

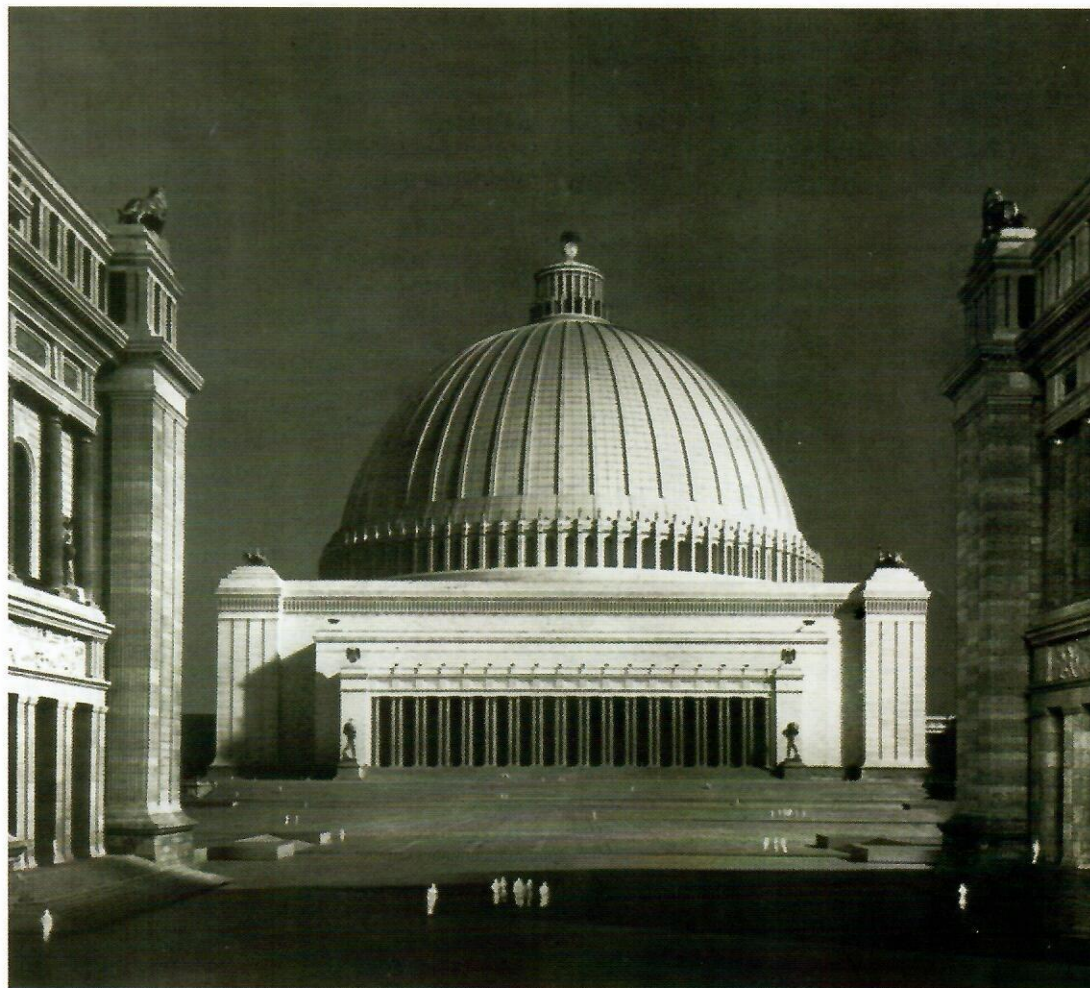


ARCHITETTURA e TOTALITARISMI

XX SECOLO/1

L'architettura
della Germania
nazionalsocialista

Alla radice delle realizzazioni architettoniche del regime nazista sta un complesso groviglio di riferimenti culturali e di necessità simboliche e propagandistiche. Ma dall'esame del contesto e delle realizzazioni emerge anche una contraddizione interna ai gusti dello stesso Führer, diviso tra monumentalismo simbolico e adesione ai gusti piccoloborghesi connessi alla sua formazione artistica.



RITI E MITI DEL GIGANTISMO

Franco Cardini

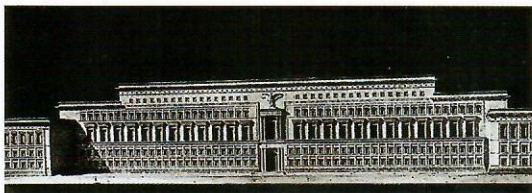
Un corretto discorso sull'architettura nazionalsocialista non dovrebbe isolare il tema stilistico e simbolico da essa costituito, ma andrebbe inquadrato in un contesto che prendesse in considerazione anche altre forme espressive dell'arte del e nel regime: la letteratura, la musica, il cinema, e naturalmente la scultura e la pittura. Ma il discorso sarebbe lungo: limitiamoci pertanto qui ad alcune osservazioni specifiche.

Esistono due funzioni politico-sociali e due moduli politico-culturali alla luce dei quali intendere l'arte nazionalsocialista e, in particolar modo, la sua architettura.

Le prime sono da una parte le esigenze simboliche e rituali di un'arte funzionale a un sistema totalitario basato su un consenso di massa e dall'altra le necessità d'impegno di capitali e di manodopera all'interno della

specificata strada scelta dalla Germania per rispondere adeguatamente alla sfida della crisi cronica che data dal tempo della repubblica di Weimar alla quale si era sommato l'episodio acuto del Ventinove; le grandi opere architettoniche finanziate dal governo nazista consentirono la vittoria sulla disoccupazione, permisero il costruirsi di un forte legame tra lavoro, sicurezza sociale e organizzazioni sindacali e culturali di partito e insomma furono un fattore primario nella crescita di un consenso che poi appunto all'interno di certi ciclopici edifici pubblici – soprattutto gli stadi e i teatri – si manifestava.

I moduli politico-culturali, invece, stanno nel rapporto tra gli sviluppi dell'arte del Bauhaus, il suo rinnegamento (forte sotto il profilo formale, condizionato e limitato sotto quello sostanziale) e la sua relazione con la riscoperta di un'arte accademico-monumentale collegata con il grande neoclassicismo germanico sette-ottocentesco e riletta attraverso l'essenzialità del funzionalismo



In apertura, a p. 13, progetto di edificio a cupola, di Albert Speer, in una foto del 1941.

Qui a fianco, dall'alto: modellino del Reichsmarschallamt (1939-1940), di Speer; la nuova Cancelleria del Reich (1938-1939), dello stesso Speer; l'allestimento del Lustgarten per i giochi olimpici berlinesi del 1936; Speer mostra a Goering (il secondo da destra) e ad alcuni ufficiali il modello della Colonna della vittoria nel 1938.



novacentesco da una parte, il permanere di gusti più modesti e convenzionali, tipici invece dello stesso Hitler, dall'altra.

Difatti, a Hitler si attribuiscono di solito scelte, responsabilità e gusti che erano non suoi, bensì di alcuni suoi consiglieri: soprattutto del suo ascoltatisimo progettatore e ministro, Albert Speer, il quale amava – fedele alle lezioni del suo maestro Tessenow – le forme e le strutture immense e ariose, la magniloquenza del ferro e del cemento, le linee possenti di edifici e di complessi che traducevano in termini in apparenza “arcaici” (in realtà ispirati a una poetica funzionalista e non dimentichi del Bauhaus né estra-

nei alla lezione futurista) l'ideologia nazista legata a una soluzione “ellenica” ed “eroica” della mai dimenticata ispirazione neoclassica. Hitler accettava tali ispirazioni, anzi da parte sua cedeva al vagheggiamento di forme che, quanto a gusto del colossale, rischiavano l'assurdo: si pensi al progetto di ristrutturazione di Berlino, che avrebbe dovuto diventare una capitale di inaudita enormità, con strade larghe in qualche caso centinaia di metri, un grande Palazzo dei congressi dalla cupola alta duecentotrenta metri, un arco di trionfo sotto il quale avrebbe trovato posto l'intera porta di Brandeburgo; oppure alle realizzazioni del primo architetto del regime – l'amante dello stile dorico Ludwig Troost – quali la residenza ufficiale di Hitler a Berlino, l'Ehrentempel eretto a Monaco per ricordare i membri del partito martiri della causa e ispirato ai Propilei di Atene (una polemica “pagana”, senza dubbio, contro la neogotica e troppo cristiana



Qui sopra, progetto per un ponte stradale di Friedrich Tamms (1937) conservato nella Kunstbibliothek di Berlino.

Per Albert Speer rimandiamo a un articolo di G. Corni apparso sulla rivista “Storia e Dossier”, L'architetto del Reich, n. 110, novembre 1996. Per la cultura nazionalsocialista: H. Brenner, La politica culturale del nazismo, Bari 1965; L. Richard, Nazismo e cultura, Milano 1982; F. Schonauer, La letteratura tedesca del Terzo Reich, Milano 1962. Per l'arte tedesca del periodo: A. Guyot, P. Restellini, L'arte nazista, Milano 1992; B. Hinz, L'arte del nazismo, Milano 1975. Molto utile A. Hitler, Discorsi sull'arte nazionalsocialista, Padova 1976.

Feldherrenhalle della stessa città, mausoleo dei caduti che richiamava scrupolosamente le forme della fiorentina loggia dei Lanzi), la Casa del partito sempre a Monaco e il progetto dello Haus der Deutschen Kunst nella stessa città, disegnato sulle forme di un tempio romano; e infine si pensi al Campo di Marte di Norimberga, lungo oltre un chilometro e largo settecento metri, incorniciato da gradinate capaci di contenere centosessantamila spettatori e corredato dal più grande stadio del mondo (con una capienza di quattrecentomila spettatori). Ad Albert Speer si dovette la tribuna dello Zeppelfeld di Norimberga, ispirata all'ara di Pergamo che avrebbe dovuto essere modello anche per il nuovo Führerpallast di Berlino, lungo seicentosettanta metri. Opera di Speer fu, ancora, la nuova Cancelleria del Reich, inaugurata nel gennaio del 1939.

● SPEER, PROIEZIONE DEL FÜHRER

Stando a quel che Hitler dichiarò nel suo discorso alla sessione sulla cultura del congresso del Partito nazionalsocialista a Norimberga nel settembre del 1935, Troost

era «il maggior architetto che la Germania abbia espresso dopo Schinkel»; ma forse la presenza dell'anziano professionista lo imbarazzava per i suoi piani, ed egli preferiva rivolgersi ad altri, geniali ma più giovani collaboratori. Che lo assestassero e a loro volta gli dischiudessero nuovi orizzonti.

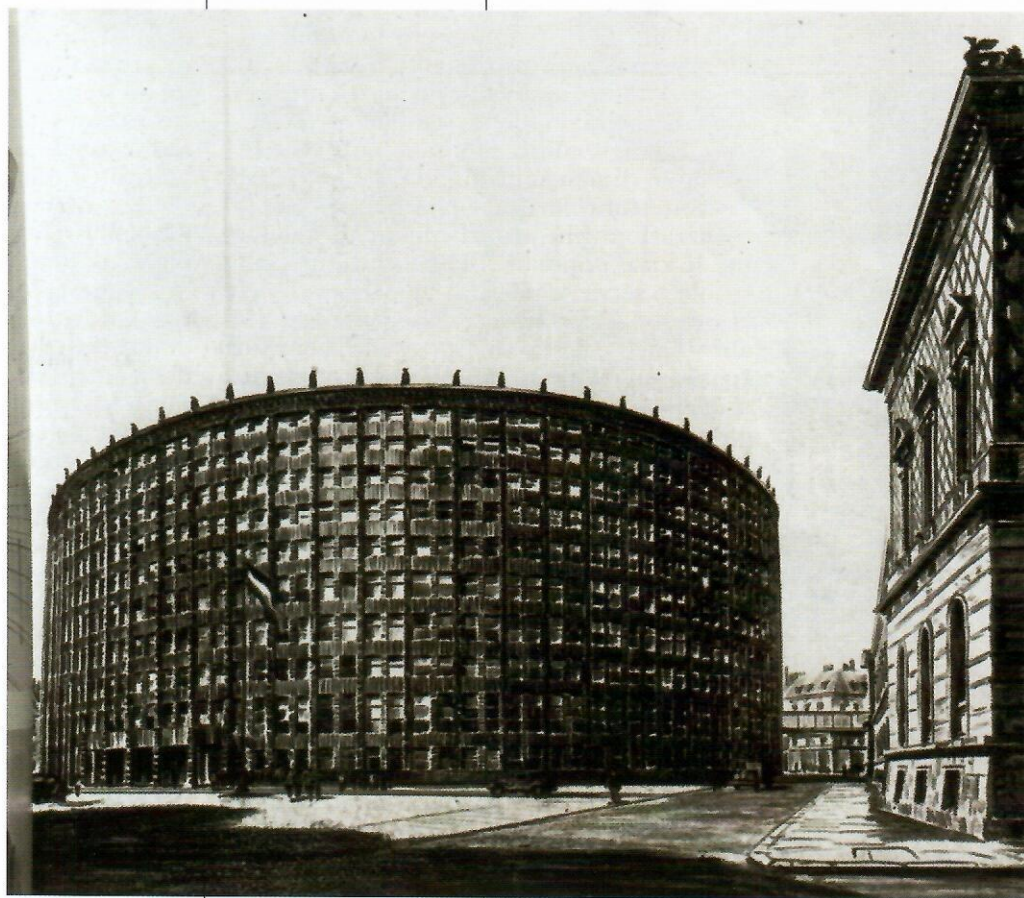
Hitler spronava senza posa, a quel che pare, il suo ispettore edile generale Speer (tale nomina risale al 1937); per la nuova Berlino, per esempio, ripeteva: «Dobbiamo schiacciare Parigi e Vienna», e lo appoggiava per esempio nella concezione di un immenso viale tra Palazzo dei congressi e arco di trionfo, un viale lungo cinque chilometri, vale a dire due volte e mezzo gli Champs-Élysées. Da parte sua, Speer – il quale del resto, bisogna dirlo, non ha mai rinnegato nei confronti di Hitler una sorta di deferenza personale quasi affettuosa – nei suoi *Diari* non ha mai trascurato di denunciare incessantemente (o quanto meno di insinuare) che Hitler lo incalzava e lo spronava con la sua energia demonica e col fascino perverso della sua personalità; d'altra parte, Speer ha sottolineato che Hitler lo corrompeva con l'inesauribile ricchezza dei mezzi che poneva a sua disposizione e lo spingeva così verso quell'arte colossale e celebrativa che equivaleva a un tradimento nei confronti della semplicità dorica alla quale egli avrebbe aspirato. In fondo, ci induce a riflettere Speer ribadendo il suo abituale cliché di innamorato delle realizzazioni – e lasciando così intendere di essere solo un artista e un tecnico, al di fuori delle ideologie –, egli era un puro specialista.

Nessuno crede più ormai nell'imparzialità asettica della tecnica; e, d'altronde, la linea proposta da Speer è fin troppo scopertamente autoapologetica. La realtà sembra quasi rovesciata: nonostante tutto, erano il giovanile entusiasmo e la "faccia pulita" di Speer a sedurre Hitler e non viceversa; era il Führer plagiato dal suo ministro più di quanto quegli non lo fosse da lui. Hitler proiettava sul suo ottimo e "successful" collaboratore le sue svanite illusioni di architetto fallito e di artista frustrato; e, come signore della Germania, metteva ai piedi di questa proiezione di se stesso tutti i mezzi possibili per realizzare sogni che egli sentiva di non aver la forza di concretizzare sotto il profilo artistico, ma che ben sapeva di avere

Qui sotto, progetto per la Reichsbank di Hans Pölzig (1933; Berlino, Museum für Verkehr und Technik).

il potere di tradurre in pratica con la sua volontà e le sue prerogative di governo.

In apparenza, le cose non parrebbero stare così. Stando ai vari discorsi tenuti dal Führer in occasione dei congressi del partito e delle Esposizioni dell'arte tedesca, si direbbe che l'ossessione del sacro e del gigan-



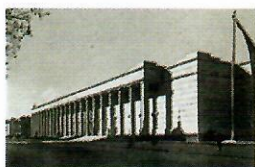
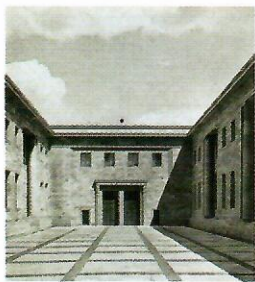
cfr.

Al nuovo volto che Berlino va assumendo e al rapporto tra vecchie e nuove architetture berlinesi, "Art e Dossier" ha dedicato due articoli di B. Mallebrein: Gli argani sopra Berlino, e Amleto a Berlino, rispettivamente nei numeri 88 e 89 dei mesi di marzo e aprile 1994.

tismo campeggi nel suo immaginario artistico, che è ormai una cosa sola con quello politico e demagogico. Hitler ammirava le grandi cattedrali del Medioevo, capaci di sovrastare le città nelle quali erano erette con la loro ombra profonda e in grado di ospitarne la totalità degli abitanti; e sognava edifici pubblici e politici del futuro in grado di adempiere a un compito analogo e a contenere enormi masse popolari. Questa parrebbe la Weltanschauung hitleriana, della quale Albert Speer sarebbe stato interprete ed esecutore.

● IL RICHIAMO DELLA TRADIZIONE

Ma non è proprio così. Dagli studi di Walter C. Langer e di Werner Maser, che hanno indagato sulla psiche e sull'intimità di Hitler, risulta quel che per altri versi si può controllare anche nei suoi acquerelli conservati a Firenze nella collezione Siviero e soprattutto quel che si vede anche nei numerosi schizzi e disegni architettonici che ci sono rimasti: la misura intimamente congeniale a Hitler era piuttosto quella connessa con l'arte accademica austriaca dei primi



Dall'alto:
la nuova Cancelleria
del Reich di Speer
(1938-1939);
due immagini
della Casa del partito
di Monaco
di Ludwig Troost
(1933-1937);
lo Haus
der Deutschen Kunst
di Monaco
(1933-1937),
ancora di Troost;
modello dell'Arco
di trionfo di Speer
(1939).
A destra,
allestimento
di Benno von Arent
della Unter
den Linden
per la visita
di Mussolini a Berlino
nel settembre 1937.

del secolo, una misura conformistica e piccoloborghese. In alcuni edifici pubblici, il gigantismo strutturale si sposa a certi particolari – di solito relegati nei cornicioni o negli elementi ornamentali secondari nelle finestre – che sembrerebbero puntare a una paradossale composizione tra l'arte ufficiale e i gusti non confessati del Führer. Gusti del resto che, se erano in contraddizione con l'architettura di regime, non lo erano con l'immagine che la propaganda goebbelsiana tendeva a fornire di Hitler come di una personalità schiva, modesta, semplice, frugale.

Oltre agli edifici monumentali, all'edilizia dalle dimensioni titaniche e agli stadi, l'architettura nazista – che peraltro, nelle realizzazioni più propriamente sociali (come le case popolari e le costruzioni come scuole o servizi clinici), si manteneva fedele al funzionalismo novecentesco – trovava un altro tipico oggetto di espressione nei teatri cosiddetti "Thing", nome che nell'antica tradizione germanica indicava i tribunali degli uomini liberi, dove si recitavano testi collettivi nei quali lo stesso pubblico aveva parte. Nel Thing si recitavano i «drammi nazionali rituali ed eroici», ispirati ai temi della rivoluzione e della rinascita della patria: la forma era sempre rigorosamente quella ad anfiteatro. Il Thing berlinese, opera dell'architetto Werner March, era in grado di ospitare ventimila spettatori. Un archetipo del teatro politico nazista era il *Ludus de Antichristo* bavarese del XII secolo, grandiosa trasposizione in termini di sacra rappresentazione della lotta tra le forze della Luce e quelle delle Tenebre; ma i nazisti avevano fatto tesoro anche dell'esperienza del teatro gesuitico e dello *Jedermann* di Hofmannstahl, tra-

dizionalmente rappresentato ogni anno a Salisburgo.

Rispetto alla tradizione classica, con un gusto anzitutto ellenico-dorico che costituiva il nucleo della poetica architettonica del nazionalsocialismo, il mondo medievale costituiva un richiamo di minor peso. Era tuttavia presente nell'architettura delle Scuole politiche di partito e in certi insediamenti delle SS, specie nelle "rocche" che avrebbero dovuto "vegliare" il territorio di conquista a Est, lo "spazio vitale". Si prevedeva lì la costruzione di possenti monumenti residenziali e celebrativi, coronati da alte torri sepolcrali: modello ne è la rocca della Scuola politica di Vogelsang, opera dell'architetto Klotz. Il riferimento ideale di tali concezioni era naturalmente l'Ordine teutonico.

Suggerimenti dell'antichità passate attraverso il filtro del titanismo, forte influsso della tradizione neoclassica germanica e dell'accademia, occasionali citazioni medievali e soprattutto un funzionalismo ispirato alle necessità del rito collettivo appaiono elementi ispiratori dell'architettura ufficiale del nazismo che aveva nelle spianate di granito e cemento, negli stadi e nei teatri all'aperto le sue cattedrali, i suoi luoghi del culto del sangue e del suolo. Qui, fascino della tradizione cristiana e ritualità "pagana" desunta dal pur inconfessabile modello giacobino si fondevano.

Il nazionalsocialismo traeva la sua estetica da un instabile equilibrio di contrastanti istanze, fuse nell'estetica del ciclopico e del collettivo. Un tetro senso di tragedia e di eternità spirava da queste architetture. I pochi resti superstiti ne sono ancora testimoni. □

