the discussions and debates that new methods of communication permitted.

Many exemplary buildings in masonry were

produced in just those regions where the use of wooden structures had previously been one of the basic traits of architectural production. As had occurred for the conservation of Latin, the distance allowed Germanic regions to develop a philological interest in this coherent and harmonious building style that could not be over-popularised due to distance and the limited number of buildings produced. The elegant pavilion that Schinkel himself constructed in Charlottenburg Palace and the Court Gardener's House in Potsdam cleared the way for an entire German movement that developed masonry precepts and which was to find enthusiastic supporters in the twentieth century.

The modern classicism of Stuttgart's railway station, begun in 1911 by Paul Bonatz, looks to the imposing world of Roman construction, the monumental nature of buildings where openings are created by removing material, just like the compact, original buildings of the Johanneum that Fritz Schumacher built one year later in Hamburg, where only the entrance archway seems an inevitable concession to manneristic classicism, fully displaying the features of the brick walls used to support the horizontal structures and, at the same time, pull the spaces together. The church of St. Joseph built by Dominikus Böhm in Hindenburg in 1929 also didactically expresses the relationship between the imposing walls and the central archway that runs along the edge of the space, without hemming it in, leading to the extreme consequences of research into German Catholic religious architecture which in those same years saw, in Emil Fahrenkamp's church of St. Mariae Geburt in Mülheim, one of its most important manifestations and which was to continue after the war.

Take also the work of Behrens, Asplund, Perret, the difficult research carried out by Dudok, as well as magnificent and forgotten works such as Oslo's city hall by Arnstein Arneberg and Magnus Poulsson.

In actual fact, in modern European cities – above and beyond the simplifications encouraged by biased historiography – the characteristics of objects derived from architectural culture and the constant transformation of buildings have continued to be instruments of consistency as well as innovation, and often not just in Mediterranean regions.

The vitality of architectural experimentation in the post-war period is demonstrated in an exemplary way by Sigurd Lewerentz's church of St. Markus, built in Stockholm in the late 1950s – not to mention the bare constructions of Hans van der Laan, a Benedictine monk – entirely up-to-date, moreover, in the display of a three-dimensional façade of free composition, in keeping with the spirit of the time. St. Markus is the premonition that something is about to end: a premeditated compositional jumble, based on inventions and sudden interruptions, fundamental elements in the search for an order as yet unknown, as happens in every phase of evolution.

But perhaps it is in Germany itself, in a cultural area far from the Mediterranean, that this classical spirit is now reviving in a climate of informed consensus towards symptoms of change.

A new interest in the tectonic logic of construction and its three-dimensional expression seems to be rightfully grafting itself to the tradition of rational classicism as practised by Bonatz, Schmitthenner and Schumacher, rediscovering

Fig. 2 - Max Dudler, Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrum, 2006-2009. Location: Berlin, Germany.

Sources:

<http://www.maxdudler.com/43-0-Jacob-und-Wilhelm-Grimm-Zentrum+Berlin.html>

Image Credits: Stefan Müller.



sull'architettura religiosa cattolica tedesca che negli stessi anni ha avuto, nella chiesa di St. Mariae Geburt a Mülheim di Emil Fahrenkamp uno degli episodi più significativi e che continuerà dopo la guerra.

Si pensi anche alle ricerche dei Behrens, degli Asplund, dei Perret, alle tormentate indagini di Dudok, ma anche ad opere magnifiche e dimenticate come il Municipio di Oslo di Arnstein Arneberg e Magnus Poulsson.

In realtà, al di là delle semplificazioni indotte da una storiografia di parte, nella città europea moderna i caratteri degli organismi derivati dalla cultura plastica, dalla trasformazione continua delle forme murarie, hanno continuato a costituire, spesso non solo nelle aree mediterranee, strumento di coerenza e anche di innovazione.

La vitalità delle sperimentazioni murarie nel secondo dopoguerra è testimoniata in modo esemplare, oltre che dalle nude costruzioni del frate benedettino Hans van der Laan, dalla chiesa di St. Markus che Sigurd Lewerentz costruisce a Stoccolma alla fine degli anni '50, del tutto aggiornata, peraltro, nell'esibizione di una facciata plastica composta liberamente, in sintonia con lo spirito del tempo. St. Markus è il presentimento di qualcosa che sta per finire: un meditato disordine compositivo, basato su invenzioni e rotture improvvise, necessario, come in ogni fase di trasformazione, alla ricerca di un ordine ancora sconosciuto.

Ma forse è proprio in Germania, in un'area culturale tanto lontana dal Mediterraneo, che questo spirito classico si sta rinnovando oggi, in un clima di cosciente consenso verso i sintomi del cambiamento.

Una nuova attenzione alla logica tettonica della costruzione e alla sua espressione plastica sembra innestarsi di diritto sulla tradizione del razionalismo classico dei Bonatz, Schmitthenner, Schumacher riscoprendo la



Fig. 3 - Lederer Ragnarsdóttir Oei, Kunstmuseum Ravensburg, 2010-2012. Location: Ravensburg, Germany.

Sources:
<http://www.archlro.de/en/projects/projects-culture-and-church/kunstmuseum-ravensburg?order=years>
 Image Credits: Roland Halbe.

bellezza severa del peso e la logica della gravità.

Max Dudler indaga sulla struttura a telaio che, espressa in diversi materiali, si semplifica a volte in grandi portali in mattoni come nell'Università Jacobs a Grohn, (Brema). Ma è anche autore di apprezzabili interventi su importanti preesistenza storiche nei quali nuovi volumi lapidei dialogano dignitosamente con le masse murarie antiche, come nella trasformazione del Castello di Hambacher o nel Centro visitatori del Castello di Heidelberg.

Nella vasta produzione di Theo Brenner si incontrano interventi di congruente rapporto con le preesistenze urbane, frutto dell'adesione tipologica ai caratteri della città tedesca e al processo formativo della sua architettura, come, in particolare, il complesso abitativo nel Parco Herosé a Costanza. Un'attenzione dimostrata anche alla scala della singola abitazione, come la piccola casa berlinese in Friedrichswerder, innovativa nel raccogliere in una sola apertura tre livelli dell'edificio, ma congruente per proporzioni e ritmo con le quinte urbane nelle quali si inserisce. Anche Brenner mostra un'attenzione non imitativa per le preesistenze, dimostrata dall'ampliamento della scuola Schlieman a Berlino costruita nel 1913 da Ludwig Hoffmann.

Un clima, quello della nuova architettura tedesca, che propizia e sa raccogliere anche appropriate proposte di architetti stranieri, come prova il paziente lavoro condotto da David Chipperfield sull'Isola dei Musei a Berlino, con la ricostruzione del guglielmino Neues Museum disegnato da Friedrich August Stüler, dove le rovine lasciate in piedi dalla guerra vengono lette e ricomposte filologicamente, ma anche dove, quando le lacune sono troppo estese e non risarcibili, sono proposti nuovi spazi congruenti con l'originale spirito massivo dell'edificio. Occorre notare, in proposito, come non possa essere considerata indicativa la ricostruzione, in parte *à l'identique*, del Berliner Stadtschloss

the austere beauty of the weight and logic of gravity.

Max Dudler studies framework structures that, developed in different materials, are sometimes simplified into great brick entrances like Jacobs University in Grohn, Bremen. However, he is also the creator of admired renovation work on high-profile historic buildings, where the new brick constructions are in dignified harmony with old landmarks, as in the redevelopment of Hambach Castle or the Heidelberg Castle visitors centre.

In Theo Brenner's vast repertoire, we come across design projects that perfectly relate to pre-existing urban buildings, the result of an acceptance of the typological characteristics of German cities and the development process of their architecture, such as, in particular, the residential complex in Herosé Park, Konstanz. Such attention is also demonstrated when creating single homes, like his small Berlin-style townhouse in Friedrichswerder, which is innovative in the way it brings together three levels of the building in one single opening, but is in keeping – thanks to its proportions and rhythm – with the urban surroundings in which it is inserted. Brenner also demonstrates a sensibility for pre-existing buildings that is not imitative, as shown in the extension of the Schlieman school in Berlin, constructed in 1913 by Ludwig Hoffmann.

The climate of new German architecture also encourages and welcomes suitable

proposals from foreign architects, as shown by the painstaking work carried out by David Chipperfield on Berlin's Museumsinsel (Museum Island), with the reconstruction of the Neues Museum designed by Friedrich August Stüler during the reign of Frederick William IV of Prussia, where the ruins left standing by the war are philologically interpreted and reconstructed, but also where new spaces in keeping with the building's original spirit are proposed when the gaps are too extensive and irreparable. It is worth noting, to this end, how we cannot consider the partly à l'identique reconstruction of the Berliner Stadtschloss on the Spree river to be typical, as it is an anti-historical operation weighed down with dark symbolic references, where the political problem of the decisions that had to be made was posed well beyond the architectural sphere.

In such circumstances, the role of Hans Kollhoff is particularly significant. For some time, he now has supported the conservation of an architectural culture and tectonic know-how that risk being abandoned in favour of the modern identification of design projects with the visual arts, a problem exemplified, according to Kollhoff, by the conversion of the Fagus factory into the Bauhaus headquarters of Walter Gropius, where tectonic rules were turned into a freely abstract and dematerialised play on volumes.

He claims that his is a realism understood as *Sachlichkeit* (Objectivity), as understood by Adolf Behne, a representation of our time, 'reality that has been given form'.

Kollhoff's criticism of contemporary architecture, including that branch of architecture that studies the lessons of the past, regards the understanding of history as the infinite availability of any interpretation, as long as it constitutes an opportunity for invention. In contrast, Kollhoff does not seek novel and extraordinary forms, but those that are exemplary, constant and habitual, encountered in the process of redeveloping buildings and cities because 'structural principles cannot be subject to invention, they can only be discovered'.

A figure like Kollhoff belongs to the vast northern European area of Gothic, flexible traditions, but his work belongs to the mould of the great German architects who followed in Schinkel's footsteps and looked to classicism and Mediterranean culture understood in the physical and tangible aspect of organic, masonry-based construction. This solves the problem of the dichotomy between architectural interpretability and flexible construction, treating cladding 'objectively' according to tectonic principles which state that cladding should be laid down in layers, following working plans that follow the rationale of a hierarchical approach to façades.

The Leibniz Kolonnaden complex in Berlin is a clear example of this (1997-2000) where the façades, clad in sandstone slates, are organised in a hierarchy featuring a porticoed base of double height, where the association between workshops and mezzanines is reutilised, an elevation divided into three working plans (structure, panelling and windows), ending in a balustrade. What is almost entirely missing is a unifying band and the emptiness of the openings occupies the space between the solid walls of the structures, but the main tectonic crux is the string course, which mediates the masonry of the building with the culture of the surrounding area.

sulla Spree, operazione antistorica e grondante di cupi riferimenti simbolici, dove il problema politico delle scelte è stato posto ben al di fuori dell'ambito architettonico.

In questo quadro è invece particolarmente significativo il ruolo di Hans Kollhoff, da tempo sostenitore della conservazione di una cultura costruttiva e un sapere tettonico che si vanno perdendo sotto la spinta della moderna identificazione del progetto di architettura con le arti visive. Un processo nel quale Kollhoff individua come nodo esemplare il passaggio dalle officine Fagus alla sede del Bauhaus di Walter Gropius, nel quale la realtà della regola tettonica si trasforma nel gioco di volumi liberamente astratti e smaterializzati. Il suo è un realismo, egli sostiene, inteso come *Sachlichkeit*, come lo intendeva Adolf Behne, rappresentazione del nostro tempo, "realtà cui è stata data forma".

La critica che Kollhoff rivolge all'architettura contemporanea, anche a quella che studia la lezione del passato, riguarda la lettura della storia come infinita disponibilità a qualsiasi interpretazione, purché costituisca occasione d'invenzione. Al contrario, Kollhoff ricerca non la forma inedita e straordinaria, ma quella esemplare, costante e abituale, incontrata nel processo di trasformazione degli edifici e della città perché "i principi strutturali si sottraggono all'invenzione, possono essere solo inventati" (Kollhoff H., 1997). La figura di Kollhoff appartiene alla vasta area nordeuropea di tradizioni gotiche ed elastiche, ma il suo lavoro s'iscrive nell'alveo dei grandi architetti tedeschi che hanno guardato, sulle orme di Schinkel, alla classicità e alla cultura mediterranea letta nell'aspetto fisico e tangibile della costruzione organica e muraria. E risolve il problema della dicotomia tra leggibilità muraria e costruzione elastica, trattando le lastre di rivestimento "oggettivamente", secondo principi tettonici che indicano di posare il rivestimento a strati, seguendo i piani di lavoro che si articolano secondo la logica di gerarchizzazione della facciata.

Ne è un chiaro esempio il complesso dei Leibnizkolonnaden a Berlino (1997-2000) dove le facciate, rivestite in lastre di arenaria, sono gerarchizzate in basamento porticato su doppia altezza, nel quale viene reimpiegata l'associazione di bottega e mezzanino, elevazione articolata in tre piani di lavoro (struttura, specchiatura e vano finestra), conclusione a balaustra. Manca, quasi del tutto, la fascia di unificazione e il vuoto delle aperture occupa lo spazio tra il pieno delle strutture, ma il nodo tettonico principale è il marcapiano, mediando il carattere murario dell'intervento con la cultura areale in cui si pone.

Non è nelle finalità di questo scritto passare in rassegna le opere più significative di una nuova condizione che va maturando almeno dagli anni '70 e che sta raggiungendo ora la piena maturità. Ma anche i pochi casi cui si è fatto cenno dimostrano come sia estesamente sentita un'ancora confusa, ma tutta nuova esigenza di verifica razionale e costruttiva dell'arte del progettare, e poi di nuovi principi che unifichino ed esprimano questa razionalità.

Non si tratta dell'ansia di un ordine astratto, accademico, ma della regola che si pone alla conclusione di un processo, dell'ordinato disporsi di materia e materiali che deriva dall'adesione concreta ai problemi della realtà costruita, dalla logica "necessaria" che compone la forma urbana, fino alla scala dell'edificio, fino ad investire le sue ragioni tettoniche.

Un ordine, per questo, in un certo senso paradossalmente instabile, precario, che deve essere conquistato di continuo e di continuo messo in crisi.

Proprio questo ne caratterizza il carattere contemporaneo: il suo porsi sempre come esito rinnovabile e mai condizione di partenza. L'ordine finisce per rivelare, così, un processo: dapprima lo scopo del progetto, che non è la semplice funzione, ma l'insieme delle sue ragioni logiche, storicamente determinate; poi la sua posizione nell'universo delle forme possibili, che quello scopo possono soddisfare, il tipo e i caratteri dell'organismo architettonico o urbano "adatto" al fine proposto, relazionato alle risorse disponibili; quindi il suo legittimo porsi eticamente nel contesto sociale come strumento utile, che risponde a bisogni comuni; infine la sintesi estetica che tutto lega ed esprime, che rivela senso e significato, comunicata, perché non rimanga nell'ambito

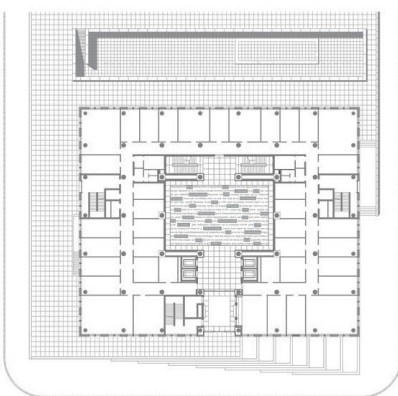


Fig. 4 - Hans Kollhoff, Landeszentralbank in den Freistaaten Sachsen und Thüringen, 1994-1996. Location: Leipzig, Germany.

Sources:
<http://www.kollhoff.de/de/PROJEKTE/Bauten/83/Landeszentralbank-in-den-Freistaaten-Sachsen-und-Thueringen.html>

privato di una neolingua individuale (spesso scambiata dall'architetto per linguaggio) attraverso, appunto, un ordine condiviso.

Occorre riflettere su questo tema della condivisione perché costituisce, evidentemente, il nodo del problema.

Contro le inclinazioni per il leggero a tutti i costi, il trasparente da rivista patinata, l'immateriale, l'estetica del decostruito e del mal costruito, l'ordine condiviso che giace sopito nella coscienza collettiva può essere nuovamente definito "classico". Un ordine che non può certo coincidere, oggi, con quello degli antichi, ma un ordine difficile, comunque antisoggettivo e antiromantico, che ha origine dalla realtà delle cose viste nel loro contesto, e finisce per esprimere sentimenti pubblici: l'architettura come rivelazione e risarcimento, espressione di emozioni civili proprio quando questi sentimenti sembrano oscurarsi, perdersi nel pragmatismo globale.

Trasformando la confusa condizione di crisi in risorsa, l'architettura può ancora indicare una strada, contenere ancora la profezia di Edoardo Persico, prefigurare e propiziare un mondo che oggi non esiste, ma che potrebbe esistere.

It is not our aim here to list the most important works of a new condition that has been developing since the 1970s at least and which is now reaching full maturity. However, even the few cases mentioned here demonstrate how a confused, yet entirely novel need for rational and architectural verification of the art of designing buildings is widely felt, as well as for new principles that can unify and express this rational approach.

We are not dealing here with the anxiety of an abstract, academic order but the rule that comes at the end of a process, the orderly placement of matter and materials that comes from the concrete adherence to problems concerning constructed reality, from the 'necessary' reasoning that creates urban form, right up to the scale of single buildings, eventually overwhelming its tectonic rationale.

That is why it is an order that is to some extent paradoxically unstable, precarious, and that needs to be continually conquered and continually challenged.

This is, indeed, what makes it contemporary in nature: its constant efforts to present itself as a renewable outcome and never a starting point. The order ends up revealing, in this way, a process: at first, the aim of the design project, which is not its mere function but the combination of its historically determined logical rationale; then its position in the universe of possible forms that can satisfy that aim, the type and features of the architectural or urban entity that is suited to this aim and then measured against the resources available; then its legitimate attempt to place itself ethically in the social context as a useful tool that meets commonly shared needs; and, last but not least, the aesthetic synthesis that binds together and expresses everything, that reveals sense and meaning, communicated in such a way so that it will not remain in the private domain of an individual 'newspeak' (often mistaken for 'language' by architects) thanks to, as mentioned earlier, an agreed order. We should pause to reflect on this theme of agreement, of consensus, because it is clearly the crux of the problem.

In contrast to the tendency for lightness at all costs, for glossy magazine transparency, the immaterial, the aesthetics of the deconstructed and badly constructed, the commonly shared and agreed order that slumbers in the collective imagination can be defined 'classical' once more; an order that certainly cannot coincide with that of the ancients any longer, but a difficult order that is in any case anti-subjective and anti-romantic, that originates from the reality of things perceived in their context and ends up by expressing public feelings: architecture as a revelation and a reparation, an expression of civic emotions just when these feelings seem to be on the wane, lost in global pragmatism.

By turning the confused condition of crisis into a resource, architecture can still point the way forward, it can still contain the prophecy uttered by Edoardo Persico, anticipating and propitiating a world that doesn't exist now, but that could exist in the future.

Riferimenti Bibliografici

Behne A. (1926), *Der Moderne Zweckbau*, München, trad. ital. 'L'architettura funzionale', Firenze 1968, pag.33.

Kollhoff H. (1997), *Schlosspalast, Haus und Stadt*, manoscritto, cit. in Cepi J., 'Kollhoff & Timmermann architetti', Milano 2003.