



Università
della
Svizzera
italiana

Accademia
di
architettura

Istituto
di storia e teoria
dell'arte
e dell'architettura

Architettura e politiche della memoria

**Louis I. Kahn e Peter Zumthor:
due progetti non realizzati**

Anna Bernardi

Mendrisio
Academy
Press

ISA

Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura
collana diretta da

Christoph Frank, Sonja Hildebrand, Daniela Mondini

Coordinamento editoriale
Tiziano Casartelli

Cura redazionale
Fabio Cani

Progetto grafico
Andrea Lancellotti

Impaginazione
Tarmac / Fabio Cani

La pubblicazione in open access di questo libro
ha ricevuto il supporto del Fondo nazionale svizzero per la ricerca scientifica



DOI: 10.48686/vc7k-4y71
ISBN: 978-88-3665-353-9

This publication is licensed under
the Creative Commons License CC BY-NC-ND



© 2023 Accademia di architettura, Mendrisio
Università della Svizzera italiana

Anna Bernardi

Architettura e politiche della memoria

Louis I. Kahn e Peter Zumthor:
due progetti non realizzati

Sommario

7	Introduzione. Memoria, politica e progetto architettonico	97	Peter Zumthor, Centro di documentazione Topografia del Terrore, Berlino (1993-2004)
7	Una nota generale sull'architettura non costruita	97	La Topografia del Terrore nell'odierno <i>Gedenkstättenlandschaft</i> berlinese: un approccio
8	I memoriali: alcune considerazioni di partenza	104	Il luogo storico: "Prinz-Albrecht- Gelände" ("Gestapo-Gelände")
11	Memoria, trauma e politica: interruzione di una linearità	135	Il progetto di Peter Zumthor per il Centro di documentazione Topografia del Terrore
13	Scopi, parametri e selezione dei due progetti del presente studio	165	Incompiuto e demolito: le ragioni di un fallimento
19	Louis I. Kahn, Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, New York (1967-1973)	193	Conclusioni. Perché questi due progetti non sono stati costruiti?
19	Dietro il primo memoriale americano all'Olocausto a New York	193	Progettista, committente e politica: la divergenza tra intenzione e aspettativa
25	Da <i>Uptown</i> verso <i>Downtown</i> : una panoramica dei precedenti tentativi	195	Da Louis I. Kahn a Peter Zumthor: astrazione e contraddizione
37	Il progetto di Louis I. Kahn per il Monumento ai sei milioni di martiri ebrei	198	La "complessità nascosta" nella progettazione di un memoriale
69	<i>Forever unbuilt</i> : le ragioni di un insuccesso	200	Una breve riflessione conclusiva
			Apparati
		207	Fonti archivistiche e iconografiche
		209	Bibliografia
		223	Indice dei nomi
		227	Ringraziamenti

Introduzione.

Memoria, politica e progetto architettonico

Per me la memoria della Shoah significa saper parlare e trasmettere agli altri il linguaggio della ribellione, della radicale contestazione delle verità del potere. Altrimenti quella memoria non esiste: si riduce a un esercizio di vuota retorica, un cerimoniale che non serve a niente; a un rituale ripetere “mai più” che non dice nulla a nessuno e niente può dire.

Vladek Goldkorn¹

Prendere in considerazione soltanto le grandi opere d'arte – dice Warburg – significa non riuscire a vedere che l'opera dimenticata è proprio quella da cui potremo con tutta probabilità ricavare le informazioni di maggior valore.

Edgar Wind²

Una nota generale sull'architettura non costruita

La storia dell'architettura è piena di “architettura mai costruita” – considerata da qualcuno come parte dell'insieme generico dell'“architettura dimenticata” –, di “capolavori non costruiti”, di “città mai viste”, o meglio, “città come avrebbero potuto essere”³ se, come ha illustrato in modo metaforico Fulvio Irace, «le porte scorrevoli della storia si fossero aperte o chiuse con un tempo diverso»⁴ e avessero quindi consentito la realizzazione intera o parziale delle loro *unbuilt architectures*. Questa constatazione è più che mai vera, specialmente quando si tratta di considerare lo sfondo storico sul quale si evolve l'intenzione progettuale.

Una disciplina artistica come l'architettura ha il privilegio di essere esprimibile in modi distinti: come disegno, come modello, e come effettiva struttura in materiale duraturo. Lo affermava già Leon Battista Alberti nel suo trattato *De re aedificatoria* (1485): «Lo edificare consiste tutto in disegni ed in muramenti».⁵ L'architettura non costruita è parte integrante dell'architettura rimasta sulla carta e costituisce un argomento piuttosto esteso, difficilmente delimitabile, in quanto più o meno in tutte le tipologie funzionali (case, fabbriche, scuole, ospedali eccetera) e rappresentative (edifici governativi, chiese, monumenti eccetera) di ogni epoca troviamo esempi di progetti non realizzati. Infine, non si può costruire senza progettare, mentre si può progettare senza costruire.

Quello dell'architettura non costruita è probabilmente uno degli ambiti meno privilegiati di indagine storico-artistica, sia per l'incompletezza della storia dei progetti non realizzati, sia per il fatto che essi sono spesso tenuti a margine nelle pubblicazioni dedicate all'operato degli architetti. La storia di un progetto architettonico portato a compimento è indubbiamente più completa di quella di un progetto non realizzato (o non finito); infatti, al di là delle sue qualità estetiche, l'opera architettonica, una volta portata a compimento e inaugurata, viene valutata anche in base alla sua capacità di interagire con il pubblico, il quale produce risposte, talvolta anche inaspettate. Naturalmente, questa valutazione non può essere applicata nell'architettura non costruita, in quanto la storia dei progetti si interrompe sulla carta.

Tuttavia, se consideriamo il punto di avvio di questa ricerca, la storia di un progetto non realizzato può essere talvolta più interessante e più istruttiva di quella di un progetto portato a compimento.

I memoriali: alcune considerazioni di partenza

8 Il punto di partenza della presente ricerca muove dall'affermazione di uno dei pionieri nello studio dei memoriali relativi alla Shoah in Europa, Israele e Stati Uniti, l'anglista ed ebraista americano James E. Young, il quale suggerisce che la storia di un memoriale non realizzato possa essere più istruttiva di quella di un memoriale finito.⁶ Per Young, lo studio della cosiddetta «arte della memoria pubblica» (*art of public memory* – qui intesa nel senso più generale del termine), dovrebbe basarsi non solo sui risultati estetici dei monumenti, memoriali o musei (peraltro, Young non è uno storico dell'arte), ma anche, e soprattutto, sull'«attività che ha dato loro origine»;⁷ attività che si regge su un complesso processo di visualizzazione e materializzazione dell'intenzione di memoria di un determinato gruppo di individui, in un determinato luogo e in un determinato momento storico.

L'intenzione di memoria deriva dal bisogno di una comunità di tracciare un segno materiale (sotto forma di testi, immagini, monumenti eccetera) o simbolico (attraverso festività, rituali, costumi eccetera) del ricordo di un personaggio o di un evento.

Tuttavia, un memoriale non è solo il segno materiale del ricordo di qualcuno o qualcosa. Esso si pone anche come una sorta di specchio nel quale vengono riflesse le intenzioni estetiche e ideologiche di un gruppo sociale, popolo o nazione, di un certo luogo e di una certa epoca, utili alla rappresentazione di una determinata identità collettiva. Questa seconda funzione è sicuramente più complessa da definire, poiché si collega a ciò che lo storico francese Pierre Nora definisce «luogo di memoria» (*lieu de mémoire*),⁸ ovvero un'«unità significativa, d'ordine materiale o ideale, di cui la volontà degli uomini o il lavoro del tempo ne ha fatto l'elemento rappresentativo di una collettività».⁹ Per Nora, i luoghi di memoria sono «luoghi-incroci» (*lieux-carrefours*), attraversati da «dimensioni multiple» (*dimensions multiples*): storiografica, etnografica, psicologica, politica e letteraria.¹⁰ Credo che le ultime due dimensioni siano quelle che ci interessano di più, se si intende per politica «un gioco di forze che trasformano la realtà: la memoria in effetti è più una cornice che un contenuto, un insieme di strategie», come scrive Nora, che continua: «qui si tocca la dimensione

letteraria dei luoghi di memoria, in cui l'interesse si basa in definitiva sull'arte della messa in scena». ¹¹ In questo senso, il luogo di memoria si pone quale «campo d'azione estetico-politico» (*ästhetisch-politisches Handlungsfeld*), come viene definito dal politologo tedesco Peter Reichel, ¹² dove diverse parti in causa lavorano e disputano sul passato, la sua interpretazione e la sua visualizzazione.

Il luogo di memoria manifesta in tal senso un'interferenza di due tempi storici, in quanto implica il far riemergere un elemento del passato che viene *ricostruito* in base alle esigenze del presente («la memoria è il presente del passato», secondo le parole del filosofo Paul Ricoeur, che si richiama anche a Edmund Husserl: «il passato è detto *tenuto* nel presente»). ¹³ Maurice Halbwachs, uno dei primi e più importanti sociologi della memoria collettiva, ha scritto: «Quando giunge il momento di lasciar apparire il passato, noi lo ricostruiamo con uno sforzo di ragionamento e lo deformiamo perché vogliamo farlo apparire più coerente». ¹⁴

Il rapporto che ogni società ha con il proprio passato non è mai statico. Per Halbwachs e per la sociologia della memoria, ¹⁵ attraverso la selezione dei suoi elementi qualitativi più o meno opportuni, il passato viene ricostruito nel presente e la sua visualizzazione diventa una *rappresentazione* (lat. *repræsentatio*). Per il filosofo Jean-Luc Nancy, che ha de-costruito quest'ultima parola, il prefisso *re-* non è ripetitivo, ma intensivo. ¹⁶ La rappresentazione è dunque una «presentazione sottolineata (...), una presenza presentata, esposta o esibita». ¹⁷ Il termine *rappresentazione*, nell'ambito del presente studio, meriterebbe una riflessione più ampia di quanto noi possiamo fare, poiché è strettamente legato alle implicazioni politiche che si celano dietro la costruzione di un memoriale e, in ultima istanza, alla questione filosofica, tanto confusa quanto abusata, dell'irrapresentabilità di un evento traumatico come la Shoah. ¹⁸

Dal punto di vista architettonico e urbanistico, il memoriale va inteso nelle sue molteplici «forme memoriali»: monumento commemorativo, museo, centro di documentazione, parco, casa della memoria eccetera. Il sostantivo *memoriale* in ambito architettonico è stato introdotto solo di recente nella lingua italiana riprendendo il termine inglese *memorial*, che significa sia «avvenimento, cerimonia, manifestazione ecc. che ha lo scopo di ricordare persone o fatti famosi e illustri», sia «monumento commemorativo di fatti, eventi, personaggi memorabili». ¹⁹ La sua fortuna va connessa a un parallelo declino del termine monumento, che, come ha notato Elena Pirazzoli, essendo stato usato anche dai regimi totalitari del Novecento, nell'ambito della memoria culturale viene oggi sussurrato con un filo di voce, fino ad essere sostituito appunto dal termine memoriale. ²⁰ Anche negli Stati Uniti, dove i due termini vengono impiegati in modo intercambiabile, *memorial* è quello più spesso adoperato, avendo acquisito nel corso degli anni una maggiore aderenza semantica rispetto al termine *monument*. ²¹ Va inoltre segnalato che quest'ultimo implica di solito un racconto storico apologetico, un racconto che diventa però impossibile davanti al massacro e allo sterminio di milioni di vittime innocenti.

Dopo gli sconvolgimenti legati al secondo conflitto mondiale e alla scoperta della Shoah, si assiste infatti a un profondo cambiamento nelle forme di commemorazione che riflette la necessità impellente di ripensare gli aspetti costitutivi del monumento tradizionale (come opera scultorea o architettonica a sé stante, isolata, celebrativa, grandiosa, inequivoca), che vengono man mano sostituiti da caratteristiche «anti-monumentali»: astrazione, afasia, varcabilità e stretta relazione

con il luogo storico. In riferimento a quest'ultimo, soprattutto, a partire dagli anni Novanta del Novecento, la parola *memoriale* viene utilizzata anche «per indicare delle realtà più complesse e simili alla tipologia museale, assumendo anche un ruolo didattico-narrativo».²²

Come presenza urbana, il memoriale viene collocato in uno spazio pubblico, luogo di espressione della vita civica. In questo senso è interessante considerare un possibile parallelo tra il memoriale e lo spazio pubblico, come per esempio si configura nell'agorà dell'epoca classica. Hannah Arendt, nelle sue riflessioni sul concetto originario di politica, osserva come l'agorà fosse lo «spazio politico vero e proprio» della *polis* greca.²³ Era lì che si radunavano i liberi cittadini, i quali si concedevano «reciprocamente l'attenzione e l'ascolto, e l'ammirazione di quelle gesta la cui fama consentirà poi al poeta e rapsodo [Omero] di assicurare loro la gloria dei posteri».²⁴ Per gli antichi, la libertà implicava il coraggio, poiché l'uomo, per essere veramente libero e unirsi ai propri simili nello spazio pubblico della *polis*, doveva avere l'audacia di allontanarsi da tutta la sfera domestica e familiare (per Omero, la parola "eroe" significava appunto uomo libero). «Diventa politico, questo spazio pubblico, – scrive Arendt, – soltanto se è radicato in una città e perciò legato a un luogo concreto, che può sopravvivere sia agli atti memorabili che ai nomi dei memorabili attori, e tramandarli ai posteri di generazione in generazione».²⁵ In tal senso, discorso politico, memoria collettiva e spazio pubblico tendono a coincidere.

Qui ritorniamo alla dimensione letteraria dei luoghi di memoria di cui parla Pierre Nora, in cui l'interesse si basa sulla cosiddetta «arte della messa in scena», cioè sulla rappresentazione. Nei poemi omerici, la guerra di Troia è raccontata come l'oggetto principale delle imprese gloriose compiute da eroi. Per Hannah Arendt, questa guerra era sfociata in uno sterminio, in una distruzione così totale della città che fino in epoca recente si è dubitato della sua esistenza.

Omero (...) narra la guerra di sterminio vecchia di secoli in un modo che in un certo senso, e cioè nel senso della memoria poetica e storica, annulla lo sterminio. Questa grande imparzialità di Omero, che è obiettiva non nel senso della moderna libertà di valori ma certo nel senso di una piena libertà di interessi e di una piena indipendenza dal giudizio della storia, alla quale contrappone l'insistenza sul giudizio dell'uomo agente e sul suo concetto di grandezza, sta alla base di tutta la storiografia non soltanto occidentale; infatti, quello che noi intendiamo per storia [e memoria] non è mai esistito prima senza un influsso per lo meno indiretto del modello omerico.²⁶

Il "modello omerico" è un modello di rappresentazione che si basa sull'esaltazione dell'impresa eroica e che non si limita all'ambito letterario, ma si estende anche a quello dell'architettura, tramite la costruzione di monumenti commemorativi (sotto forma di templi, archi di trionfo, obelischi, monumenti equestri eccetera). Esso si presenta come uno dei fondamenti di base della memoria culturale²⁷ e dell'identità politica, in cui, secondo le parole di Primo Levi, un determinato ricordo «tende a fissarsi in uno stereotipo, in una forma collaudata dell'esperienza, cristallizzata, perfezionata, adorna, che si installa al posto del ricordo greggio e cresce a sue spese».²⁸ Si basa quindi su una narrativa (*story*) che fa capo a una selezione mnestica di alcuni elementi e lo scarto di altri, al fine di suscitare consenso e garantire una continuità storica.

Questa logica tocca però un problema fondamentale nel caso della seconda guerra mondiale e della Shoah – così come in quello delle altre guerre e degli altri

genocidi del Novecento –, non tanto per la questione della rappresentabilità degli eventi in sé, quanto per l'impossibilità di adattarne la memoria in una struttura (o immagine) "classica".

Memoria, trauma e politica: interruzione di una linearità

Dopo gli esiti catastrofici della seconda guerra mondiale – che si concluse nel 1945 con i bombardamenti a tappeto sulle città tedesche, la rivelazione dei campi di sterminio e il lancio delle bombe atomiche su Hiroshima e Nagasaki –, «il genere umano è sopravvissuto, – scrive Eric Hobsbawm – tuttavia il grande edificio della civiltà ottocentesca crollò tra le fiamme della guerra mondiale e i suoi pilastri rovinarono al suolo». ²⁹ Certamente non è una metafora iperbolica, se intendiamo il crollo di questo «grande edificio» come una rottura radicale dei valori culturali e tradizionali.

La seconda guerra mondiale aveva prodotto non più solo vincitori e vinti, ma anche (e soprattutto) carnefici e vittime, due ruoli fino a quel momento marginali nella memoria culturale basata su un'immagine eroica della guerra (e che, per effetto della selezione mnemonica, mette a tacere lo sterminio). Come Aleida Assmann ha rilevato: «Le (...) nozioni di "carnefice" e "vittima" sono piuttosto recenti nel campo della memoria culturale, dove prima si commemoravano solo i vincitori e i vinti». ³⁰ Se il rapporto tra vincitori e vinti ha come sfondo l'effigie di una lotta reciproca, in quello tra carnefici e vittime non c'è alcuna forma di reciprocità, dal momento che, di fronte alla violenza brutta di un sistema oppressivo, i perseguitati non dispongono di mezzi di combattimento e di difesa adeguati. «L'oppressione nei Lager era di misura estrema ed era condotta con la nota (...) efficienza tedesca, – scrive Primo Levi, – il prigioniero tipico, quello che costituiva il nerbo del campo, era al limite dell'esaurimento: affamato, indebolito, coperto di piaghe (in specie ai piedi: era un uomo "impedito", nel senso originario del termine. Non è un dettaglio secondario!), e quindi profondamente avvilito». ³¹ La mancanza di reciprocità tra carnefice e vittima è forse ancora più cruda quando si tratta dei membri di una stessa famiglia. Ce lo dimostra la storia drammatica della famiglia di Gerhard Richter descritta dal giornalista investigativo Jürgen Schreiber. ³² La vittima è la zia (*Tante*) Marianne Schönfelder, la sorella più giovane della madre dell'artista, a cui venne diagnosticata una schizofrenia nel 1937. Come migliaia di altri malati mentali, *Tante* Marianne fu condotta in una clinica un anno dopo, dove fu sterilizzata contro la sua volontà e dove morì imbottita di medicinali e di fame il 16 febbraio 1945. Il carnefice è il ginecologo (e nazista della prima ora) Heinrich Eufinger, il primo suocero di Richter, responsabile di circa 900 sterilizzazioni forzate all'interno della stessa clinica dove fu sterilizzata *Tante* Marianne. Dopo la guerra, Eufinger riuscì a sfuggire ai processi e continuò a praticare indisturbato la professione fino alla pensione. Morì novantaquattrenne nel 1988; negli annunci funebri fu espressa «piena gratitudine» (*voller Dankbarkeit*) nei confronti di un uomo di «grande fede, amore e bontà» (*großer Treue, Liebe und Güte*), ³³ senza alcuna menzione della sua appartenenza alle SS e delle sterilizzazioni forzate di malati mentali durante il Terzo Reich (del resto, l'intera vicenda fu portata alla luce solo nel 2004 in un articolo scritto dallo stesso Schreiber su "Der Tagesspiegel"). ³⁴

Situazioni del genere non potevano più essere inserite nella forma “classica” del ricordo, sia individuale che collettivo, incentrata su una rappresentazione della guerra di stampo celebrativo o trionfale. Si pone quindi il problema di una nuova forma per questa memoria, che solo di recente si è cristallizzata nella nozione di “trauma”. Quest’ultima parola deriva dal greco τραῦμα (letteralmente “ferita”; in tedesco *Wunde*, in inglese *wound*) e trova applicazione sia in medicina (come lesione generata nell’organismo per mezzo di un’azione violenta e improvvisa) che in psicologia e psicoanalisi (come turbamento dello stato psichico provocato da un evento di forte carica emotiva, spesso in relazione a fatti negativi, sconvolgenti).

Ai fini del presente studio occorre rilevare come nel corso degli anni Novanta del secolo scorso le ricerche sul trauma vadano diffondendosi in maniera sempre più capillare, intercettando nuovi campi disciplinari; la nozione di trauma vedrà così ampliare i propri confini, trasferendosi dall’ambito medico-psicologico a quello delle scienze umane.³⁵ In tale prospettiva, come scrive Patrizia Violi,

Il trauma diviene, da disturbo psichico specifico, vero e proprio *modello interpretativo* per rileggere la contemporaneità (...) che mira a ripensare tutta la nostra storia più recente a partire da quello che è ormai diventato il *trauma* per antonomasia, l’Olocausto.³⁶

12

In riferimento alla memoria e all’identità collettiva, il sociologo Bernhard Giesen spiega come i traumi rappresentino «un momento di violenta intrusione» (*a moment of violent intrusion*), «una rottura della rete dei significati» (*the rupture of the web of meaning*) e, di conseguenza, «un’interruzione dell’ordine e della continuità» (*the break of order and continuity*).³⁷ Dietro la rottura della rete dei significati si cela il fatto che, per le esperienze traumatiche di una guerra del XX secolo e delle sue zone d’ombra (la Shoah è una di queste), «non esistono modelli di ricezione culturali e tradizioni memoriali collaudate». ³⁸ All’interruzione dell’ordine e della continuità storica si accostano problemi di carattere politico e morale, poiché –per citare ancora una volta Hannah Arendt –, «le teorie politiche e i codici morali dell’Occidente [hanno] sempre cercato di escludere dall’arsenale degli strumenti politici la guerra di sterminio vera e propria». ³⁹ Questa esclusione, dimenticanza (o, per usare un termine più letterario, oblio) «è consustanziale all’operazione di composizione dell’intreccio: per raccontare è ovviamente necessario omettere avvenimenti, peripezie, episodi, considerati non significativi, non importanti dal punto di vista dell’intreccio privilegiato». ⁴⁰ In questo senso, tutto ciò che non è consono alla *story* viene escluso, come Omero esclude la guerra di sterminio dai suoi poemi.

La politologa britannica Jenny Edkins osserva che ciò che intendiamo per “politica” deriva da una nozione di tempo di tipo lineare:

nel tempo lineare ordinario dei processi politici, che è il tempo associato alla continuità di uno stato nazionale, gli eventi che accadono fanno parte di una narrativa affermata e largamente condivisa.⁴¹

Come abbiamo già sottolineato, gli eventi storici da ricordare vengono adattati a un modello di rappresentazione che può essere definito “lineare”. Per contro, in quello che Edkins indica come il «tempo del trauma» (*trauma time*) si ha un’interruzione di questa linearità, poiché succede qualcosa di inaspettato o di sconveniente. Abi-

tualmente, quello del trauma «è il tempo che deve essere dimenticato se il potere sovrano dello stato moderno vuole rimanere indiscusso».⁴²

La portata e la natura degli eventi storici accaduti durante la seconda guerra mondiale rendono però sempre più difficile, se non impossibile, “dimenticare” il tempo del trauma in tutti gli ambiti della memoria: storiografico, etnografico, psicologico, politico e letterario. In riferimento a quest’ultimo, l’impossibilità di dimenticare il trauma conduce al problema della sua rappresentazione in tutti i campi dell’arte, dato che da quel momento, come nota Jean-Luc Nancy, circola «la tesi, non ben definita, ma insistente, che non si possa o non si debba rappresentare lo sterminio».⁴³ Su questo terreno, una delle affermazioni più note e più abusate appartiene ad Adorno, il quale ha affermato: «scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie».⁴⁴ Ciò sembra suonare come un divieto, un’interdizione di rappresentazione. Dal sostantivo “interdizione” si estrae l’aggettivo “interdetto”, un’altra parola che Nancy scompone per ricavare la convinzione che la rappresentazione artistica si trova di fronte a un evento come la Shoah “interdetta”, nel senso di «sorpresa, perplessa, impietrita, confusa o sconcertata».⁴⁵ Si parla quindi di una crisi dell’ordine consueto della rappresentazione, di uno smarrimento che lascia l’umanità impreparata dinanzi alla macchina dell’orrore ideata e attuata dai nazisti, poiché le tradizionali categorie di pensiero e di giudizio non possono più essere efficaci per una rappresentazione artistica di un simile evento.

13

Scopi, parametri e selezione dei due progetti del presente studio

«La memoria non è mai modellata nel vuoto, – scrive Young, – i motivi di memoria non sono mai puri».⁴⁶ Le intenzioni di memoria che stanno alla base della costruzione di un memoriale dedicato alle vittime (e di riflesso ai carnefici) della Shoah sono spinte da motivazioni piuttosto variegata. In alcuni casi, si intende costruire un memoriale in risposta all’imperativo del ricordo nella tradizione ebraica (*Zakhor*);⁴⁷ in altri, l’intenzione si basa sulla necessità di una comunità o di un governo di trovare risposte sul proprio passato, al fine di poter espriare un senso di colpa o la vergogna. In ogni caso, dietro ogni processo di “monumentalizzazione” di un’intenzione di memoria ci sono più parti in causa, ognuna delle quali svolge un ruolo diverso: il committente, il progettista e gli enti politici preposti all’approvazione del progetto. Dato che il memoriale va a collocarsi in uno specifico spazio pubblico, in generale gli enti politici hanno l’ultima parola. Questo può influenzare in maniera più o meno diretta la forma del memoriale, le sue dimensioni, il suo aspetto estetico e, in ultima istanza, la sua realizzazione.

Indagare sulle decisioni politiche che stanno dietro un progetto architettonico per un memoriale è stimolante, in quanto consente di portare alla luce il significato che quell’evento storico assume per una determinata nazione. Questa indagine può diventare ancora più interessante e sicuramente più completa se si considerano anche le decisioni – politiche e non – che hanno condotto alla mancata approvazione e quindi all’omessa realizzazione di uno o più progetti.

Sulla base di tutto quanto esposto finora, l’intento della ricerca è quello di fare luce sulle implicazioni largamente politiche che hanno condotto alla mancata rea-

lizzazione di due importanti progetti di memoriali relativi ai traumi della seconda guerra mondiale: quello per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, elaborato da Louis I. Kahn e che avrebbe dovuto essere realizzato a New York City (1967-1973); e quello disegnato da Peter Zumthor per il Centro di documentazione Topografia del Terrore a Berlino (1993-2004).

Per spiegare le motivazioni che hanno condotto alla scelta di questi due progetti, devo innanzitutto dire che ho volutamente escluso i memoriali costruiti, sia perché ampiamente analizzati e discussi, soprattutto dal punto di vista estetico-formale, sia perché volevo spostare lo sguardo sulle opere “dimenticate”, cioè sui memoriali non costruiti, al fine di focalizzare l’indagine sull’intenzione progettuale. A mio parere, nell’ambito degli studi sulla memoria nell’arte e nell’architettura manca ancora una riflessione generale sulla rappresentazione architettonica del trauma collettivo a partire dall’intenzione progettuale, a fronte di un’abbondante letteratura volta a documentare casi particolari di “forme memoriali”. Soffermarsi sull’intenzione progettuale, che implica sempre una relazione complessa tra le diverse parti in causa, significa collocare le indagini all’interno di una prospettiva prevalentemente sociopolitica.

14

Infine, tra i tantissimi progetti per memoriali non costruiti,⁴⁸ ho scelto questi due perché volti ad attivare, in due paesi diversi e in epoche differenti, la memoria di un evento storico comune: la Shoah, oppure l’Olocausto, per riprendere un «eufemismo»⁴⁹ molto usato soprattutto negli Stati Uniti e nei paesi di lingua inglese.

Per una serie di fattori storicamente spiegabili, negli ultimi decenni la Shoah si è trasformata da trauma particolare del mondo ebraico e tedesco a trauma globale dell’umanità, acquisendo così la posizione di «mito fluttuante» (*free-floating myth*), icona culturale dell’orrore e dell’inumanità.⁵⁰ Dalla fine degli anni Settanta, la Shoah è penetrata sempre più profondamente nel campo mediatico e questo ha contribuito ad accrescere i dibattiti pubblici in relazione alla sua memoria, che hanno in breve tempo coinvolto anche la politica. In questo processo, un evento importante è quello avvenuto negli Stati Uniti: la diffusione di una «fragile miniserie televisiva con intenti commerciali»,⁵¹ *Holocaust* (aprile 1978), diretta da Marvin J. Chomsky e interpretata da attori come Meryl Streep e James Woods. La stessa miniserie, diffusa anche nella Repubblica Federale Tedesca (gennaio 1979), è stata definita da Günther Anders una sorta di «ora della verità per i tedeschi (...) risuonata fuori dai confini, l’orrore è arrivato da fuori, piovuto loro in grembo dal cielo come un “colpo di fortuna”». ⁵² Qualche mese dopo la diffusione di *Holocaust* in America, il presidente statunitense Jimmy Carter annuncerà l’intento di formare una commissione allo scopo di trovare proposte per la costruzione di un memoriale nazionale dell’Olocausto. Questa iniziativa condurrà alla creazione dello United States Holocaust Memorial Museum a Washington D.C. (progettato durante gli anni Ottanta e inaugurato nel 1993) e darà luogo ai dibattiti sulla cosiddetta “americanizzazione” dell’Olocausto, basata su una nuova forma di memoria della Shoah, totalmente staccata dai presupposti locali e adattata non tanto alle esigenze di un pubblico completamente estraneo ai fatti storici, quanto agli ideali universalistici della società americana.⁵³ Credo che l’americanizzazione sia stata uno dei presupposti fondamentali che hanno condotto alla globalizzazione della Shoah, la quale è diventata la figura retorica universale del trauma storico che serve da banco di

prova per le pretese umanistiche e universalistiche della civiltà occidentale.⁵⁴ Tuttavia, come avremo modo di vedere nei due casi di studio, ciò che accade nel campo d'azione estetico-politico della memoria è sempre nazionale e non post-nazionale o globale. Per citare ancora James Young, «memoriali e musei costruiti per ricordare l'Olocausto commemorano eventi secondo gli ideali nazionali e le dichiarazioni politiche del momento».⁵⁵

L'America, come vedremo nel capitolo seguente, è il paese non solo dei cosiddetti “liberatori” dei campi di concentramento e di sterminio, ma anche dei rifugiati e dei sopravvissuti ebrei alla Shoah.⁵⁶ Il 65% di questi ultimi, emigrati negli Stati Uniti dopo la guerra, si è stabilito a New York, la città con il più alto numero di organizzazioni ebraiche del mondo. Era quindi naturale che il primo memoriale americano all'Olocausto dovesse sorgere proprio lì. L'aspetto forse più interessante di questa vicenda è che gli iniziatori dell'intenzione di memoria operavano tra la fine degli anni Quaranta e la fine degli anni Settanta, in un'epoca in cui la memoria della Shoah non godeva ancora di quel riconoscimento globale che la vedrà inserita nelle agende politiche della maggior parte dei paesi occidentali solo a partire dagli anni Ottanta.

In Germania, come avremo modo di approfondire nel capitolo dedicato al progetto di Peter Zumthor, le cose sono un po' più complesse, poiché si trattava di costruire un centro di documentazione in uno dei luoghi storici della capitale federale, Berlino, che ha a che fare con la memoria di chi ha perpetrato i fatti: lì si riunivano la Gestapo e gli altri principali centri del terrore nazista. Gli iniziatori dell'intenzione di memoria sono i gruppi di iniziativa cittadini di Berlino Ovest, che, dall'inizio degli anni Ottanta, si battevano per portare alla luce i resti del passato nazionalsocialista che erano stati rimossi e letteralmente anche interrati dopo la guerra. Qui è interessante vedere il confronto estetico e politico del progetto di Peter Zumthor per la Topografia del Terrore (non portato a compimento) con gli altri due grandi “progetti per la memoria” (*Erinnerungsprojekten*) sviluppati a Berlino verso la fine degli anni Novanta, ovvero quello di Peter Eisenman per il Monumento agli ebrei assassinati d'Europa e quello di Daniel Libeskind per il Museo ebraico (entrambi portati a compimento).

- 1. V. Goldkorn, *Il bambino nella neve*, Feltrinelli, Milano 2016, p. 128.
- 2. E. Wind, cit. in K.W. Forster, K. Mazzucco, *Introduzione ad Aby Warburg e all'Atlante della Memoria*, Mondadori, Milano 2002, p. 27.
- 3. Qui si parafrasano alcuni titoli di monografie o cataloghi di mostre relativi all'architettura non costruita (in ordine di pubblicazione): A. Sky, M. Stone (a cura di), *Unbuilt America. Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*, McGraw-Hill, New York 1976; J. Ponten, *Architektur die nicht gebaut wurde*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1987; R. Read Shanor, *The City That Never Was. Two Hundred Years of Fantastic Plans that Might Have Changed the Face of New York City*, Viking, New York 1988; D.A. Hawkins, *Unbuilt Washington: The City as It Might Have Been*, "Washington History", 5, 2, 1993/1994, pp. 29-41; K. Larson, *Louis I. Kahn: Unbuilt Masterworks*, Monicelli Press, New York 2000; C. Krohn (a cura di), *Das ungebaute Berlin. Stadtkonzepte im 20. Jahrhundert*, DOM Publishers, Berlin 2010; F. Irace, G. Neri (a cura di), *MilanoMaiVista*, catalogo della mostra (Triennale di Milano, 27 gennaio-22 febbraio 2015), Editoriale Domus, Milano 2015; G. Goldin, S. Lubell, *Never Built New York*, Metropolitan Books, New York 2016.
- 4. F. Irace in *MilanoMaiVista*, cit. alla nota 3, p. 7.
- 5. L.B. Alberti, *Della architettura, libri dieci*, a cura di C. Bartoli, S. Ticozzi, G. Costantino, Milano 1833, p. 1.
- 6. Cfr. J.E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993, p. 290.
- 7. *Ibidem*, p. IX.
- 8. Cfr. P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1992.
- 9. Così come viene definito in *Le Grand Robert de la langue française*, che l'ha incluso sotto la voce *Mémoire* dal 1993.
- 10. Cfr. P. Nora, *Présentation*, in *Les lieux de mémoire*, cit. alla nota 8, pp. 15-16.
- 11. *Ibidem*, p. 16.
- 12. Cfr. P. Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Carl Hanser Verlag, München 1995, p. 25.
- 13. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2004, p. 52 (ed. or. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Éditions du Seuil, Paris 2000).
- 14. M. Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997, p. 234 (ed. or. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Librairie F. Alcan, Paris 1925).
- 15. Oltre a Halbwachs, tra i più importanti sociologi che si sono occupati della questione relativa alla rappresentazione sociale della memoria citiamo: G. Namer, L. Passerini, B. Schwartz, D. Middleton e D. Edwards (cfr. T. Grande, *Il passato come rappresentazione. Riflessioni sulle nozioni di memoria e rappresentazione sociale*, Rubbettino, Soveria Mannelli 1997, p. 8).
- 16. Cfr. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2007, p. 67 (ed. or. *Image et violence. L'image – Le distinct. La représentation interdite*, Galilée, Paris 2002).
- 17. *Ibidem*, pp. 67-68.
- 18. Per una riflessione sulla questione della rappresentabilità e dell'irrepresentabilità della Shoah attraverso le immagini, ci si può riferire al saggio di G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005 (ed. or. *Images malgré tout*, Éditions de Minuit, Paris 2003).
- 19. S. Battaglia, E. Sanguineti (a cura di), *Grande Dizionario della lingua italiana. Supplemento 2004*, UTET, Torino 2005, p. 538.
- 20. Cfr. E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010, p. 12.
- 21. La maggior parte dei progetti commemorativi costruiti recentemente sul territorio statunitense sono denominati *memorials* e non *monuments*. (cfr. E. Doss, *Memorial Mania. Public Feeling in America*, The University of Chicago Press, Chicago 2010, p. 38). Questo è probabilmente dovuto all'avversione americana per i monumenti che aveva preso terreno già nei primi anni dell'Ottocento, quando affiorarono i dibattiti sulla costruzione del monumento nazionale al primo presidente degli Stati Uniti, George Washington. Per la maggior parte degli americani, i monumenti «were mere gestures by a powerful few rather than spontaneous outpourings of popular feeling. True memory lay not in a heap of dead stones but in the hearts and minds of the people; no monument could substitute for living social memory, nourished by liberty and education. This resistance to monuments had deep roots, extending as far back in time as ancient Athens, where Pericles famously claimed that the most distinguished monument was "planted in the heart rather than graven on stone"» (K. Savage, *Monument Wars. Washington, D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, University of California Press, Berkeley 2009, p. 1).
- 22. M. Bassanelli, *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo*, Mimesis, Milano 2015, p. 55.
- 23. Cfr. H. Arendt, *Che cos'è la politica?*, a cura di U. Ludz, Einaudi, Torino 2006, p. 34 (ed. or. *Was ist Politik?*, Piper, München 1993).
- 24. *Ibidem*, p. 35.
- 25. *Ibidem*.
- 26. *Ibidem*, p. 72.
- 27. Jan Assmann individua due forme di memoria collettiva: la memoria comunicativa (*das kommunikative Gedächtnis*) e la memoria culturale (*das kulturelle Gedächtnis*). Se la prima si estende sull'arco di tre-quattro generazioni e implica

dunque la conservazione dei ricordi solo per un periodo limitato, la seconda si orienta in base a punti fissi nel passato ed è mantenuta attraverso segni commemorativi di natura materiale (testi, immagini, monumenti eccetera) o simbolica (festività, rituali, costumi eccetera). Da: J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997, p. 26 (ed. or. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, Verlag C.H. Beck, München 1992).

–28. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986, p. 14.

–29. E. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991*, Rizzoli, Milano 2010, p. 34 (ed. or. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, Michael Joseph, London 1994).

–30. A. Assmann, *Die lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München, 2006, p. 72.

–31. P. Levi, *I sommersi e i salvati*, cit. alla nota 28, pp. 130-131.

–32. Cfr. J. Schreiber, *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*, Berliner Taschenbuch Verlag, Berlin 2007.

–33. *Ibidem*, p. 293.

–34. Cfr. J. Schreiber, *Das große Geheimnis des Malers Gerhard Richter*, “Der Tagesspiegel”, 23 agosto 2004.

–35. Per una sommaria introduzione ai *Trauma Studies* ci si può riferire a R. Branchini, *Trauma Studies: prospettive e problemi*, “LEA – Lingue e letteratura d’Oriente e d’Occidente”, n. 2, 2013, pp. 389-402.

–36. P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014, p. 33.

–37. Cfr. B. Giesen, *Triumph and Trauma*, Paradigm Publishers, Boulder 2004, p. 111.

–38. A. Assmann, *Die lange Schatten der Vergangenheit*, cit. alla nota 30, p. 75.

–39. H. Arendt, *Che cos’è la politica?*, cit. alla nota 23, p. 71.

–40. P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare*, cit. alla nota 13, p. 107.

–41. J. Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2003, p. xiii.

–42. *Ibidem*, p. 230.

–43. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull’immagine*, cit. alla nota 16, p. 54.

–44. T.W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972, p. 22 (ed. or. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Frankfurt 1955).

–45. J.-L. Nancy, *Tre saggi sull’immagine*, cit. alla nota 16, p. 70.

–46. J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit. alla nota 6, p. 2: «Memory is never shaped in a vacuum, the motives of memory are never pure».

–47. Per una panoramica soddisfacente sulla me-

moria nella tradizione ebraica, si veda: Y.H. Yerushalmi, *Zakbòr. Storia ebraica e memoria ebraica*, Pratiche Editrice, Parma 1983.

–48. I progetti per memoriali, dedicati a una guerra o a un evento traumatico del XX secolo che non sono stati costruiti, sono sicuramente un numero non propriamente esiguo, se si tengono in considerazione anche quelli sottoposti ai vari concorsi di architettura. Tra gli esempi più importanti possiamo menzionare i 219 progetti presentati al concorso per il monumento al ponte aereo (*Luftbückendenkmal*), a Berlino Ovest (1951); i 426 progetti del concorso artistico per il memoriale a Auschwitz-Birkenau (1957-1958); i 520 progetti del concorso internazionale per il New England Holocaust Memorial a Boston (1990); i 528 progetti del primo concorso per il monumento agli ebrei assassinati d’Europa (*Denkmal für die ermordeten Juden Europas*) a Berlino (1994-1995), conclusosi nel fallimento totale.

–49. Su questo termine riprendo le riflessioni avanzate da Giorgio Agamben, secondo cui l’«eufemismo “Olocausto”», che deriva dal greco *holócaustos* (un aggettivo che significa letteralmente “tutto bruciato”), è «sbagliato», in quanto «non solo (...) suppone un’inaccettabile equiparazione tra forni crematori e altari, ma raccoglie un’eredità semantica che ha fin dall’inizio una colorazione antiebraica. Di questo termine, pertanto noi non ne faremo mai uso. Chi continua a servirsene, dà prova d’ignoranza o d’insensibilità» (G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L’archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 29).

–50. Cfr. B. Giesen, *Triumph and Trauma*, cit. alla nota 37, pp. 141-143.

–51. Così Sergio Fabian nella postfazione del breve saggio di G. Anders, *Dopo Holocaust, 1979*, Bollati Boringhieri, Torino 2014, p. 94.

–52. *Ibidem*, p. 58.

–53. Per una panoramica soddisfacente sull’americanizzazione della Shoah si veda: A.H. Rosenfeld, *The Americanization of the Holocaust*, in A.H. Rosenfeld (a cura di), *Thinking About the Holocaust. After Half a Century*, Indiana University Press, Bloomington 1997, pp. 119-150; S. Magid, *The Holocaust and Jewish Identity in America: Memory, the Unique, and the Universal*, “Jewish Social Studies: History, Culture, Society”, vol. 18, n. 2, 2012, pp. 100-135.

–54. Cfr. A. Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003.

–55. J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit. alla nota 6, p. VIII.

–56. Circa 90.000 ebrei tedeschi emigrarono tra il 1933 e il 1939 negli Stati Uniti, ai quali più tardi, tra il 1945 e il 1952, si aggiunsero altri 100.000 ebrei europei, molti dei quali sopravvissuti alla Shoah (cfr. G. Bensoussan, *La Shoah in 100 mappe. Lo sterminio degli ebrei d’Europa, 1939-1945*, Leg edizioni srl, Gorizia 2016, p. 25 e p. 175).



Louis I. Kahn, Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, New York (1967-1973)

Figura 1.
Louis I. Kahn, Progetto per
il Memoriale ai sei milioni
di martiri ebrei a New York,
schizzi su carta, 1967.

È facile immaginare l'«ombra riempita di luce» di Kahn se si osserva l'ombra illuminata di un bicchiere su un tavolo. Suscita una meraviglia simile.

Wolf Von Eckhardt¹

Questa pretesa di universalità ha come conseguenza una uguale impossibilità di diversificarsi verso il basso e di federarsi verso l'alto.

Jean Baudrillard²

Dietro il primo memoriale americano all'Olocausto³ a New York

Nella sequenza iniziale del film *Rosenstrasse*, diretto da Margarethe von Trotta e uscito nelle sale cinematografiche nel 2003, si vedono scene girate dapprima tra le stele del cimitero ebraico di New York e poi, a volo d'uccello, tra i grattacieli di Manhattan. *Rosenstrasse* narra, attraverso un gioco vertiginoso di analesi e prolessi, le vicende relative alle manifestazioni di protesta attuate nel 1943 dalle donne non ebreo che chiedevano la liberazione dei propri congiunti ebrei rinchiusi in uno degli edifici lungo la Rosenstrasse, a Berlino, in attesa di essere deportati. Il film inizia nel presente: dopo la morte del marito, Ruth Weinstein, un'ebrea emigrata da bambina in America nel dopoguerra, si chiude in se stessa, esprimendo un'improvvisa ostinazione a non voler lasciare sposare sua figlia Hannah con il fidanzato non ebreo. Sgomenta, Hannah decide di recarsi a Berlino per indagare sul passato di sua madre e per incontrare la novantenne Lena Fischer; più tardi si apprende che quest'ultima aveva preso parte alla protesta di Rosenstrasse e che aveva salvato la piccola Ruth dalla deportazione. Alla fine Hannah capisce perché la madre, figlia di un'ebrea divorziata da un "ariano", non le avesse mai raccontato il proprio passato doloroso.

Attraverso le scene iniziali del film si percepisce la stretta relazione che intercorre tra l'ebraismo e la città di New York. Così dice von Trotta: «Ho scelto New York perché molti ebrei fuggiti dal nazismo sono andati in America». ⁴ Oltre ai rifugiati ebrei espatriati negli Stati Uniti prima e durante la guerra, si devono contare i circa 140'000 sopravvissuti all'Olocausto emigrati tra il 1948 e il 1953, di cui circa

due terzi (65%) si stabilirono a New York e nella sua area metropolitana.⁵ Già ben prima della seconda guerra mondiale New York, con i suoi 1'765'000 abitanti ebrei, era la città con la più grande comunità ebraica del mondo,⁶ tanto da meritare il nome di “capitale ebraica”.⁷ È lì che le più importanti organizzazioni ebraiche nazionali e internazionali hanno via via stabilito le loro sedi: l'American Jewish Committee, l'American Jewish Congress, l'Anti-Defamation League, il Jewish Labor Committee, il Jewish National Fund, il Jewish War Veterans, l'United Jewish Appeal, il World Jewish Congress e tante altre ancora. È quindi naturale che il primo monumento americano in memoria delle vittime ebraiche dell'Olocausto dovesse essere costruito a New York.

Tuttavia, malgrado gli sforzi intrapresi da più parti, il monumento nazionale all'Olocausto nella “capitale ebraica” americana rimarrà solo sulla carta. Anzi, su più carte, dato che ci sono stati ben quattro tentativi, ognuno dei quali raggruppa uno o più progetti architettonici, molti mai andati oltre la fase preliminare. Il progetto di Louis I. Kahn per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei è l'ultimo di questa serie trentennale di tentativi, che inizia nel 1947, con la cerimonia della posa della prima pietra in Riverside Park, e termina nel 1978, quando il presidente Jimmy Carter istituisce la President's Commission on the Holocaust (Commissione presidenziale sull'Olocausto), un'iniziativa che, quindici anni più tardi, condurrà alla realizzazione dello United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), a Washington D.C.

20

Il Dipartimento dei parchi (DPR) e la Commissione artistica municipale (ACNY)

Al fine di capire meglio la storia del progetto di Louis I. Kahn come parte finale di una narrativa che comprende tutte le proposte *unbuilt* illustrate in questo capitolo, è importante premettere che a New York tutti i progetti di monumenti e memoriali da collocare nei luoghi pubblici della città devono essere approvati da due enti civici: il Department of Parks and Recreation (DPR, Dipartimento dei Parchi e della Ricreazione) e la Art Commission of the City of New York (ACNY, Commissione artistica della Città di New York, rinominata nel 2008 Public Design Commission). Il commissario del DPR e i membri della ACNY sono nominati dal sindaco della città di New York.

Il DPR è un'agenzia municipale (*mayoral agency*⁸), responsabile per la manutenzione del sistema dei parchi di New York City, per la conservazione e la protezione della diversità ecologica delle aree naturali della città e per la messa in atto delle opportunità ricreative sia per i residenti sia per i visitatori.⁹ Nel periodo del primo tentativo di realizzazione del memoriale (1947-1953), il DPR era presieduto dal commissario Robert Moses – il celebre e controverso “mastro costruttore” della città di New York del XX secolo¹⁰ –, nominato dal sindaco Fiorello H. La Guardia nel 1934. Durante il secondo e terzo tentativo (1964-1965), a capo del DPR c'era il commissario Newbold Morris, nominato dal sindaco Robert F. Wagner. Infine, all'epoca dell'ultimo tentativo (1967-1973), il DPR era presieduto dal commissario Thomas P.F. Hoving, incaricato dal sindaco John V. Lindsay nel 1966. Hoving, tuttavia, lasciò l'incarico appena un anno dopo la sua nomina per diventare direttore

del Metropolitan Museum of Art e al suo posto subentrò August Heckscher, che vi rimase fino al 1972.

La ACNY, che la storica dell'arte Michelle H. Bogart presenta come il «custode dell'ordine estetico della città»,¹¹ è invece una *non-mayoral agency* che revisiona e valuta tutti i lavori di arte e di architettura destinati agli spazi pubblici della città. La ACNY era stata fondata nell'ultimo decennio dell'Ottocento in risposta al City Beautiful Movement, dopo l'Esposizione Universale Colombiana di Chicago del 1893. Quest'ultima si poneva come il laboratorio di quel movimento urbanistico che si basava sull'idea che le città americane potessero essere considerate belle e dignitose attraverso il controllo e la riorganizzazione dell'arte pubblica e dell'architettura. È su queste basi teoriche che, nel 1898, la *Greater New York Charter* – l'atto costitutivo che formò la moderna città di New York attraverso l'unificazione di Manhattan con i distretti (*boroughs*) di Brooklyn, Bronx, Queens e Staten Island – fondò la Art Commission of the City of New York.

L'ACNY è una divisione dell'amministrazione municipale costituita da una commissione di undici membri piuttosto ibrida in quanto, oltre al sindaco, comprende professionisti del settore (un architetto, un architetto paesaggista, un pittore e uno scultore) e altre personalità del mondo culturale (tra cui i rappresentanti del Brooklyn Museum, del Metropolitan Museum e della New York City Public Library).

21

Nel 1960 i politologi Wallace S. Sayre e Herbert Kaufman, nel libro *Governing New York City*, descrivono la ACNY come una delle dieci *overhead agencies*, «impegnate ad adottare decisioni che regolano i comportamenti e le deliberazioni delle altre agenzie», decisioni che hanno importanti implicazioni nel dibattito politico tra i principali partecipanti.¹² Il lavoro della ACNY ha un'influenza significativa sulle agenzie amministrative che si occupano di opere d'arte; tra queste figura il summenzionato DPR, che nell'indagine di Sayre e Kaufman è catalogato tra le *line agencies*, cioè le agenzie amministrative che sono in contatto diretto con la cittadinanza e che svolgono funzioni di regolamentazione, di applicazione e di servizio del governo.¹³ Gli amministratori delle *line agencies* sono obbligati a condividere il loro processo decisionale con ogni *overhead agency*. Quest'ultime sono «importanti centri di potere e di influenza nella politica civica».¹⁴ La distinzione funzionale tra i due enti civici è rilevante nell'ambito del presente studio poiché, nel caso della costruzione dei memoriali, era la ACNY ad avere maggiore autorità rispetto al DPR e, di conseguenza, l'ultima parola nel processo deliberativo. Questa è la ragione per la quale la ACNY era considerata dai promotori dell'intenzione di memoria il principale ostacolo burocratico.

È importante sottolineare che la ACNY era stata formata specificamente attorno alla questione dei monumenti commemorativi da erigere in una città multietnica e multiculturale come New York, dove, tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento, sbarcavano le navi degli immigrati provenienti dall'Europa orientale. La ACNY nacque dalla necessità di dare non solo un ordine tangibile agli spazi pubblici della città, ma anche una certa coerenza al caotico processo decisionale, il quale doveva tenere conto delle molteplici esigenze civiche, politiche ed estetiche. I dibattiti intorno all'arte pubblica e, più in generale, alle rappresentazioni urbane generavano spesso opinioni differenti e inconciliabili tra le parti interessate. Così si sviluppò l'urgenza di mettere in pratica un meccanismo legale che permettesse alla città di tenere sotto controllo la progettazione degli spazi pubblici.

Con la creazione di una commissione per l'arte, la *Greater New York Charter* consentiva alla città di superare legalmente le pretese non solo dei singoli cittadini e dei gruppi, ma anche quelle dei dipartimenti amministrativi. Il fatto che l'ACNY sia nata intorno alla questione dei monumenti commemorativi significa che i dibattiti riguardavano non tanto le opere d'arte in sé quanto piuttosto la loro disposizione nello spazio urbano e le loro qualità estetico-rappresentative che dovevano essere coerenti con l'identità della città.¹⁵

Warsaw Ghetto Memorial Plaza: traccia tangibile di un'intenzione di memoria

A Riverside Park, all'altezza della 83ª Strada, c'è un'ampia piazza (*plaza*) circolare con al centro una lastra di pietra, incastonata nella pavimentazione di granito e attornata da folti cespugli che camuffano in parte la recinzione metallica di protezione. Sulla lastra è inciso il seguente testo: «Questo è il sito per il monumento americano agli eroi della battaglia del Ghetto di Varsavia e ai sei milioni di ebrei martirizzati per la causa dell'umana libertà».¹⁶ Ai margini della *plaza*, una tavola esplicativa segnala che il 19 aprile di ogni anno la gente vi si riunisce per commemorare gli abitanti del Ghetto di Varsavia che insorsero contro i nazisti e il martirio dei sei milioni di ebrei durante la seconda guerra mondiale.

In origine, la lastra doveva servire come "prima pietra" (*cornerstone*) per il memoriale a venire. Per più di un quindicennio, dal 1947 al 1965, il sito fu la base dei primi due tentativi, che comprendevano le proposte degli scultori Jo Davidson e Nathan Rapoport e degli architetti Percival Goodman e Erich Mendelsohn.

22

Fig. 2

Fig. 3



— Figure 2, 3.
La lastra di pietra al centro di Warsaw Ghetto Memorial Plaza, Riverside Park, New York, veduta d'insieme e particolare della lastra.

Questa lastra, situata al centro di una piazza che porta il suo nome, è l'unico segno visibile degli sforzi di un rifugiato ebreo viennese, Adolph R. Lerner, che ebbero origine nell'immediato dopoguerra. Lerner, dopo essere fuggito da Vienna durante l'*Anschluss* del 1938, si era rifugiato a New York, dove aveva lavorato come corrispondente presso un'agenzia di stampa polacca (Polish Telegraph Agency), occupandosi della pubblicazione dei bollettini inviati per lo più dai movimenti clandestini polacchi che descrivevano la situazione degli ebrei durante l'occupazione nazista.¹⁷

A guerra terminata, nel 1946, Lerner cercò di mettere in pratica l'idea di un memoriale sotto forma di una «fiamma eterna» (*Eternal Light Memorial*) da dedicare «agli eroi del Ghetto di Varsavia e ai sei milioni di ebrei assassinati dai nazisti» e da costruire a New York.¹⁸ L'idea fu illustrata dapprima ai membri della National Organization of Polish Jews (NOPJ), un'organizzazione di rifugiati ebrei polacchi fondata nel 1944 a New York e di cui Lerner era vicepresidente. La NOPJ acconsentì a collaborare alla sua realizzazione e, su suggerimento di Lerner, inviò un appello al neo eletto sindaco di New York, William O'Dwyer, perché potesse indicare un sito adatto per il memoriale. Per tutta risposta, O'Dwyer invitò una delegazione del NOPJ a recarsi in municipio, dove furono ricevuti da un alto funzionario, Lazarus Joseph, il quale assicurò alla delegazione il pieno sostegno alla proposta. Poco tempo dopo, Lerner e altri due membri della delegazione incontrarono Stuart Constable, *chief designer* presso il DPR, il quale comunicò che il commissario del DPR, Robert Moses, aveva approvato la proposta e che avrebbe cooperato alla sua realizzazione. Moses fece però capire a Lerner che avrebbe preferito che, anziché una «fiamma eterna», si costruisse un monumento su progetto di «un bravo scultore, assistito da un architetto competente» (*a first-rate sculptor, assisted by a competent architect*), che avrebbe approvato solo dopo aver visto i modelli e i piani del memoriale.¹⁹

23

Una volta trovati il progettista, lo scultore Jo Davidson, e il sito, a Riverside Park, l'idea del memoriale si organizzò in una associazione senza fini di lucro (*non-profit membership corporation*) chiamata American Memorial to Six Million Jews of Europe, Inc., di cui Lerner fu eletto presidente.²⁰

Sin dall'inizio Lerner cercò di coinvolgere tutte le organizzazioni ebraiche americane per un supporto unitario alla realizzazione del progetto, ma senza ottenere successo; quasi tutte le organizzazioni, sebbene avessero espresso simpatia per l'idea, non erano interessate alla sua realizzazione. È comprensibile che la mancanza di interesse da parte dei suoi correligionari americani abbia lasciato l'amaro in bocca a Lerner, il quale, tuttavia, non si scoraggiò: formò subito un Comitato promotore del memoriale (Sponsors Committee of the Memorial), presieduto dal sindaco O'Dwyer, appoggiato anche da alcuni politici newyorchesi (tra cui il senatore Robert F. Wagner, l'ex sindaco Fiorello H. La Guardia, il presidente del distretto di Manhattan Hugo Rogers, il presidente del distretto di Brooklyn John Cashmore, l'ex senatore James M. Mead eccetera), nonché da personalità religiose e da filantropi ebrei e non. L'intenzione di costruire il memoriale e l'appello alla raccolta dei 150'000 dollari necessari alla sua realizzazione furono annunciati pubblicamente il 18 giugno 1947.²¹

Il 19 ottobre 1947, circa quindicimila persone, tra cui un centinaio di sopravvissuti ai lager nazisti di Buchenwald e Dachau, si riunirono in massa a Riverside

Park, dove si tenne la cerimonia della posa della prima pietra, in pratica l'inaugurazione della lastra di pietra menzionata in precedenza. Durante l'evento, il sindaco O'Dwyer pose sotto la lastra una pergamena e due scrigni di bronzo contenenti piccole quantità di terra prelevate dai campi di concentramento cecoslovacchi di Terezin e Sered. Questa cerimonia fu una delle commemorazioni pubbliche delle vittime dell'Olocausto più importanti su suolo americano fino a quel momento.²² Ciò nonostante, la lastra di pietra è rimasta così com'è al suo posto fino ai giorni nostri. Come segnalato in uno dei paragrafi della tavola esplicativa posta ai margini della Warsaw Ghetto Memorial Plaza, diverse proposte per un *larger memorial* su questo sito furono elaborate da Jo Davidson, Percival Goodman, Ivan Meštrović e Eric Mendelsohn, Nathan Rapoport, ma – come riportato nello stesso testo – «nessuno ricevette finanziamenti» (*none received funding*). In realtà, come vedremo, il finanziamento non è stato l'unico problema che Lerner e gli altri dovevano affrontare in una città come New York nei primi anni della guerra fredda.

Con il passare del tempo, quella lastra di pietra è divenuta essa stessa il monumento commemorativo, l'unica traccia visibile dell'intenzione di memoria di un gruppo minoritario che non aveva ancora molta voce nell'America del primo ventennio del dopoguerra.

24



Fig. 5

Fig. 4

Fig. 6

– Figura 4.
La folla durante la cerimonia della posa della prima pietra per il memoriale americano a venire, 19 ottobre 1947.

– Figura 5.
Il sindaco di New York William O'Dwyer pone sotto la lastra di pietra la pergamena e uno dei due scrigni.



– Figura 6.
Warsaw Ghetto Memorial Plaza nel 1965.

Da *Uptown* verso *Downtown*: una panoramica dei precedenti tentativi

Quella del primo monumento americano dedicato all'Olocausto a New York City non è una storia inedita. Su di essa ci sono in particolare le ricerche svolte da tre studiosi, che l'hanno analizzata nel suo complesso, ricostruendola in relazione a tre contesti differenti: storico (dall'anglista ed ebraista James Young),²³ politico (dalla politologa Rochelle Saidel)²⁴ e artistico (dallo storico dell'arte Mark Godfrey).²⁵

Il Ghetto di Varsavia, la Menorah e le tavole della legge a Riverside Park

Il compito di progettare il memoriale era stato assegnato allo scultore ritrattista americano di origini russe Jo Davidson,²⁶ il quale, entusiasta dell'incarico, assicurò a Lerner che avrebbe messo il cuore e l'anima nella creazione del monumento.²⁷ Moses approvò a tutti gli effetti la scelta del progettista.²⁸

Era stato Davidson, assieme al *chief designer* del DPR Stuart Constable, a scegliere Riverside Park come sito per il futuro memoriale. Dietro la scelta del luogo si celava una ragione alquanto lirica. Un giorno, su suggerimento di Lerner, Davidson e Constable si erano recati a Riverside Park alla ricerca di un luogo adatto per il monumento. Al ritorno, Davidson aveva poi raccontato a Lerner il motivo della scelta: guidando lungo Riverside Drive, egli aveva visto un vecchio ebreo barbuto in piedi, intento a contemplare qualcosa di non ben definito in tutta tranquillità, e aveva deciso che il punto in cui si trovava l'ebreo sarebbe stato il sito ideale per il memoriale.

Pare che Davidson avesse elaborato qualche idea di progetto già prima della cerimonia della posa della prima pietra, dato che il "New York Times" del 21 ottobre 1947 menzionava il fatto che Jo Davidson e i suoi collaboratori avessero scelto l'assedio di quarantadue giorni del Ghetto di Varsavia per «simboleggiare il martirio ebraico nella sua generalità».²⁹ Quello della rivolta del Ghetto di Varsavia era un simbolo appropriato non solo per i rifugiati o i sopravvissuti all'Olocausto, ma anche per le comunità ebraiche americane in generale, molte delle quali volevano riconoscersi nel lato eroico e combattivo dell'Olocausto – basato sulla capacità ebraica di reagire nonostante la situazione terribilmente avversa –, privilegiando così la rivolta e il coraggio sulla passività (vale a dire: Varsavia su Auschwitz).

Nel mese di novembre 1948, il Museo ebraico di New York – che aveva aperto i battenti nella primavera 1947 in una delle eleganti case nell'Upper East Side, di fronte a Central Park – espone i modelli del progetto di Davidson, concepito in collaborazione con l'architetto Ely Jacques Kahn, che consisteva in

una serie di blocchi scalari che formano un piedistallo, su cui si colloca una figura muscolare, eroica. Con le braccia piegate all'indietro, il petto in avanti, con aria di sfida e le maniche rimboccate; il combattente a mani nude domina la figura di un rabbino in basso, con le mani in alto come se stesse implorando l'Onnipotente; un'altra figura aiuta un compagno caduto e un'altra ancora crolla morta contro la parte anteriore del piedistallo.³⁰

Una giornalista del "New York Times" definì questo insieme di figure «eccessivamente drammatico, sentimentale, laocoontico».³¹

La proposta fu rigettata dalla ACNY, probabilmente su pressione di Moses, il quale descrisse il progetto come «cruento e terrificante» (*a pretty bloody and terrifying business*).³² Secondo Rochelle Saidel, è anche possibile che la proposta fosse stata rigettata per via del «tema specificamente ebraico». ³³ Neppure il committente, l'American Memorial to Six Million Jews of Europe, era soddisfatto del gruppo statuario di stampo accademico di Davidson. Quest'ultimo, peraltro, essendo uno scultore molto popolare e influente, si rifiutava di adeguarsi alle richieste del committente. Ci furono quindi dissensi tra le due parti.³⁴

Dopo aver liquidato bruscamente Davidson (tanto che ci furono strascichi legali³⁵), l'American Memorial to Six Million Jews of Europe allestì un concorso di idee, a cui furono invitati tre artisti (William Zorach, Chaim Gross, Leo Friedlander) e due architetti (Erich Mendelsohn e Percival Goodman) perché avanzassero nuove proposte. Anche questa volta, i modelli dei progetti furono esposti al Museo ebraico, nell'ottobre 1949.

Inizialmente la proposta favorita del committente fu quella di Percival Goodman, che tuttavia non incontrò l'approvazione del DPR. Goodman aveva concepito una pavimentazione lastricata in pietra che terminava con un muro di granito di dimensioni considerevoli (36 metri di lunghezza per 7 di altezza), collocato perpendicolarmente rispetto alla sponda del fiume Hudson. Il lato nord di questo muro doveva servire da *background* per le future cerimonie commemorative, mentre sul lato retrostante era prevista una scultura raffigurante una grande mano aperta sopra tre figure umane distese. La mano e le figure umane si riferiscono al capitolo 37 del libro di Ezechiele, da cui proviene il verso che l'architetto intendeva trascrivere sul lato nord del muro: «Dice il Signore Dio a queste ossa: Ecco, io faccio entrare in voi lo spirito e rivivrete» (Ezechiele, 37:5).³⁶ Di fianco al muro, verso la trafficata West Side Highway, una gigantesca *Menorah* in bronzo, montata su un piedistallo alto 15 metri, dominava l'intero memoriale in tutta la sua simbolicità (assieme alla stella di David, la *Menorah*, il candelabro a sette braccia, è uno dei simboli più conosciuti dell'ebraismo).

Goodman doveva aver pertinentemente collegato il significato della *Menorah* a quello di "luce eterna", ma non poteva immaginare che un simbolo del genere avrebbe potuto essere invisibile dalle autorità municipali. Con grande sconcerto dell'architetto e dell'American Memorial to Six Million Jews of Europe, la proposta fu rigettata dal DPR. Moses ritenne che il progetto avrebbe privato gran parte del parco del suo uso pubblico.³⁷ La giustificazione del segretario del DPR, Arthur Hodgkiss, ribadiva quella di Moses: il memoriale avrebbe occupato una grande quantità di spazio in uno dei parchi più affollati della città e lo avrebbe perciò reso inutile per scopi ricreativi. Inoltre, *last but not least*, la vista del candelabro incastonato tra la trafficata West Side Highway e Riverside Drive avrebbe potuto causare incidenti automobilistici.³⁸

Ciò nonostante, tra gennaio e febbraio 1950 il modello di Goodman fu esposto al MoMA per un mese, dove poté contare sul pieno appoggio del direttore e del curatore del dipartimento di architettura e design del museo, gli architetti Philip Johnson e Peter Blake. Qui è importante rammentare che, in un tentativo di estendere l'esposizione dei progetti anche ai non-ebrei, nell'autunno precedente Lerner aveva scritto al MoMA per chiedere se fosse possibile esporre il modello di Goodman in una delle sue sale. Malgrado il progetto fosse stato rigettato dal Dipartimento dei

_ Figura 7.
Percival Goodman, Progetto
per il Memoriale americano
ai sei milioni di martiri ebrei,
fotomontaggio, vista nord,
1949-1950.



_ Figura 8.
Percival Goodman, Progetto
per il Memoriale americano
ai sei milioni di martiri ebrei,
fotomontaggio, vista sud,
1949-1950.





_ Figura 9.
Esposizione del modello
del Memoriale americano
ai sei milioni di martiri ebrei
di Percival Goodman al
Museum of Modern Art,
1950.

28

parchi, Johnson e Blake acconsentirono a dedicare una delle sale all'esposizione del modello, al fine di «ottenere la reazione del pubblico» (*to get public's reaction*).³⁹ Il modello, assieme alla pianta e alla relazione scritta della proposta, fu esposto per un mese, dal 17 gennaio al 19 febbraio 1950.⁴⁰ Johnson e Blake consideravano il memoriale di Goodman come «probabilmente uno dei migliori monumenti di questo tipo elaborato in questo paese negli ultimi anni».⁴¹

Ritroveremo Goodman più avanti, perché, oltre a diventare uno dei più importanti architetti di sinagoghe nel dopoguerra statunitense, nel 1966 si unirà al comitato artistico del Committee to Commemorate the Six Million Jewish Martyrs, il committente che commissionerà il progetto a Louis I. Kahn.

Dopo il rifiuto della proposta di Goodman, l'American Memorial to Six Million Jews of Europe cercò di portare avanti la seconda proposta favorita, quella del duo formato da Erich Mendelsohn e Ivan Meštrović. Mendelsohn, architetto di origini ebraiche trapiantato negli Stati Uniti dal 1941, dopo essere fuggito con la moglie dalla Germania nel 1933 e dopo aver vissuto per un periodo in Inghilterra e in Palestina, era noto a livello internazionale. Prima di essere invitato a partecipare al concorso, stava realizzando diverse sinagoghe e centri comunitari in America, tra cui B'nai Amoona a St. Louis (Missouri, 1946-1950), Sinagoga Park a Cleveland (Ohio, 1947-1951) e il tempio Emanuel a Grand Rapids (Michigan, 1952).

Come Goodman, anche Mendelsohn e Meštrović avevano pensato a un monumento fruibile di dimensioni rilevanti: il plastico della prima versione del progetto mostra il memoriale formato da un'ampia corte per le cerimonie e da un auditorio, collocato sotto le due grandi tavole della Legge «esuberantemente decorate, ma trasparenti».⁴² Nella versione finale, il progetto è semplificato in una piazza a due livelli, fiancheggiata da un muro istoriato lungo circa 36 metri, scavato nel fianco di

Fig. 10

Fig. 11

un piccolo promontorio e decorato con figure in bassorilievo che rappresentano il genere umano che lotta per adempiere i dieci Comandamenti, tema biblico apprezzato sia dagli ebrei sia dai cristiani. Le due tavole della Legge, in ebraico da un lato e in inglese dall'altro, si elevano fino a un'altezza di circa 25 metri (dunque più alte della *Menorah* di Goodman).

Dopo vari confronti tra il commissario del DPR, i due progettisti e il committente,⁴³ la ACNY approvò la proposta nel mese di giugno 1951.⁴⁴ Ulteriori problemi ritardarono tuttavia di qualche settimana l'approvazione ufficiale, poiché Moses aveva disapprovato l'iscrizione in ebraico dei dieci Comandamenti in aggiunta a quella inglese, mentre i membri della ACNY erano divisi sui dettagli e l'altezza delle due tavole della Legge.⁴⁵

Il successo della proposta di Mendelsohn e Meštrović presso i due enti municipali, DPR e ACNY, è da attribuire al tema scultoreo; sebbene ogni religione interpreti in maniera diversa l'originale ebraico dei Comandamenti, il suo significato simbolico può essere rappresentato in maniera universale. La *Menorah* di

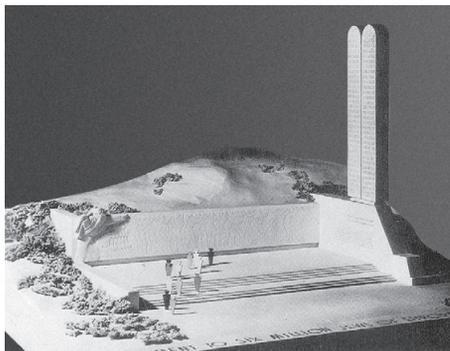
Goodman avrebbe messo in evidenza un simbolo eminentemente ebraico, mentre le figure scolpite da Davidson sembravano dare l'idea delle conseguenze di una crudeltà e di un'impotente vittimizzazione. Se Moses considerava la proposta di Davidson «cruenta e terrificante», l'American Memorial to Six Million Jews of Europe la considerava probabilmente come la rappresentazione fin troppo esplicita di una dolorosa passività. Nonostante la *green light* da parte del DPR e ACNY, il progetto di Mendelsohn e Meštrović non vide mai la luce. Le ragioni che stanno dietro la sua mancata realizzazione sono da ricercare non tanto nell'insuccesso della raccolta dei fondi⁴⁶ necessari alla costruzione del memoriale (che, con ogni probabilità, fu interrotta in seguito alla morte di Mendelsohn nell'autunno del 1953), quanto nell'assenza di un vero e proprio sostegno collettivo e politico alla sua realizzazione, che può essere tradotto nel disinteresse pressoché generale nei confronti dell'Olocausto in ambito sia ebraico sia politico.

La proposta per un memoriale dell'Olocausto a New York era stata

Figura 10.
Erich Mendelsohn e Ivan Meštrović, Progetto per il Memoriale americano ai sei milioni di martiri ebrei, modello della prima variante, 1949-1950.



Figura 11.
Erich Mendelsohn e Ivan Meštrović, Progetto per il Memoriale americano ai sei milioni di martiri ebrei, modello della seconda variante, 1949-1950.



accolta favorevolmente da alcune organizzazioni ebraiche e non, ma, secondo lo storico Peter Novick, uno dei più importanti studiosi della memoria dell'Olocausto negli Stati Uniti, in più occasioni i rappresentanti delle organizzazioni ebraiche americane facenti parte del National Community Relations Advisory Council (NCRAC)⁴⁷ – in cui sono incluse alcune delle più importanti organizzazioni (American Jewish Committee, Anti-Defamation League, American Jewish Congress, Jewish Labor Committee e Jewish War Veterans) – avrebbero rigettato all'unanimità l'idea del memoriale promossa da Lerner e dalla NOPJ, e avrebbero addirittura vietato l'iniziativa.⁴⁸ Queste organizzazioni «si preoccupavano del fatto che un monumento del genere avrebbe potuto indurre gli americani a considerare gli ebrei come vittime: sarebbe stato un “memoriale perpetuo alla debolezza e alla vulnerabilità del popolo ebraico”».⁴⁹

30

Per quanto riguarda l'ambito politico, dobbiamo considerare il clima di tensione generato dalla guerra fredda e dal maccartismo, che inducevano sia le comunità ebraiche sia le autorità municipali ad essere molto caute nel supportare la costruzione di un memoriale all'Olocausto.⁵⁰ Il nemico di prima, la Germania nazista, era diventato il nuovo alleato nei panni della Repubblica Federale Tedesca, con cui era indispensabile avere buoni rapporti; mentre l'alleato di prima, l'Unione Sovietica, si era tramutato in nemico. Gli stessi americani che nel 1945 avevano condiviso l'attacco contro Berlino con le forze sovietiche, misero in atto nel 1948 il ponte aereo per assicurare viveri e medicinali alla popolazione nell'enclave occidentale e per proteggere la città dall'espansione comunista. La cosiddetta “paura dei comunisti” e l'infame indagine del Congresso condotta dal senatore repubblicano Joseph McCarthy sulle attività “antiamericane” suscitavano preoccupazione per la presenza di simpatizzanti dell'Unione Sovietica nella sinistra americana: «nel clima di paura dei primi anni della guerra fredda era facile credere che almeno una parte di quei simpatizzanti fosse colpevole di sovversione», scrive lo storico Theodore S. Hamerow, «e tra quanti erano sospettati, a torto o a ragione, c'era un numero sproporzionatamente alto di ebrei».⁵¹ Sebbene il sindaco di New York, William O'Dwyer, avesse dato il suo sostegno all'idea della “luce eterna” nel 1946, «non si sarebbe sognato di intraprendere la realizzazione di un monumento all'Olocausto o di appoggiarne uno in modo aggressivo: non era il momento politicamente vantaggioso per inserire un memoriale del genere nell'agenda dell'amministrazione».⁵²

D'altronde, durante i primi anni del dopoguerra la comunità ebraica americana doveva fare i conti con un altro grande evento: la fondazione dello Stato di Israele (1948). Era del tutto naturale che molti ebrei americani appoggiassero, soprattutto economicamente, i loro correligionari nel nuovo stato, alle prese con la costruzione non solo di strade e alloggi, ma anche di monumenti e istituzioni commemorative. In una nota tra le pagine della monografia su Erich Mendelsohn curata da Regina Stephan, si ritiene che il memoriale di Mendelsohn «non fu realizzato perché all'epoca in Israele si stavano già costruendo importanti monumenti dedicati all'Olocausto, con i quali gli ebrei americani non volevano entrare in competizione per la raccolta di fondi».⁵³ Non è un'ipotesi del tutto fuori luogo, in quanto, come afferma la storica francese Régine Robin, «Israele, nelle sue molteplici politiche di strumentalizzazione, si è voluto fin dall'inizio “custode esclusivo” e depositario della memoria delle vittime della Shoah».⁵⁴ L'istituzione commemorativa israeliana più

importante è Yad Vashem, l'Ente nazionale per la memoria della Shoah, istituito nel 1953 con un atto del Parlamento israeliano⁵⁵ allo scopo di «documentare e tramandare la storia del popolo ebraico durante la Shoah, preservando la memoria di ognuna delle sei milioni di vittime per mezzo dei suoi archivi, della biblioteca, della scuola e dei musei». ⁵⁶ Per via del suo status di «custode esclusivo» della memoria, sin dalla sua realizzazione Yad Vashem è stata (sicuramente almeno fino al 1993, quando fu inaugurato l'United States Holocaust Memorial Museum a Washington D.C.) la più potente *memorial institution*, non solo in Israele ma anche nel mondo.

La storica americana Hasia R. Diner, che ha analizzato l'influenza esercitata da Yad Vashem sui memoriali all'Olocausto negli Stati Uniti nei primi anni Cinquanta, ha affermato che l'istituzione israeliana considerava con grande sospetto le intenzioni di Lerner e dell'American Memorial to Six Million Jews of Europe, i cui sforzi avrebbero potuto nuocere al più importante memoriale di Gerusalemme:

Dopo aver letto del memoriale di New York pianificato per Riverside Park, i membri dello staff di Yad Vashem concordarono in una riunione che lo sforzo di New York «avrebbe nociuto» al più importante sito commemorativo di Gerusalemme. «L'America», stabilirono tutti i presenti alla riunione, «non è il luogo adatto dove mettere su un memoriale del genere». (...) In una sequenza di missive agli ebrei americani, in particolare ai capi delle organizzazioni, Yad Vashem aveva dichiarato la sua posizione in modo diretto e semplice. A Joseph Tenenbaum, presidente della Federazione americana degli ebrei polacchi, [Arieh] Tartakower parlò dei piani per il memoriale di New York come prova di un «nuovo problema». Lui affrontò questo problema affermando: «Sono stato informato che alcune persone hanno avviato negli Stati Uniti un'iniziativa per erigere un monumento in memoria delle vittime del Nazismo in Europa e che una campagna finanziaria per questo scopo sarà proclamata o è già stata proclamata nel vostro paese. Ciò è chiaramente un'interferenza dannosa al lavoro svolto da Yad Vashem». ⁵⁷

31

Dopo la morte di Mendelsohn, il progetto per il memoriale newyorchese cadde in una sorta di dimenticatoio, dato che per oltre un decennio, fino al 1964, quasi nessuno lo avrebbe più menzionato. ⁵⁸

Nathan Rapoport: uno scultore e due progetti a Riverside Park

A partire dai primi anni Sessanta ci fu una crescente attenzione dell'opinione pubblica sullo sterminio degli ebrei, argomento che sembrava tabù nell'immediato dopoguerra, non solo in America, ma anche in Europa. Quello che molti studiosi indicano come un importante punto di svolta tra un prima e un dopo nella memoria dell'Olocausto è il processo contro l'ex *Obersturmbannführer* Adolf Eichmann, tenuto a Gerusalemme nel 1961 e concluso con la condanna a morte dell'imputato nel 1962.

L'anno seguente, Hannah Arendt pubblicò sotto forma di libro il suo famoso resoconto del processo, che aveva seguito dal vivo come corrispondente del "New Yorker": *Eichmann in Jerusalem. A Report on the Banality of Evil*. ⁵⁹ In Israele e nelle comunità ebraiche americane, il libro suscitò un'aspra polemica soprattutto per due ragioni: le rivelazioni della filosofa in merito alla complicità dei consigli ebraici (*Jüdenrate*) nell'attuazione dello sterminio degli ebrei durante l'occupazione nazista e il fatto che Eichmann vi è descritto non come un "sadico" o "perverso", ma come un normalissimo burocrate che dichiara di aver compiuto il proprio dovere. «L'or-

dinarietà con cui l'Olocausto era stato visto da buona parte dei responsabili della sua esecuzione, la loro trasformazione della persecuzione dello sterminio etnico in routine – era questo l'elemento più stupefacente del libro che attirò l'attenzione su un aspetto della seconda guerra mondiale che sino a quel momento era stato solitamente visto come una delle tante atrocità commesse dal regime nazista», scrive Hamerow in riferimento al libro di Arendt.⁶⁰ Per Novick, il processo di Eichmann rappresenta «la prima volta che l'Olocausto si presentava al pubblico americano come un'entità distinta – e distintamente ebraica» e «rompeva quindici anni di silenzio sull'Olocausto nel discorso pubblico americano».⁶¹ Da quel momento l'Olocausto come evento traumatico e la sua memoria dovevano veder crescere progressivamente l'attenzione sia negli Stati Uniti sia in Europa.

Più o meno in parallelo al processo di Eichmann, un altro punto di svolta, menzionato da diversi studiosi di storia dell'ebraismo americano (tra cui Rochelle Saidel, Arthur Hertzberg e Charles E. Silberman),⁶² coincide con l'elezione di John F. Kennedy, primo presidente statunitense di religione cattolica eletto soprattutto grazie ai voti delle minoranze nel 1960. Kennedy ricevette molti voti sia dagli ebrei (i quali vedevano maggiori opportunità per un'estensione del potere politico ai non-protestanti)⁶³ che dai neri (che presero Kennedy in simpatia dopo che lui aveva protestato contro l'imprigionamento del famoso attivista per i diritti umani, Martin Luther King, in un carcere della Georgia).⁶⁴ Secondo Silberman, l'elezione di Kennedy fu un evento importante perché rappresentava la trasformazione degli Stati Uniti da una società essenzialmente protestante a una società religiosamente pluralistica.⁶⁵ Questo permise agli ebrei (così come ai neri)⁶⁶ di dare più voce ai loro diritti.

È in questo nuovo clima – caratterizzato dalla rivelazione mediatica del processo di Eichmann, che mette al centro la “catastrofe ebraica”, e dalle dimostrazioni pubbliche per i diritti civili delle minoranze etniche e religiose in America – che si rinnova l'impegno nei confronti della costruzione di un memoriale all'Olocausto a New York.

I protagonisti non furono però gli stessi. Non si sa che fine avesse intanto fatto l'American Memorial to Six Million Jews of Europe; l'ideatore della “luce eterna”, Adolph R. Lerner, si trovava all'estero quando venne a sapere dei nuovi sforzi attraverso l'edizione internazionale del “New York Times”, nel 1965.⁶⁷ Questa volta entrarono in scena altri attori, senza alcun legame con il piccolo gruppo di rifugiati del NOPJ, molti dei quali erano fuggiti in America prima o durante la guerra e che, quindi, si erano visti risparmiare la terrificante esperienza dei campi di sterminio. A quasi vent'anni dalla liberazione dei lager nazisti, si mossero anche i sopravvissuti all'Olocausto, emigrati negli Stati Uniti nel dopoguerra.

Verso la metà degli anni Sessanta, due differenti gruppi di interesse tentarono di realizzare ognuno un monumento nello stesso sito, ingaggiando per il progetto lo stesso scultore, Nathan Rapoport. Questi, nato da una famiglia ebrea della classe operaia di Varsavia nel 1911, si era rifugiato in Unione Sovietica quando i nazisti occuparono la Polonia e vi rimase fino alla fine della guerra; nel 1950, dopo aver studiato all'Accademia di Belle Arti a Parigi, emigrò negli Stati Uniti. Rapoport era conosciuto nelle comunità ebraiche per aver progettato il Monumento della rivolta del ghetto di Varsavia, inaugurato nella capitale polacca nel 1948.⁶⁸ Molti ebrei americani guardavano con vivo interesse questa *memorial icon*, considerata il

_ Figura 12.
Nathan Rapoport, Progetto
per il Memoriale ai sei
milioni di martiri ebrei,
fotomontaggio, 1964.



primo monumento che rappresentava «sia l'eroismo della resistenza ebraica ai nazisti, sia l'annientamento completo degli ebrei di Varsavia».⁶⁹

Il primo gruppo di interesse era il Committee to Commemorate the Six Million Jewish Martyrs (CCSMJM). Si trattava di un consorzio di una trentina di organizzazioni ebraiche attive sul territorio statunitense istituita nel 1964 da due membri appartenenti a differenti organizzazioni: Vladka Meed, sopravvissuta all'Olocausto e moglie di Benjamin Meed, presidente della Warsaw Ghetto Resistance Organization (WAGRO), un'organizzazione di sopravvissuti all'Olocausto fondata nel 1963, e Benjamin Gebiner, segretario esecutivo del Workmen's Circle, un'associazione laica

fondata nel 1900 allo scopo di promuovere i valori della cultura yiddish nell'ambito della giustizia sociale e della difesa dei diritti degli immigranti ebrei. Nel 1966, il CCSMJM diventerà il futuro committente del progetto di Louis I. Kahn per il memoriale a Battery Park.

Nell'autunno del 1964, Rapoport presentò al CCSMJM la proposta per una scultura formata da due rotoli in cemento, alti 26 piedi (circa 8 metri) e posizionati su una piattaforma larga 40 (circa 12 metri). I rotoli, una rappresentazione esplicita della *Torah* così come si presenta nella sua forma tradizionale, erano riccamente decorati da bassorilievi che rappresentavano in linguaggio scultoreo gli episodi dell'Olocausto, la lista dei nomi dei campi di concentramento e di sterminio, dei ghetti e, naturalmente, i luoghi della resistenza ebraica.

Fig. 12

Il secondo gruppo di interesse, che portava il nome di Artur Zygelbojm (o Zygielbojm) Memorial Committee (ZMC), aveva invece una base molto più ridotta del CCSMJM ed era appoggiato da alcuni gruppi di lavoro ebrei. Schmuël (Artur) Zygelbojm era uno dei due membri ebrei del governo polacco in esilio a Londra, morto suicida nella primavera del 1943 per protestare contro l'indifferenza del mondo nei confronti della distruzione di massa degli ebrei polacchi. Rapoport, che aveva ricevuto l'incarico di progettare il memoriale dallo ZMC nel 1962, propose un monumento in bronzo che raffigurava Zygelbojm con le braccia tese, avvolto dalle fiamme e dalle spine, rappresentato probabilmente nell'atto di suicidarsi.

Fig. 13

Sia la proposta del CCSMJM che quella del ZMC furono rigettate all'unanimità dalla ACNY, agli inizi del 1965. Uno dei membri della ACNY, la scultrice Eleanor Platt, giudicò aspramente i due progetti. Per Platt, la vista del monumento che rappresentava Zygelbojm avvolto dalle fiamme e in procinto di lanciarsi in avanti «avrebbe angosciato i bambini nel parco» (*it might distress children in the park*),

mentre i due rotoli erano «eccessivamente e inutilmente imponenti» (*excessively and unnecessarily large*).⁷⁰

In riferimento al monumento a Zygelbojm, Platt si giustificò sostenendo che «la figura è rappresentata in una postura così tragica che non pare appropriata per essere collocata in un parco destinato alla ricreazione e al relax. Non è auspicabile che i bambini si confrontino con una scultura dal significato così angosciante e orripilante (...). Non posso giungere a nessun'altra conclusione se non che un parco pubblico non è il luogo adatto per essa».⁷¹

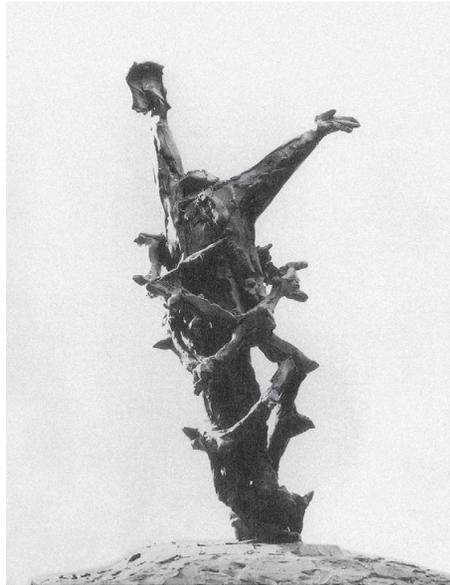
Anche Arnold Whitridge, membro del Consiglio di amministrazione del Metropolitan Museum of Art nonché presidente della ACNY, non la pensava diversamente: «riteniamo che i parchi siano per il relax e non per la commemorazione dei massacri».⁷² Tuttavia, come obiettò uno dei membri del ZMC, «tutto il parco è pieno di monumenti simili, riferiti a morte e guerre. Non credo che il ragionamento sia valido».⁷³ In effetti, nel 1965 Riverside Park era già costellato di lastre commemorative e di monumenti, molti dei quali relativi alla guerra. In tutta risposta, Platt replicò che i monumenti esistenti che si trovavano nel parco erano da ritenersi «generalmente patriottici e che [avevano] a che fare con questo paese. È la storia americana».⁷⁴

Lo ZMC rispose che avrebbe continuato a fare pressione per il monumento; tuttavia, il gruppo riversò i suoi sforzi altrove, nella creazione di un memoriale nel cimitero ebraico del New Mount Carmel Workmen's Circle, a Brooklyn, dove le ceneri di Zygelbojm furono portate da Londra e interrate nel 1961 (qualche anno più tardi, nel 1972, fu inaugurata lì una piccola scultura rappresentante una fiamma su una stele commemorativa).⁷⁵

Riguardo ai due rotoli della *Torah*, Platt sosteneva che la loro realizzazione avrebbe creato «un precedente estremamente deplorabile», sollecitando le richieste di «altri gruppi speciali» a voler rappresentare in maniera analoga le loro storie comunitarie:

Come potremmo rispondere ad altri gruppi speciali che vorranno essere rappresentati in modo simile sul suolo pubblico? Nel tentativo di trattare tutti allo stesso modo, potremmo ritrovarci con una profusione di tali memoriali e diventare la causa della progressiva violazione dei concetti di base riguardanti l'uso del suolo del parco.⁷⁶

Molti leader ebrei obiettarono l'uso del termine *special group* dato da Platt; in una lettera al sindaco di New York City, Robert F. Wagner, il rabbino Max Schenk, presidente della Commissione dei rabbini di New York (New York Board of Rabbis), scrisse:



— Figura 13.
Nathan Rapoport, Progetto
per il Memoriale a Artur
Zygelbojm, modello, 1964.

Non so chi siano i gruppi speciali di cui [Miss Platt] parla. Noi ebrei che viviamo a New York non ci consideriamo un "gruppo speciale". Siamo quasi tre milioni di abitanti in questa città di otto milioni, parte integrante dell'essenza della più grande comunità americana.⁷⁷

Il sindaco ricevette anche un telegramma da parte dal dottor Joachim Prinz, presidente dell'American Jewish Congress, una delle organizzazioni sostenitrici del CCSMJM, che espresse profondo rammarico per la decisione della ACNY e lo sollecitò a intervenire. Tecnicamente, il sindaco non poteva revocare la decisione della ACNY; promise tuttavia al CCSMJM un'altra collocazione per il memoriale, dato che – a quanto risultava – la ACNY non era la sola ed essere contro la realizzazione di un memoriale dell'Olocausto a Riverside Park.⁷⁸ Persino il CCSMJM non era particolarmente entusiasta del sito assegnato nel 1947:

Non siamo mai stati molto convinti del sito di Riverside Park. Direi che non ne siamo entusiasti. Non ci interessa se sia in un parco oppure no. Insistiamo sull'idea di un memoriale, ma non siamo legati a un luogo o a un progetto specifico.⁷⁹

Mentre la scultura per lo ZMC rimase solo come modello, i due rotoli finirono nelle mani di un altro committente, il B'nai B'rith, che intendeva collocare un monumento nella Foresta dei Martiri, nei pressi di Gerusalemme. Inizialmente, il B'nai B'rith aveva invitato lo scultore lituano Jacques Lipchitz, ma quest'ultimo declinò l'offerta, adducendo come giustificazione il fatto di avere già troppi progetti incompiuti. Lipchitz raccomandò invece Nathan Rapoport per il progetto del memoriale. Quando i rappresentanti del B'nai B'rith andarono a visitare il laboratorio newyorchese di Rapoport nel 1965, lo scultore mostrò loro il modello dei due *Torah scrolls*. Il monumento fu infine eretto in Israele nel 1971.⁸⁰

La storia del secondo (e ultimo) tentativo di costruire l'Holocaust Memorial a Riverside Park finiva così.

Un tema scultoreo "universale": Caino e Abele a Lincoln Square Park

Il sindaco mantenne la promessa di trovare un altro sito per il memoriale. Il primo settembre 1965, Paul R. Screvane, presidente del Consiglio municipale, propose di considerare Times Square, l'incrocio stradale più sfavillante di Manhattan, quale sito appropriato per il memoriale americano dell'Olocausto. Con il sostegno del sindaco, Screvane suggerì di costruire il memoriale su un viale asfaltato tra la 45^a e la 46^a Strada («Un memoriale adeguato all'incrocio del mondo può essere un costante incitamento alla memoria che ogni generazione di americani non solo tutelerà gelosamente, ma contribuirà anche a trasmetterla grazie all'eredità della libertà personale e dignità, sconfiggendo il bigottismo, l'intolleranza e la degradazione umana», rivelò Screvane al "New York Times").⁸¹

Il suggerimento fu accolto favorevolmente dal CCSMJM, anche se non aveva partecipato al processo decisionale riguardo alla scelta di un nuovo sito per il memoriale («Riteniamo che questo sito sia l'ideale», disse semplicemente il rabbino Schenk).⁸²

Tuttavia, due mesi più tardi, il sito promesso a Times Square fu spostato all'estremità nord del Lincoln Square Park, all'intersezione tra Broadway e Columbus Avenue, all'altezza della 65ª Strada. Il CCSMJM approvò la nuova collocazione.⁸³ Durante il mese di dicembre 1965, la ACNY approvò all'unanimità la proposta dello scultore brooklynese Neil Estern,⁸⁴ ingaggiato dal CCSMJM. Estern presentò il modello del memoriale, composto di una lastra verticale di granito (o di marmo travertino), alta 30 piedi (circa 9 metri), sulla cui superficie appariva il rilievo bronzeo di Caino che uccide Abele. Sotto le figure sono riportati due paragrafi sulla vicenda di Caino e Abele tratti dalla Bibbia.⁸⁵ In basso, in caratteri più piccoli, si legge la seguente didascalia: *In memoriam to the six million martyred Jews of Europe, 1933-1945*.

Il presidente della ACNY, Whitridge, considerava quello di Estern «un bellissimo memoriale, solenne e molto commovente».⁸⁶ Il costo dell'opera era stato stimato in 250'000 dollari, ossia di gran lunga inferiore al milione di dollari dei due rotoli della *Torah* concepiti da Nathan Rapoport.

Malgrado l'approvazione della ACNY, il 30 dicembre 1965 i rappresentanti del CCSMJM votarono contro la realizzazione del progetto. «Siamo contro il soggetto, non l'arte», ribadì il presidente del CCSMJM, Joachim Prinz.⁸⁷ Considerando quanto successo in Europa tra il 1933 e il 1945, era naturale che il CCSMJM rifiutasse l'idea biblica della fratellanza tra il nazista (Caino) e l'ebreo (Abele) in un memoriale. Inoltre, per Prinz l'uccisione di Abele da parte di Caino rappresentava un tema universale e non era perciò applicabile.⁸⁸

Con il dissenso del CCSMJM, fu messa in discussione un'altra volta la *location* del memoriale a Lincoln Square Park anche da parte degli enti governativi: il DPR e l'ufficio del presidente del Distretto di Manhattan temevano che un monumento commemorativo collocato su un'intersezione stradale avrebbe ostacolato il traffico cittadino. Il CCSMJM, nel frattempo, aveva deciso che il sito a Riverside Park fosse troppo «nascosto tra i cespugli» e rivendicava una *location* più in vista.⁸⁹ Tra i siti

Figg. 14-15

Figure 14-15.
Neil Estern, Progetto per il Memoriale americano ai sei milioni di martiri ebrei, modello, 1965, veduta d'insieme e particolare.



_ Figura 16.
Veduta aerea di Battery Park
negli anni Sessanta.



37

Fig. 16

più adatti suggeriti in seguito dal DPR e dall'ufficio del presidente del Distretto di Manhattan spiccava Battery Park, un piccolo parco disseminato di monumenti e memoriali relativi alla storia newyorchese e americana, situato sulla punta meridionale di Manhattan, che guarda verso la Statua della Libertà e, per questo, visitato da migliaia di turisti e newyorchesi. Così, Battery Park fu eletto a *suitable site* per il memoriale dal CCSMJM.

Il successivo (e ultimo) tentativo di costruire il primo memoriale americano all'Olocausto è l'oggetto principale del presente studio.

Il progetto di Louis I. Kahn per il Monumento ai sei milioni di martiri ebrei

Louis I. Kahn non amava New York. È Sue Ann Kahn, la prima dei suoi tre figli, a confermarlo: «Mio padre non ha mai voluto trasferirsi da Philadelphia a New York. Aveva veramente una profonda avversione per quella città».⁹⁰

Riprendiamo ancora una volta Baudrillard, il quale menziona ciò che lui considera come l'anti-architettura a New York: «quella selvaggia, disumana, quella che va al di là dell'uomo, è nata qui da sola, a New York, e senza alcuna concezione di nicchia, di benessere o di ecologia ideale. Ha messo in gioco le tecnologie dure, ha esasperato tutte le dimensioni, ha scommesso sul cielo e sull'inferno...».⁹¹ Forse New York – che lo stesso Baudrillard definisce l'«arca

fantastica», in cui «ciascuno viene imbarcato solo»⁹² – non piaceva a Kahn per queste stesse ragioni.

Tuttavia, la repulsione dell'architetto nei confronti di New York non gli impedì di lavorare a cinque importanti progetti sparsi per la città durante gli anni Sessanta e Settanta: il disegno dei padiglioni espositivi per la New York World's Fair del 1964 nel Queens; la proposta per il parco giochi Adele Levy Memorial a Riverside Park, nell'Upper West Side (in collaborazione con lo scultore Isamu Noguchi); quella per il Monumento ai sei milioni di martiri ebrei a Battery Park, nella Lower Manhattan; quella per una chiesa e un edificio per uffici sulla Broadway, all'altezza tra la 56^a e la 57^a Strada; e, infine, quella per il Memoriale a Roosevelt, sulla punta sud di Roosevelt Island.⁹³ Solo quest'ultimo progetto fu realizzato e inaugurato nel 2012, a trentotto anni dalla morte di Kahn, mentre tutti gli altri rimasero sulla carta.

Committee to Commemorate the Six Million Jewish Martyrs (CCSMJM)

38

Nel 1964, la Warsaw Ghetto Resistance Organization (WAGRO), un'organizzazione di sopravvissuti ebrei alla rivolta del Ghetto di Varsavia fondata a New York nel 1963, dette vita a un consorzio (*coalition*) eterogeneo di 27-28 organizzazioni ebraiche attive sul territorio newyorchese e statunitense,⁹⁴ con l'obiettivo di realizzare un monumento e un «centro commemorativo» (*Memorial Center*), che avrebbe dovuto servire da «luogo in cui una varietà di attività legate all'Olocausto avrebbero potuto essere programmate».⁹⁵ Quest'ultimo verrà poi lasciato perdere per ragioni economiche.

Il nuovo consorzio prese il nome di Committee to Commemorate the Six Million Jewish Martyrs (CCSMJM).⁹⁶ Con la formazione di un'«organizzazione ombrello» (*umbrella organization*) – che includeva alcune delle organizzazioni ebraiche americane di rilievo, come l'American Jewish Committee, American Jewish Congress, Jewish Labor Committee eccetera e altre di dimensioni minori, come l'United Galician Jews of America, Federation of Polish Jews, Danish American Jewish Committee eccetera – la WAGRO auspicava di ottenere il supporto politico necessario all'edificazione di un Holocaust Memorial in uno spazio pubblico della città di New York.

A suitable site facing the Statue of Liberty: Battery Park

Nel mese di agosto 1966, Benjamin Gebiner e Vladka Meed, rispettivamente presidente e segretaria ad interim del CCSMJM, scrissero una lettera alle organizzazioni affiliate per annunciare che il comitato di direzione del CCSMJM aveva scelto Battery Park, situato sulla punta meridionale di Manhattan, quale sito appropriato per il memoriale per via del suo particolare significato storico e per il fatto che si affacciava sulla Statua della Libertà, nonché visitato quotidianamente da migliaia di turisti e newyorchesi.⁹⁷

Nei mesi precedenti, Gebiner e Meed si erano incontrati con il nuovo commissario del DPR, Thomas Hoving, e con la presidente del distretto di Manhattan, Constance Motley, per discutere la scelta di un sito appropriato per il progetto. Fu

Fig. 17

_ Figura 17.
Veduta del sito di Battery
Park verso la Statua della
Libertà, 1967.



proprio Motley a suggerire di prendere in considerazione Battery Park, uno dei parchi storici più importanti di New York.

Battery Park, che aveva derivato il nome dalla batteria di cannoni montata dagli Olandesi nel 1623 per difendere il primo insediamento fortificato di New Amsterdam, è il *birthplace* della città di New York. Da luogo di difesa militare nel XVII secolo, Battery Park si tramutò in una *gateway* verso New York (e gli Stati Uniti) nel corso di tre secoli. Il cuore del parco è dominato dal Castle Clinton, una piccola fortezza militare a pianta circolare

costruita tra il 1807 e il 1811, conosciuta per lo più come centro di smistamento per gli immigrati che approdarono in terra statunitense dal 1855 al 1890. Tra il 1940 e il 1952, il parco fu chiuso al pubblico per via dei lavori per la realizzazione del Brooklyn-Battery Tunnel (ora Hugh L. Carey Tunnel), il più lungo tunnel sabbacqueo destinato al traffico veicolare del Nord America, che collega il distretto di Manhattan con quello di Brooklyn.

A metà degli anni Sessanta, nel parco si trovavano già molti dei monumenti che si vedono ancora al giorno d'oggi, dei quali menzioniamo i più importanti: la statua dedicata a Giovanni da Verrazzano, il primo europeo che mise piede sull'isola di Manhattan nel 1524; la stele calcarea del Walloon Memorial, donata dal Belgio nel 1924, e il monumentale piedistallo portabandiera del Netherland Memorial, inaugurato nel 1926, per commemorare i trecento anni dello sbarco dalla nave *Nieu Nederland* e l'insediamento olandese del XVII secolo che dette il via allo sviluppo della moderna metropoli di New York; la statua di John Ericsson, eretta dalla città nel 1903, per ricordare la sua importante invenzione che aveva contribuito a rivoluzionare la tecnologia militare-marittima con la sua nave da guerra corazzata; il Salvation Army Memorial, una lastra che commemora l'arrivo della prima unità dell'esercito della salvezza a New York nel 1880 (costruita nel 1927, rubata nel 1942 e infine rimpiazzata nel 1952); l'insieme di cenotafio e fontana che compone il Wireless Operators Memorial, dedicato agli operatori radiofonici periti in mare e inaugurato nel 1915; la lastra che compone l'Emma Lazarus Memorial, inaugurata nel 1955 in ricordo della scrittrice ebreo-americana Emma Lazarus (colei che compose il poema *The New Colossus*, leggibile sul piedistallo della Statua della Libertà); il monumentale complesso del World War II East Coast Memorial, eretto nel 1963 e dedicato ai soldati statunitensi che persero la vita durante il secondo conflitto mondiale.

Fu il DPR a determinare la localizzazione esatta del memoriale all'interno del parco. Il 13 ottobre 1966, Arthur Rosenblatt, consulente di progetto del DPR, inviò una lettera con la mappa a Gebiner, indicante il punto suggerito per il memoriale, che si trovava proprio adiacente alla lastra commemorativa di Emma Lazarus.⁹⁸

Fig. 18
Fig. 19

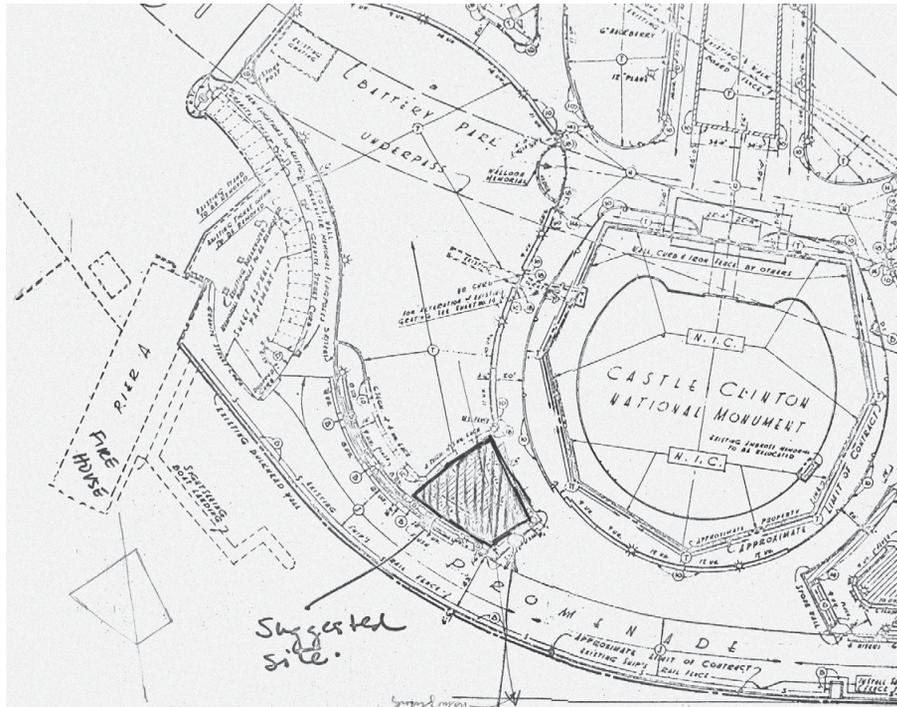


Figura 18.
Mappa di Battery Park
riportante il sito di progetto,
1966.

Figura 19.
La lastra commemorativa
dedicata a Emma Lazarus
nel 1967.

Il CCSMJM approvò immediatamente il sito, dato che, a seguito di una risposta inviata da Gebiner il 25 ottobre 1966, Rosenblatt gli aveva comunicato che il DPR e la città di New York erano ben lieti che il CCSMJM avesse accolto positivamente il sito proposto per il memoriale a venire.⁹⁹ Nella stessa lettera, Rosenblatt scrisse che era ora necessario per il DPR e per il CCSMJM «organizzare un incontro congiunto per discutere la selezione di un architetto e di uno scultore, e la natura del finanziamento di questa impresa», ribadendo infine che «il costo totale di questo progetto sarà sostenuto dal vostro comitato e una somma sarà messa da parte per la manutenzione perpetua».¹⁰⁰

La formazione di un *art committee* del CCSMJM

Nella stessa lettera inviata ad agosto 1966, Gebiner e Meed annunciarono anche la formazione di un comitato artistico (*art committee*) all'interno del CCSMJM – composto da «illustri cittadini, la cui competenza in fatto di arte ci avrebbe guidati alla scelta di un memoriale più appropriato»¹⁰¹ – coordinato dal rabbino Moshe Davidowitz (presidente del National Council of Art in Jewish Life) e presieduto da David Lloyd Kreeger, filantropo e collezionista d'arte di Washington D.C.

Da quel momento in avanti tutte le proposte avanzate dal CCSMJM dovevano essere approvate dal proprio comitato artistico – ovvero dai suoi esperti in arte e in architettura moderna – prima di essere sottoposte all'approvazione del DPR e della

ACNY. Come vedremo nel dettaglio più avanti, la formazione del comitato artistico era stata una mossa non tanto intelligente quanto necessaria, poiché l'ACNY, così come il DPR, erano stati oggetto di modifiche da parte del neo eletto sindaco repubblicano John Lindsay. Quest'ultimo aveva nominato nuovi membri, più inclini verso l'arte modernista, in sostituzione di altri. Un esempio è la nomina dello scultore espressionista astratto Seymour Lipton in sostituzione di Eleanor Platt.

Con la formazione del comitato artistico, il CCSMJM ambiva non solo a ottenere l'approvazione della ACNY, ma anche ad acquisire maggiore potere decisionale, soprattutto a seguito della penosa situazione venutasi a creare con la proposta di Neil Estern, approvata dalla ACNY ma non dal CCSMJM.

Fu l'American Jewish Committee (AJC), l'organizzazione nazionale di difesa dei diritti umani e uno dei primi e più importanti *sponsors* del CCSMJM, a dare l'incarico a David Lloyd Kreeger, uno dei suoi principali benefattori, di organizzare il comitato artistico del CCSMJM. Per l'AJC e per il CCSMJM, Kreeger era il *chairman* ideale, perché attivo in diverse organizzazioni culturali e con legami con il presidente statunitense Lyndon B. Johnson.¹⁰² Essendo «intimamente connesso al mondo dell'arte, Kreeger era aperto a una vasta gamma di possibilità stilistiche, inclusa l'astrazione».¹⁰³ Già nel 1959, Kreeger e la moglie Carmen avevano iniziato ad accumulare una straordinaria collezione di arte moderna, europea e americana, che si può tuttora ammirare nella loro *home-art gallery* (Kreeger Museum) a Washington D.C., progettata dall'architetto Philip Johnson nel 1963.¹⁰⁴

41

Kreeger accettò di presiedere il comitato artistico del CCSMJM, a patto di non dover assumersi la responsabilità per la raccolta dei fondi e che la commissione di esperti (*"blue ribbon" panel*) da lui formata avesse pieno potere decisionale nella selezione di un artista per il monumento.¹⁰⁵

Kreeger formò il comitato artistico, composto da personalità che orbitavano attorno alle tendenze delle ultime avanguardie artistiche e dell'architettura contemporanea americana: Harry N. Abrams (fondatore della casa editrice specializzata in pubblicazioni d'arte Harry N. Abrams, Inc., New York); H. Harvard Arnason (storico dell'arte, attivo al Guggenheim Museum, New York), Thomas S. Buechner (direttore del Brooklyn Museum, New York), David Finn (presidente della Ruder & Finn, agenzia di pubbliche relazioni, New York), René d'Harnoncourt (direttore del Museum of Modern Art, New York), Bruce Glaser (storico dell'arte, New York), Percival Goodman (architetto), Robert B. Hale (artista e curatore al Metropolitan Museum of Art, New York), Sam Hunter (direttore del Jewish Museum, New York), Philip Johnson (architetto), Louis I. Kahn (architetto), Sherman E. Lee (direttore del Cleveland Museum of Art, Cleveland), Abram Lerner (direttore del Hirshhorn Museum, Washington D.C.), Thomas M. Messer (direttore della Solomon R. Guggenheim Foundation), Meyer Schapiro (storico dell'arte).¹⁰⁶

Fu Philip Johnson a suggerire a Kreeger di includere Louis I. Kahn nel comitato artistico del CCSMJM.¹⁰⁷ Così, il primo novembre 1966, Kreeger scrisse a Kahn per invitarlo ad unirsi a lui tra i membri del nuovo comitato artistico. Nella lettera, Kreeger lo informò che «gli *sponsors* vorrebbero creare un monumento con un valore educativo e artistico per la nostra generazione e per le future generazioni, così come per le persone di tutte le fedi ed estrazioni sociali».¹⁰⁸

Kahn rispose immediatamente e positivamente alla lettera di Kreeger, dichiarandosi onorato della scelta e di rimanere «in attesa di istruzioni» (*I await your instructions*).¹⁰⁹ Le “istruzioni” arrivarono due settimane più tardi, con l’invito a presenziare al primo incontro del comitato artistico, il 5 dicembre 1966, «per discutere ed elaborare gli strumenti più efficienti per portare a compimento un progetto di tale importanza».¹¹⁰ Purtroppo non risulta l’esistenza di verbali su questo incontro, che ebbe luogo a New York.

Qualche settimana più tardi, Kreeger invitò Kahn a compilare un sondaggio da inoltrare al «sottocomitato» (*subcommittee*) del comitato artistico – composto dallo stesso Kreeger, H. Harvard Arnason e Percival Goodman – allo scopo di suggerire il nome del possibile progettista del memoriale.

Consapevole dell’insuccesso di alcuni precedenti tentativi di realizzare il memoriale americano dell’Olocausto a New York City, Kreeger nell’invito si espresse ancora una volta sul significato del monumento, il quale doveva essere «concepito come qualcosa che riflette ed evoca l’impatto emotivo, psicologico e storico della tragedia del periodo, sia per l’ebraismo che per tutta l’umanità».¹¹¹ Inoltre, doveva essere «pensato per il grande pubblico» (*it is meant for the general public*), in modo che «tutte le generazioni potessero identificarsi facilmente» (*with which all generations will be able to readily identify*).¹¹² Non si sa come Kahn abbia risposto al sondaggio; non è stata reperita alcuna documentazione a tal proposito. Si sa invece che il 12 aprile 1967 Kreeger inviò una lettera a Kahn per annunciargli che il CCSMJM lo aveva votato come progettista incaricato per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei.¹¹³ Il 20 aprile 1967 Kahn si recò a New York per incontrare i committenti, il comitato artistico del CCSMJM e il commissario del DPR. L’incontro ebbe luogo nell’ufficio di Philip Johnson, al numero 375 di Park Avenue.

Figg. 20-22

In base alle indagini di Susan Solomon, fu (ancora una volta) Philip Johnson a raccomandare di dare l’incarico a Kahn.¹¹⁴ Appena un anno prima, Johnson aveva presentato la proposta (non realizzata) per un memoriale dedicato ai sedici milioni di immigrati che erano arrivati a Ellis Island tra il 1892 e il 1954. Questo progetto si presentava come un complesso di costruzioni suddiviso in due parti: gli edifici esistenti lasciati così come erano e il controverso gigantesco “cono” in cemento attorniato da rampe pedonali spiraliformi.¹¹⁵

La decisione di incaricare Kahn quale progettista per il memoriale non obbediva solo a ragioni estetiche, ma anche politiche: sebbene molti sopravvissuti all’Olocausto reclamassero una rappresentazione più esplicita nel memoriale, il comitato artistico del CCSMJM, forte dell’esperienza dei precedenti tentativi di realizzare il memoriale dell’Olocausto a New York, aveva ragionevolmente intuito che il progetto per un monumento astratto concepito da un architetto di fama internazionale avrebbe avuto maggiori probabilità di ottenere l’approvazione della ACNY.¹¹⁶

È evidente che, per il comitato artistico del CCSMJM, l’approvazione della ACNY doveva prevalere su quella dei rappresentanti delle organizzazioni ebraiche affiliate al CCSMJM, molti dei quali richiedevano qualcosa di più specifico e rappresentativo per la comunità ebraica. Infine, *last but not least*, un altro motivo della decisione di dare l’incarico a Kahn può essere costituito dal fatto che lo stesso Kahn era di origini ebraiche.

_ Figura 20.
David Lloyd Kreeger,
(persona non identificata),
Louis I. Kahn, Philip
Johnson, Percival Goodman,
H. Harvard Arnason presso
l'ufficio di Philip Johnson a
New York, 20 aprile 1967.



_ Figura 21.
(Persona non identificata),
David Lloyd Kreeger, Louis
I. Kahn, (persona non
identificata), Vlada Meed
presso l'ufficio di Philip
Johnson a New York, 20
aprile 1967.

_ Figura 22.
David Lloyd Kreeger, August
Heckscher e Louis I. Kahn a
New York, 20 aprile 1967.



Tuttavia, nessuno poteva prevedere che questa decisione avrebbe segnato l'ennesimo insuccesso nella realizzazione del memoriale americano all'Olocausto a New York.

Louis I. Kahn e l'esperienza dei primi *unbuilt memorials*

Tra gli anni Cinquanta e Sessanta, Louis I. Kahn, allora più che cinquantenne, era diventato uno degli architetti più stimati e conosciuti negli Stati Uniti e all'estero. Nell'estate 1961 il MoMA di New York dedicò una mostra a una delle sue prime opere, il Richards Medical Research Building (Philadelphia, 1957-1962). Cinque

anni più tardi, durante la primavera 1966, ovvero sei mesi prima che Kahn venisse contattato da Kreeger per il progetto del memoriale, il MoMA aveva esposto i modelli, le gigantografie, i disegni e i piani di alcuni degli edifici più importanti progettati fino a quel momento da Kahn in America e nel mondo (Angola, India e Pakistan).¹¹⁷ Prendendo in prestito le parole della storica dell'arte Patricia Cummings Loud, la biografia di Kahn «potrebbe essere definita come una sorta di quintessenza del sogno americano: quella cioè di un povero emigrante che, malgrado le circostanze avverse, a forza di duro lavoro ed esclusivamente sostenuto dal proprio talento riesce a raggiungere, nel paese delle opportunità, il vertice della fama e del successo».¹¹⁸

Louis Isadore Kahn, nome anglicizzato di Itze-Leib Schmuilowsky, nacque nel 1901 a Pernow (oggi Parnü), in Estonia, che all'epoca apparteneva ai territori baltici dell'Impero russo. Durante l'inverno del 1904, il piccolo Kahn si bruciò il volto e le mani, che rimasero segnati per tutta la vita (nel film *My Architect*, il figlio Nathaniel Kahn descrive così l'episodio raccontato dal padre: «Nella stufa ardeva il carbone. Lou fu attirato dalla luce, così prese i tizzoni e li mise nel grembiule. La stoffa prese fuoco e gli avvolse il volto e le mani»¹¹⁹).

44 La famiglia emigrò in America nel 1906, stabilendosi a Philadelphia, dove il piccolo Kahn crebbe in povertà. Nel percorso scolastico si rivelò un disegnatore appassionato e talentuoso, qualità che gli permise di essere ammesso alla University of Pennsylvania's School of Fine Arts nel 1920, dove studiò sotto la guida di Paul Philippe Cret (1876-1945), l'architetto francese *Beaux-Arts* chiamato a dirigere il dipartimento di progettazione nel 1903.¹²⁰ La formazione classica *Beaux-Arts* fu di importanza fondamentale per la successiva carriera di Kahn, in quanto, come scrisse Vincent Scully nella prima monografia su di lui, egli «apprese (...) a considerare gli edifici del passato come amici piuttosto che nemici».¹²¹

Il periodo tra il 1924 (quando si laureò in architettura) e il 1953 (anno della costruzione della Yale Art Gallery, a New Haven) fu descritto dall'architetto catalano Ignacio de Solà-Morales i Rubió come quello caratterizzato dagli «anni oscuri»¹²² della vita professionale di Kahn, un architetto pressoché sconosciuto che portava avanti il suo lavoro in maniera ordinaria, collaborando con vari professionisti e concentrandosi per lo più sulla progettazione di *housing* e *slum clearance*.

Fu durante questo periodo che Kahn ebbe le prime esperienze progettuali in fatto di memoriali. Il primo progetto coincise con una fase piuttosto tumultuosa dei suoi anni giovanili, caratterizzata dall'adesione entusiasta al Movimento Moderno (a seguito probabilmente del suo primo viaggio in Europa del 1928-1929) e dalle conseguenze della Grande crisi, che lo lasciò senza un lavoro stabile fino al 1935, quando ottenne il primo incarico da indipendente per il progetto della sinagoga Ahavath Israel, a Philadelphia.

Nel 1932 – nello stesso anno in cui il MoMA aveva organizzato una mostra sull'architettura moderna, intitolata *The International Style: Architecture Since 1922*, curata da due promettenti giovani, lo storico dell'architettura Henry Russell Hitchcock e l'architetto Philip Johnson –, Kahn fondò l'Architectural Research Group (ARG, Gruppo per la ricerca architettonica), un *think-tank* costituito da alcuni architetti e ingegneri rimasti senza lavoro. Fu assieme all'ARG che, nello stesso anno, Kahn partecipò al concorso per il memoriale dedicato a Vladimir Il'ič Lenin, da realizzare a Leningrado. Il progetto consisteva in una

_ Figura 23.
Louis I. Kahn, Progetto
per il Memoriale a Vladimir
Il'ic Lenin a Leningrado,
fotomontaggio, 1932.

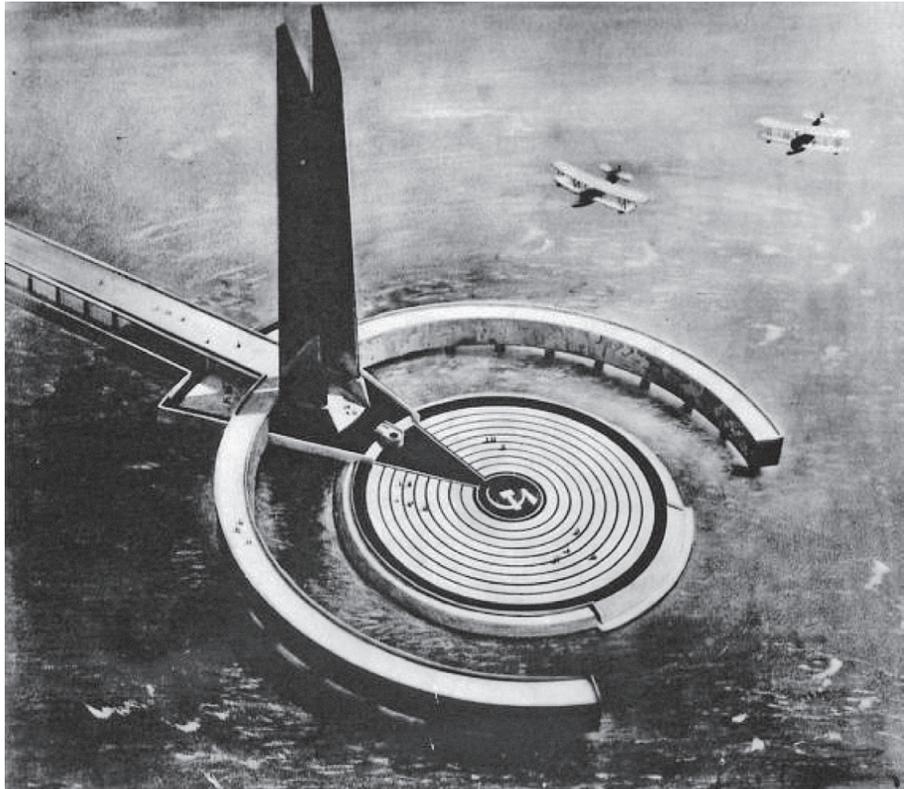
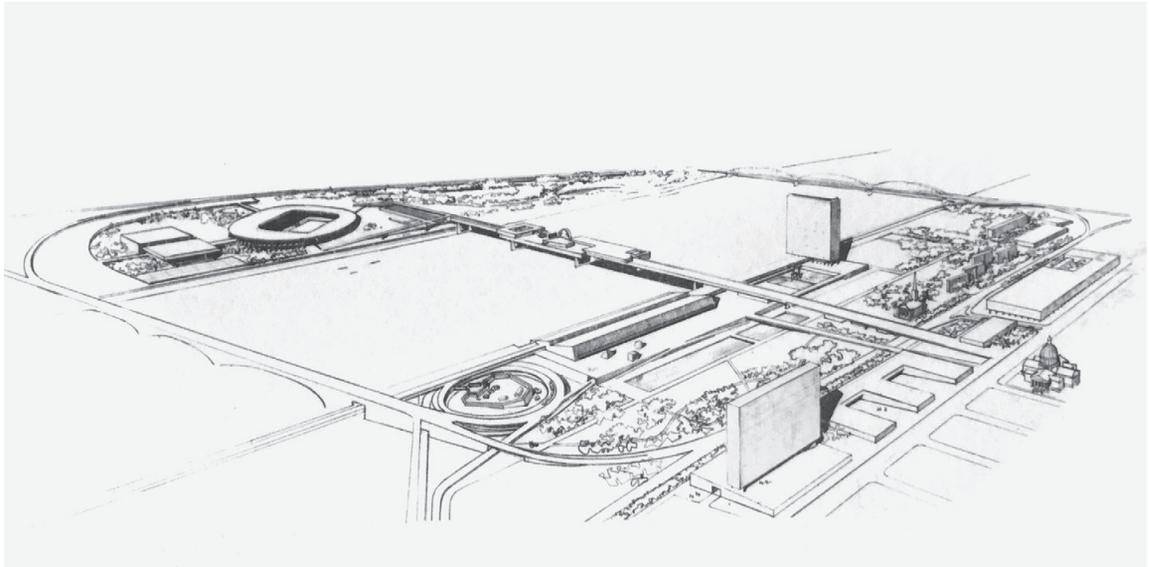


Fig. 23

monumentale piazza di forma circolare, costruita sul fiume Neva e collegata alla terraferma da un passaggio rialzato. Nel punto in cui il passaggio si intersecava con la piazza, Kahn collocò un paio di grattacieli in mattoni di vetro rosso. Per lo storico dell'arte Michael J. Lewis questo progetto rappresenta il primo, significativo tentativo di Kahn di conciliare il modernismo contemporaneo con il sistema *Beaux-Arts*, di cui la sua formazione era stata impregnata.¹²³ Il giovane Kahn non sarebbe probabilmente stato d'accordo con questa interpretazione; ne è prova il fatto che per un trentennio non ripropose più un tentativo del genere; non solo, negli anni seguenti si persero le tracce del progetto, forse non tanto per motivi politici quanto estetici: la proposta mostrava un memoriale che, malgrado la sua dichiarata sofisticatezza modernista, rimaneva sempre un pezzo di composizione *Beaux-Arts* nella simmetria assiale, nella stretta unità ad incastro e nella gerarchia spaziale sequenziale. Proiettare un asse monumentale nell'acqua e marcare il suo culmine con un portale era un gesto di spirito profondamente classico.¹²⁴ Tutti i progetti presentati al concorso rimasero *unpremiated* e, dopo il 1934, scomparvero negli archivi sovietici per non essere mai più visti (è possibile che siano andati persi all'epoca dell'assedio di Leningrado, durante la seconda guerra mondiale).

L'entusiasmo di Kahn nei confronti del Movimento Moderno cominciò a vacillare negli anni Quaranta; effettivamente, l'architettura moderna, «economica, eticamente inibita a qualsiasi traguardo formale, (...) doveva (...) lasciare insoddi-



46

sfatto in uomini come Kahn il fondamentale bisogno di espressione creativa». ¹²⁵ Lo testimonia il suo breve saggio sulla monumentalità, scritto nel 1944 e presentato in occasione del simposio di Paul Zucker. ¹²⁶ Il testo può essere letto come una difesa implicita della monumentalità, in un'epoca in cui la standardizzazione ridimensionava l'opera degli ingegneri e degli architetti, restringendo così gli orizzonti d'espressione delle loro qualità, e in cui l'architettura monumentale era associata ai regimi totalitari del Novecento. Per Kahn, la monumentalità in architettura è una «qualità spirituale» (*a spiritual quality*), nel senso che «non può essere intenzionalmente creata» (*it cannot be intentionally created*), bensì deve contribuire a rendere creativa l'architettura attraverso la conoscenza dei principi basilari che nel passato erano le caratteristiche comuni della sua grandezza. Era il momento in cui Kahn iniziava a riconsiderare gli edifici del passato come «amici».

Tuttavia, tre anni più tardi Kahn sembrò aver dimenticato tutto quanto aveva scritto nel 1944, quando presentò il progetto per il Jefferson National Expansion Memorial, da realizzare a St. Louis (Missouri), progetto che consisteva in un «paesaggio» disseminato di edifici e piazze su entrambi i lati del fiume Mississippi, privo di ogni focus monumentale. Fu la gigantesca struttura parabolica (*Gateway Arch*) di Eero Saarinen a vincere il concorso nazionale e ad essere costruita tra il 1961 e il 1966. Non andò meglio con la proposta presentata al concorso per il Franklin Delano Roosevelt Memorial (1960) da costruire a West Potomac Park, Washington D.C., che mostrava in pianta sessanta bacinelle poste lungo una curva, ognuna delle quali in grado di emettere un getto d'acqua fino a un'altezza di 50 piedi (15 metri), formando così nell'insieme un'alta parete diafana.

Fino a quel momento erano passati dieci anni dal secondo viaggio di Kahn in Europa, dove aveva soggiornato in qualità di *architect-in-residence* all'Accademia americana di Roma ed erano passati cinque anni dalla realizzazione della Trenton Bath House a Ewing Township (New Jersey), progetto spartiacque della carriera

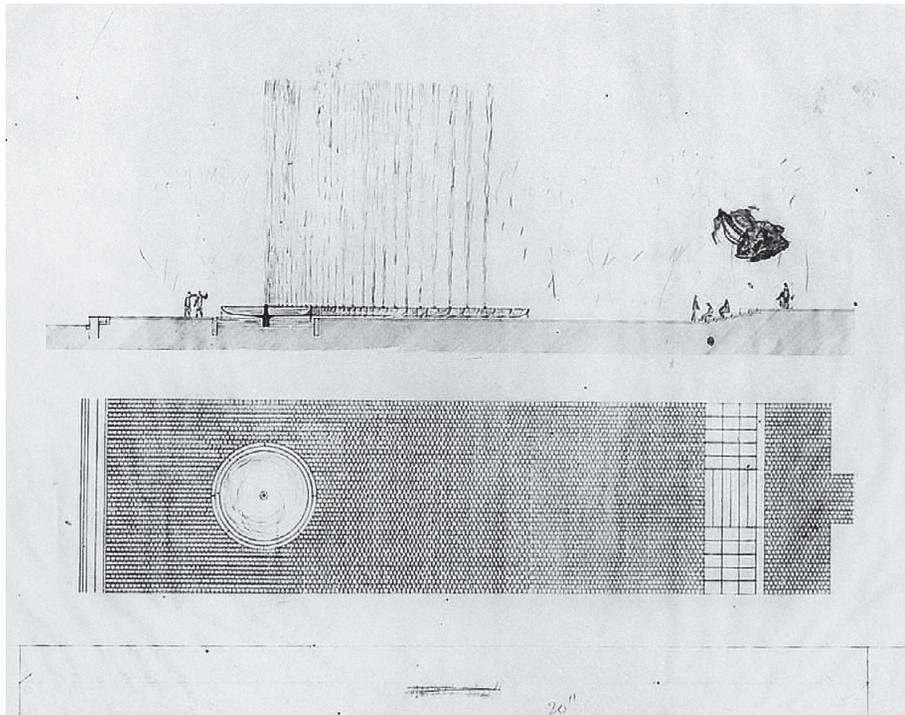
Figura 24.
Louis I. Kahn, Progetto
per il Jefferson National
Expansion Memorial a St.
Louis (Missouri), disegno in
prospettiva, 1948.

Fig. 24

Fig. 25

Fig. 26

_ Figura 25.
Louis I. Kahn, Progetto per
il Roosevelt Memorial a
Washington, D.C., pianta e
prospetto, 1960.



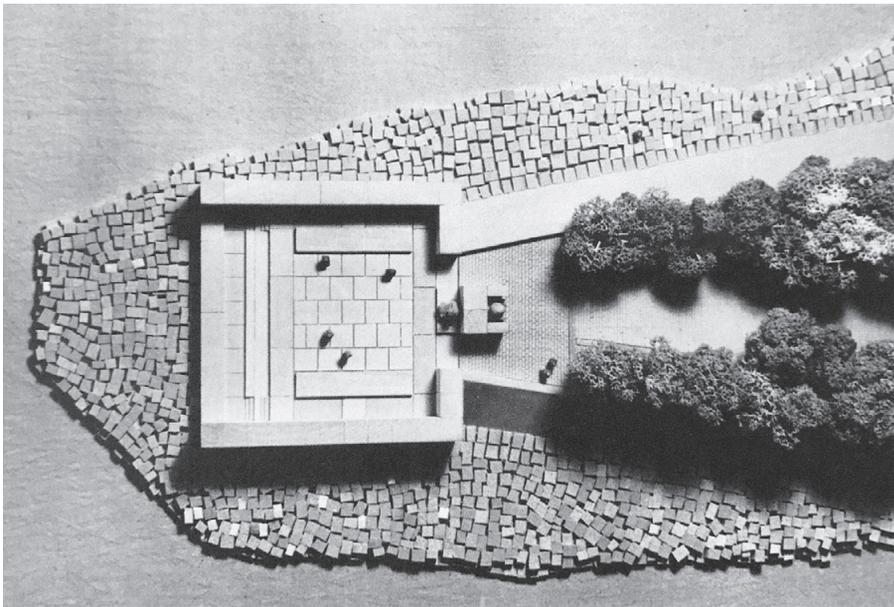
47

_ Figura 26.
Louis I. Kahn, Trenton Bath
House, Ewing Township,
New Jersey, 1955.





_ Figura 27.
Louis I. Kahn, Progetto per il Roosevelt Memorial a New York, disegno in prospettiva, 1973-1974.



_ Figura 28.
Louis I. Kahn, Progetto per il Roosevelt Memorial a New York, vista zenitale del modello, 1973-1974.

architettonica di Kahn, che gli dette per la prima volta l'opportunità di risolvere la separazione tra gli spazi «serventi» (*servant*) e «serviti» (*served*) e che, di conseguenza, diventò una guida costante della struttura e del carattere degli spazi nei suoi lavori successivi.¹²⁷

Tutti questi progetti di memoriali – incluso il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei di cui si parlerà nei prossimi paragrafi – rimasero sulla carta. L'unico realizzato è lo spettacolare complesso del Franklin Delano Roosevelt Four Freedoms Park che verrà però inaugurato a New York nell'autunno del 2012, a quasi quarant'anni dalla morte di Kahn, avvenuta nel 1974. Nella progettazione di un memoriale Kahn disponeva della più ampia libertà di espressione, attraverso le forme più radicali del suo pensiero architettonico, spesso riportate alle sue esigenze arcaiche e primordiali. Era una libertà percepita come una consapevolezza, dato che per Kahn il progetto per un memoriale non poteva

Figg. 27-28

essere equiparato al progetto per un «edificio» nel «senso quotidiano della pratica architettonica».¹²⁸

Il piano dei nove blocchi (*nine-piers plan*)

Malgrado le sue origini ebraiche, non risulta che Kahn avesse manifestato una particolare sensibilità nei confronti dell'Olocausto fino alla commissione del progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei.¹²⁹

Una volta messosi all'opera, durante la primavera 1967, egli si concentrò dapprima sulla documentazione, individuando in Vladka Meed una valida fonte di informazioni sull'Olocausto. Meed lo aiutò nelle sue investigazioni e gli prestò alcuni libri in inglese dalla sua biblioteca privata.¹³⁰ Oltre ai libri di Meed, Kahn ricevette un articolo tratto dalla rivista "World Over", che illustrava una panoramica dei più importanti memoriali dell'Olocausto costruiti fino a quel momento, di cui uno che si trovava a pochi isolati di distanza dal suo ufficio, il Philadelphia Holocaust Memorial, progettato da Nathan Rapoport (1964).¹³¹ Il monumento mostra un groviglio pietrificato di figure sofferenti, la cui disposizione evoca il rovelo ardente del libro dell'Esodo. Nell'articolo è presente anche l'altro monumento di Rapoport, quello dedicato alla rivolta del Ghetto di Varsavia, inaugurato nel 1948 a Varsavia. Il rabbino Moshe Davidowitz (o Davidowitch¹³²) gli inviò una copia della rivista "Dimension", pubblicata dalla Union of American Hebrew Congregations, il cui dossier era incentrato su un simposio sull'Olocausto.¹³³ Kahn, che proprio in quel periodo iniziava a sviluppare la propria teoria della luce come «donatrice di tutte le presenze» (*the giver of all presences*),¹³⁴ chiese a Davidowitz se poteva dargli qualche riferimento bibliografico sull'uso della luce nella tradizione ebraica. Davidowitz, dopo aver setacciato il catalogo generale del dipartimento giudaico (*Judaica department*) della biblioteca pubblica di New York, suggerì a Kahn due titoli: *Jewish Symbols in the Greco-Roman Period*, di Erwin Goodenough (1954) e la *Jewish Encyclopedia* (1904).¹³⁵

Successivamente, Davidowitz inviò a Kahn una pubblicazione sul ritrovamento di una gigantesca lastra di vetro nella necropoli ebraica di Beth She'arim, in Israele.¹³⁶ Le caratteristiche più significative di questa lastra antica (databile intorno al IX secolo) erano sicuramente le sue dimensioni: 3,40 m x 1,94 m x 0,45 m, con un peso di 8,80 tonnellate. All'epoca della sua scoperta, nel 1956, la lastra era considerata il terzo più grande pezzo di vetro artificiale del mondo e le sue dimensioni rivaleggiano tuttora con i giganteschi specchi per telescopio del XX secolo.¹³⁷

Kahn, da grande ammiratore dell'architettura dell'antichità, era da sempre affascinato dalle rovine, specialmente da quelle di Roma, che ebbe occasione di rivisitare durante il soggiorno romano del 1950-1951. Per cui, ai suoi occhi, questa lastra si presentava presumibilmente come una «rovina di vetro» (*glass ruin*).¹³⁸ Questa idea costituì probabilmente una delle intuizioni più importanti per il progetto.

Kahn elaborò i primi schizzi durante l'estate 1967. Gli schizzi iniziali mostrano una piattaforma di granito di base quadrata, su cui sono posizionati alcuni blocchi unitari, o «pilastri» (*piers*), di puro vetro, anch'essi di base quadrata.

La scelta del vetro come materiale non deriva solo dalla scoperta della gigantesca «rovina di vetro» trovata in Israele, ma anche dalla relazione tra il memoriale e l'ambiente che lo circonda:

Un potente catalizzatore per la scelta del vetro da parte di Kahn quale materiale per il memoriale dell'Olocausto potrebbe essere il sito di Battery Park, dove era prevista la sua costruzione. La poesia di Emma Lazarus, *The New Colossus*, impressa sulla targa commemorativa già presente sul sito, conteneva questo verso centrale: «Qui, alle nostre porte dell'ocaso lambite dal mare, una donna possente con una fiaccola la cui fiamma è folgore imprigionata e il nome suo Madre degli Esuli». Queste parole avrebbero potuto scatenare una risposta emotiva in qualcuno che un tempo era stato immigrato. La Statua della Libertà, a ovest del sito di Kahn, avrebbe fornito «le porte dell'ocaso lambite dal mare», mentre Kahn sembra aver avuto l'opportunità di simulare la sua fiaccola replicando la «folgore imprigionata» nel suo monumento sulla riva. Il vetro sarebbe stata la scelta logica per consolidare ulteriormente il duo commemorativo terra-mare.¹³⁹

Figg. 30-31

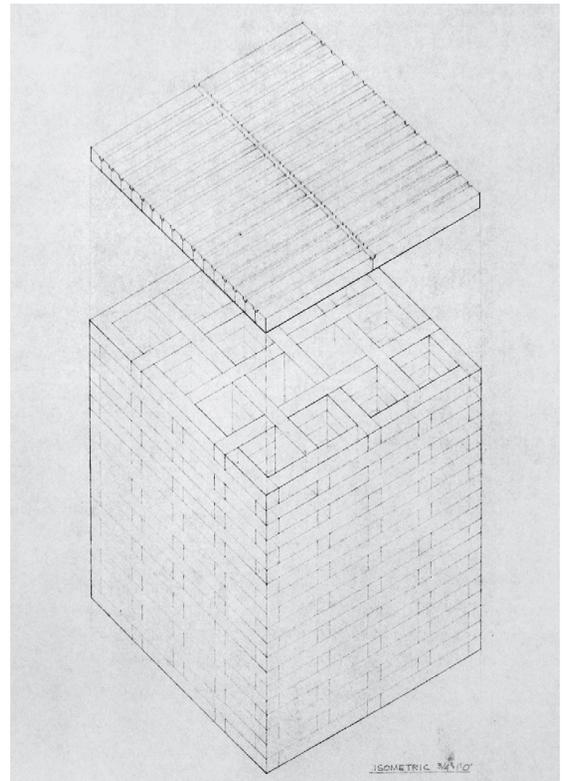
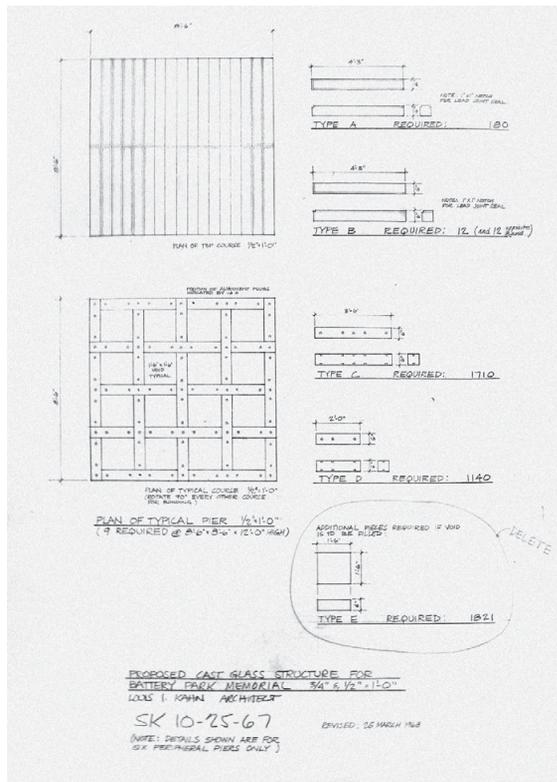
Il numero dei blocchi da porre sulla piattaforma quadrata richiese a Kahn una riflessione serrata. Sedici? Dodici? Otto? Alla fine decise di erigerne nove, posti sul monumento in tre file da tre blocchi.¹⁴⁰ La composizione dei nove blocchi sulla base quadrata affida a una griglia regolare, in cui la distanza tra un blocco e l'altro è sempre uguale, tra 9 e 10 piedi (rispettivamente 2,70 e 3,00 m circa), mentre lo spazio tra i blocchi e il corridoio perimetrale della piattaforma varia dai 5 ai 9 oppure 10 piedi (rispettivamente da 1,50 ai 2,70 oppure 3,00 m circa).¹⁴¹

51

Al fine di ottenere maggiori informazioni sulla tecnica del vetro, il 5 settembre 1967 Kahn e il suo giovane collaboratore Marshall D. Meyers si recarono alla Corning Glass Works, una delle principali ditte produttrici di vetri speciali su territorio statunitense. Secondo il memorandum scritto da Meyers il giorno successivo, durante la visita al Corning Museum, Kahn era stato attratto da un vaso di vetro incolore dell'artista francese Maurice Marinot. Soffiato e inciso da quest'ultimo nel 1934, il manufatto presentava un'eccellente trasparenza. Un altro oggetto che Kahn considerò fu il gigantesco specchio per il telescopio di Mount Palomar (California), di diametro 200 pollici (5 m circa).¹⁴² Kahn sperava di poter ottenere grandi blocchi di vetro massiccio – di base quadrata di 8 piedi e 6 pollici (2,60 m circa) e di altezza 12 piedi (3,65 m circa) –, incolore e trasparente come l'aria, ma durante la visita alla Corning Glass Works apprese che una lastra trasparente di tali dimensioni era difficilmente realizzabile e ciò per tre ragioni.

In primo luogo, per ricavare la trasparenza desiderata era necessario utilizzare la silice fusa (*fused silica*), che implicava però un procedimento particolarmente costoso; per contro, la produzione del vetro ordinario (*ordinary glass*), che era un'opzione sicuramente più economica, non fu accettata da Kahn, poiché tendeva a presentare «sfumature verdognole» (*greenish hue*); più accettabile era invece il vetro di qualità ottica (*optical glass*), che tendeva ad avere un «colore caldo paglierino» (*warm straw color*).¹⁴³

In secondo luogo, «l'intensità del colore del vetro aumenta in relazione alla sua densità» (*inherent color of glass is increased by density of glass*),¹⁴⁴ per cui una possibile soluzione sarebbe stata quella di progettare blocchi cavi (*blocks with hollow cores*), al fine di ridurre la densità; in tal caso, però, lo spessore dei «muri» di vetro visti di spigolo sarebbe apparso più denso di tutto l'insieme. Per ovviare a questo inconveniente era possibile «decolorare» o «neutralizzare» il vetro aggiun-



gendo componenti che avrebbero dato colori complementari, ovvero «ingrigire» il colore (*to gray the color*).¹⁴⁵ Questo rimedio rischiava tuttavia non solo di ridurre la trasmissione luminosa del vetro, ma anche di dover sottoporre il materiale a più revisioni fino all'ottenimento della tonalità desiderata.

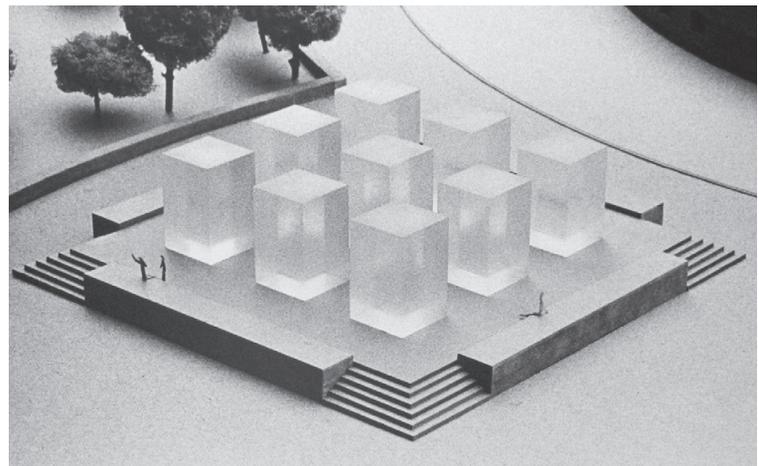
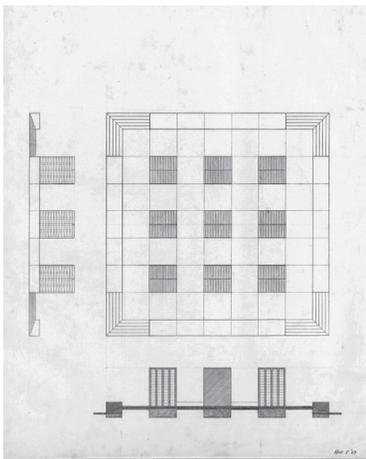
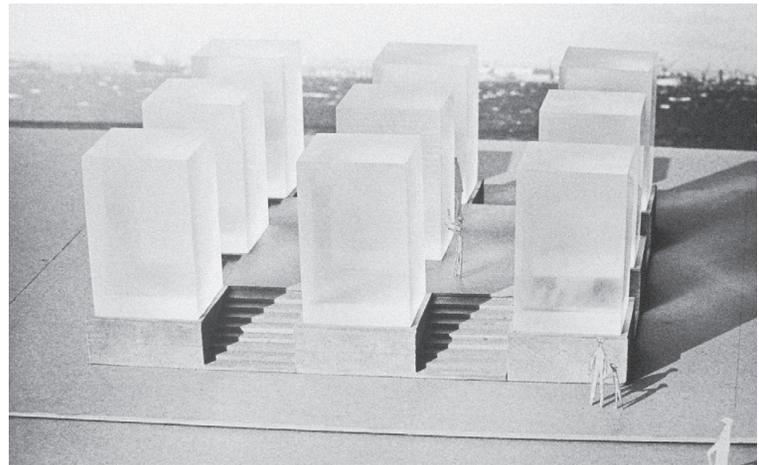
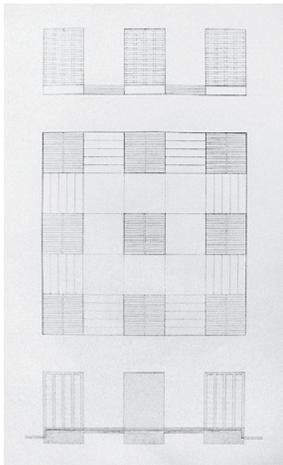
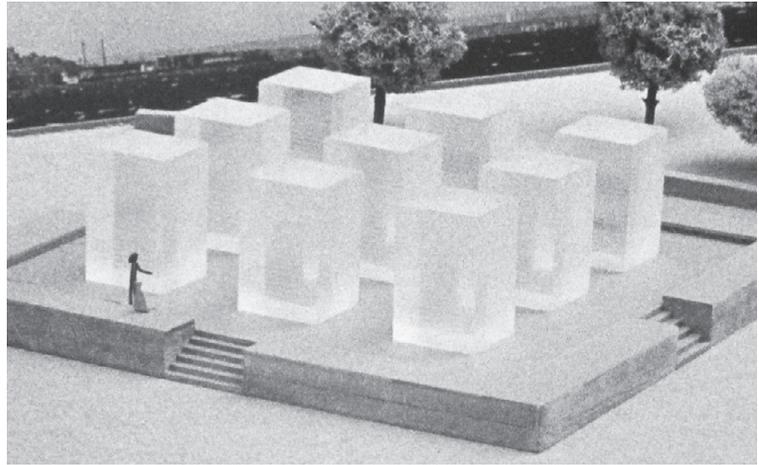
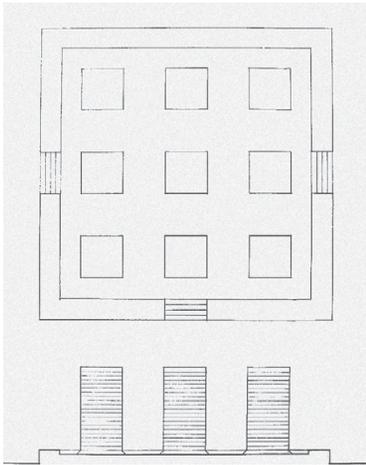
L'ultimo problema concerneva la realizzazione di blocchi della grandezza desiderata da Kahn, dato che, per aumentare le dimensioni esistenti dei forni di ricottura (*annealing kilns*), bisognava considerare non solo ulteriori costi aggiuntivi, ma anche il tempo di ricottura (*annealing time*), perché lo spessore del vetro «governa» il tempo di ricottura: più il vetro è spesso, maggiore è il tempo di ricottura (*thickness governs annealing time: thicker the glass, longer the annealing time*).¹⁴⁶ In riferimento a tali problemi, gli ingegneri della Corning Glass Works fecero capire a Kahn che, per poter ottenere almeno una parte di ciò che desiderava, a loro occorrevano almeno due anni di ricerca, sviluppo e produzione.

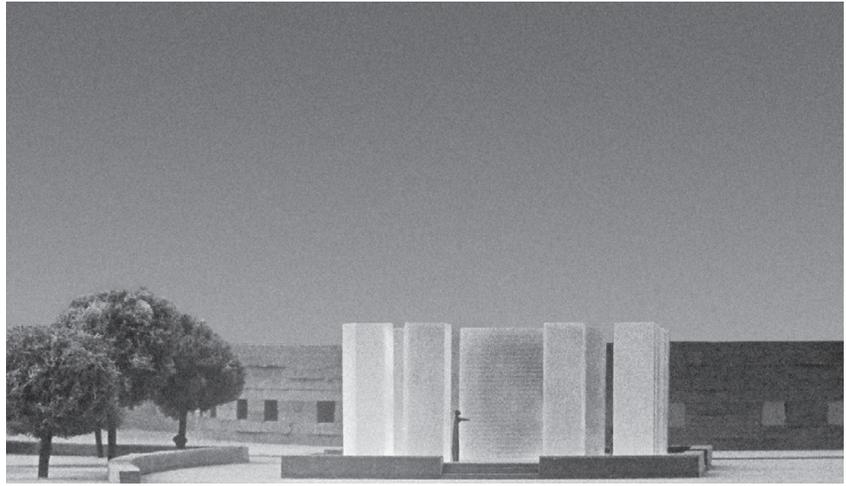
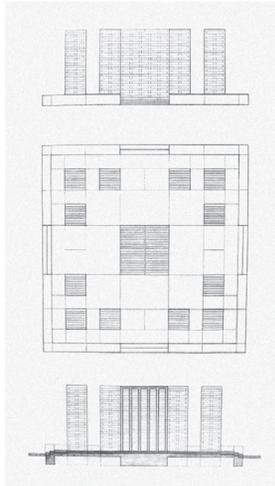
Kahn, facendo tesoro di tutto quanto appreso durante la visita alla Corning Glass Works, al suo rientro a Philadelphia iniziò a considerare un solo pilastro, quello centrale, come un unico blocco di vetro massiccio e a pensare a una struttura di vetro per gli altri otto pilastri, i quali si sarebbero presentati come trame intessute di piccole unità di vetro – di base quadrata 6 pollici (circa 15 cm) e di lunghezze variabili tra i 2 piedi (circa 60 cm), 3 piedi e 6 pollici (circa 1,10 m) e 4 piedi e 3 pollici (circa 1,30 m) –, tenute assieme da «chiavi» di vetro (*glass plugs*) e sigillate da colate di piombo.¹⁴⁷

Figura 32. Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, disegni costruttivi di uno dei blocchi di vetro, novembre 1967 (riveduti e corretti il 25 marzo 1968).

Figura 33. Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, assonometria del sistema costruttivo di un blocco di vetro, novembre 1967.

Figg. 32-33





Per questa tecnica costruttiva, Kahn si era ispirato al modo in cui gli antichi Greci avevano disposto i massicci blocchi di marmo nei loro templi, come si può scorgere nella relazione (*statement*) sul progetto che l'architetto aveva preparato per una conferenza stampa (in seguito annullata) nel mese di maggio 1968,¹⁴⁸ in cui si legge:

I pilastri sono costruiti con blocchi di vetro massiccio posti uno sopra l'altro e incastrati senza l'uso della malta, a reminiscenza di come i greci posavano i blocchi di marmo massiccio nei loro templi. La parte superiore di ogni pilastro è sigillata con sottili strati di piombo incastrati in giunti appositamente modellati. L'essenza dell'intera costruzione sarà evidente quando si guarda attraverso ogni pilastro e attraverso l'intera composizione dei pilastri.¹⁴⁹

Kahn sviluppò una serie di disegni e modelli, studiando le varie dimensioni, le sistemazioni degli elementi di vetro e gli accessi sulla piattaforma, in modo che si potesse valutare assieme ai committenti il relativo costo.¹⁵⁰ Successivamente, inviò alcuni schizzi di dettaglio di un blocco alla Corning Glass Works per una stima dei costi e per una valutazione del tempo di preparazione dei materiali.¹⁵¹ Alla fine, il costo del vetro per tutti i nove blocchi fu stimato in 700'000 dollari, mentre per l'intero progetto tra i 1'170'176 e i 1'581'410 dollari, secondo le dimensioni della piattaforma.¹⁵²

Il 5 novembre 1967, esattamente due mesi dopo la visita alla Corning Glass Works, il progetto fu presentato al CCSMJM e al suo comitato artistico all'Hilton Hotel di New York. Contrariamente alle aspettative di Kahn, la proposta non incontrò l'approvazione di alcuni membri del CCSMJM per via del numero dei blocchi, il quale era facilmente associabile a quello dei mesi della gravidanza umana, un'esperienza che culmina con la gioia del parto e, quindi, inappropriato a un'opera che avrebbe dovuto evocare un tragico episodio della storia dell'umanità. Lo fece notare Abraham G. Duker, direttore delle biblioteche della Yeshiva University a New York, e membro del CCSMJM, l'unico ad esprimere un'osservazione precisa sul progetto tramite una lettera che inviò a Kahn una settimana dopo l'incontro.¹⁵³ Kahn aveva portato con sé anche una proposta alternativa, che presentava un blocco, anch'esso di vetro e di dimensioni più grandi rispetto ai nove blocchi della

_ Figure 40-41. Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, pianta, prospetto, sezione e modello della proposta alternativa, 1967.

Figg. 34-39

Nella pagina precedente:

_ Figure 34-35. Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, pianta, prospetto e modello della prima variante del piano dei nove blocchi, 1967.

_ Figure 36-37. Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, pianta, prospetto, sezione e modello della seconda variante del piano dei nove blocchi, 1967.

_ Figure 38-39. Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, pianta, prospetto, sezione e modello della terza variante del piano dei nove blocchi, 1967.

Figg. 40-41

proposta principale, posto al centro della piattaforma e circondato agli angoli da tre blocchi di altezza uguale ma con base ridotta. Pure questa variante fu rigettata, perché, a detta di Duker, il numero uno simboleggiava l'«unità di Dio» (*the unity of God*).¹⁵⁴

Secondo Duker, il problema di entrambe le proposte stava nell'astrazione, o in ciò che lui intendeva per «simbolismo puramente universalista» (*purely universalist symbolism*),¹⁵⁵ che non avrebbe sollecitato il visitatore a riflettere sulla catastrofe ebraica. Tuttavia, Duker, probabilmente ripensando ai tentativi degli anni passati, riconobbe che l'uso di un simbolismo meramente ebraico era «fuori moda» (*unfashionable*) e che poteva essere «inadeguato o campanilistico» (*inadequate and parochial*), per cui si trattava di trovare una «strategia sintetica» (*a synthetic approach*) tra il simbolismo universalista e il simbolismo ebraico (vale a dire: tra l'universale e il particolare). Duker spronò Kahn a ripensare il progetto. Come prima cosa, egli raccomandò di «riconsiderare l'uso del numero sei come tema» (*reconsider the use of number six as the theme*), perché «non c'è altro numero più pertinente» (*because no other number is more pertinent*) per ricordare i sei milioni di ebrei assassinati per mano nazista. Sugerì poi di considerare i blocchi di vetro in differenti dimensioni, che avrebbero potuto rappresentare persone di diverse età – bambini, giovani, uomini, donne. L'ultimo suggerimento che Duker prescrisse sembrò quasi toccare i limiti del grottesco, almeno per un architetto come Kahn: i blocchi avrebbero dovuto essere costruiti con vetro multi-colorato, «nero per la metà inferiore, per poi cambiare verso l'alto gradualmente in grigio e terminare con il bianco o con il colore di una fiamma, a significare un memoriale di luce o di speranza, come lo spettatore sarebbe libero di interpretare».¹⁵⁶

55

Qui – come ha già notato lo storico dell'arte Mark Godfrey –, è strano che Duker menzionasse la libera interpretazione del futuro visitatore, dato che la sua lettera evidenzia un disperato desiderio di simbolismo diretto. Forse Kahn non aveva presentato le sue idee in maniera abbastanza convincente, ma le affermazioni di Duker distrussero completamente la natura del suo lavoro.¹⁵⁷

Le raccomandazioni di Duker misero in serie difficoltà Kahn, il quale non condivideva affatto il pensiero di un riferimento esplicito per richiamare la morte di sei milioni di ebrei, così come l'idea di variare le altezze e i colori dei blocchi. Tuttavia, dopo la presentazione del 5 novembre 1967, Kahn accantonò definitivamente il piano dei nove blocchi e cercò di concentrarsi sul numero sei. Costruì diversi modelli con la disposizione dei sei blocchi, ma non riuscì mai a considerarli architettonicamente accettabili. Kahn aveva infatti la sensazione che il sei fosse un numero sbagliato per rappresentare un memoriale del genere, ma non riusciva a spiegarsi il perché. Intuiva che il memoriale doveva essere composto da sette blocchi. Per Kahn, la sensazione (*feeling*) era un processo ben più importante del pensiero nella progettazione di un edificio. Per contro, il pensiero (*thinking*) come processo era considerato come una proiezione insignificante ma necessaria della sensazione.¹⁵⁸ Sul modello dei sei blocchi, Kahn continuava ad aggiungerne un settimo, aveva il *feeling* che il settimo blocco desse un significato all'insieme, ma non riusciva a giustificare tale sensazione. Nelle sue memorie, August Komendant, l'ingegnere che collaborò nell'ufficio di Kahn dal 1956 al 1974, raccontò di come venne risolto il dilemma del settimo blocco:

Kahn pensava di usare sei cubi di vetro grezzo relativamente grandi e scuri, apparentemente privi di vita, per simboleggiare la morte. Costruì diversi modelli servendosi delle differenti disposizioni dei cubi; nessuna era per lui architettonicamente accettabile. Inoltre, in qualche modo sei cubi sembravano essere inadatti – il perché non lo sapeva, era solo una sensazione! Intuiva che il memoriale dovesse avere sette cubi, che potevano essere meglio disposti dal punto di vista architettonico. Fece un modello e lo presentò al comitato. Il comitato non considerò valide le ragioni architettoniche di Kahn e disapprovò il progetto.

Kahn non seppe cosa fare. Mi mostrò tutti i modelli e mi chiese consiglio. Non avevo dubbi che la soluzione dei sette cubi fosse quella giusta e di gran lunga superiore di quella dei sei cubi. Glielo dissi. Kahn disse: «August, sono d'accordo, ma come giustificherei i sette cubi?» «Sei milioni di morti, sì, ma dalla morte e dalle ceneri spunta una nuova vita – il settimo cubo simboleggia questa nuova vita. Tutti gli altri cubi sono scuri, privi di vita, quello centrale dovrà essere illuminato».

Kahn si illuminò e disse: «August, il tuo buonsenso ha risolto il mio dilemma. Sapevo fin dall'inizio che qualcosa non andava nella soluzione a sei cubi, per cui mancava la parte più importante – la vita stessa, la speranza per il futuro – che rende il memoriale significativo».

Kahn fu veramente entusiasta, chiamò subito New York e chiese di organizzare un incontro per quello stesso pomeriggio.¹⁵⁹

Il piano dei sette blocchi (*seven-piers plan*)

56

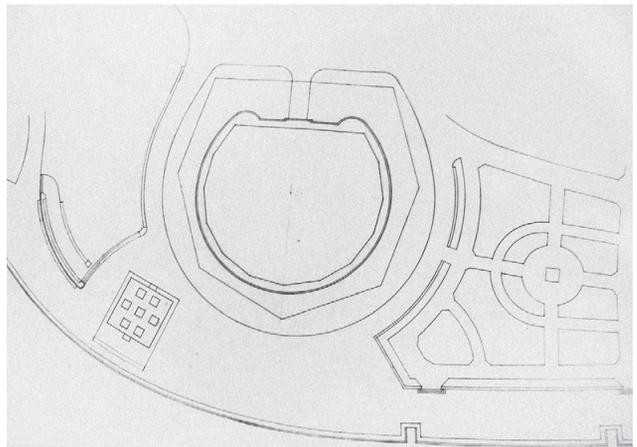
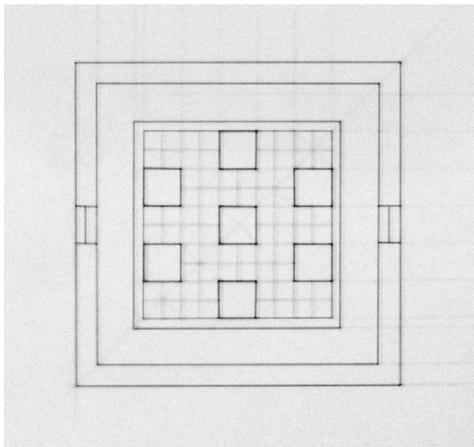
«Intuitivamente, – disse Harriet Pattison, l'architetto paesaggista che all'epoca collaborava nell'ufficio di Kahn – sapevamo che [l'idea del settimo blocco] era quella giusta».¹⁶⁰ Il 3 dicembre 1967, Kahn fu invitato a recarsi di nuovo a New York per presentare la nuova variante del progetto ai membri del comitato artistico del CCSMJM.¹⁶¹ Anche di questo incontro, che ebbe luogo nello stesso Hilton Hotel di New York, non è pervenuto alcun verbale o memorandum; tuttavia, il piano dei sette blocchi fu approvato con ogni probabilità all'unanimità dal comitato artistico, perché una quindicina di giorni più tardi Kahn ricevette l'invito a presentare il nuovo concetto e disegno dei sette blocchi ai rappresentanti delle organizzazioni ebraiche affiliate al CCSMJM.¹⁶²

La presentazione ebbe luogo il 27 dicembre 1967 all'Hotel Wellington, a New York. Neanche qui risulta l'esistenza di un memorandum dell'incontro,¹⁶³ ma sembra che Kahn avesse lasciato New York incoraggiato dall'approvazione

Figg. 42-43

– Figura 42.
Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, pianta schematica del piano dei sette blocchi, 1967.

– Figura 43.
Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, pianta del piano dei sette blocchi nel contesto, 1967.



del CCSMJM, dato che ai primi di gennaio 1968 tentò di sottoporre al comitato artistico del CCSMJM la questione del contratto di lavoro. Kahn aveva cercato di revisionare il contratto standard dell'American Institute of Architects (AIA),¹⁶⁴ allo scopo di rendere i servizi dell'architetto compatibili con l'incarico per il memoriale, in quanto «questo progetto non è un “edificio” nel senso quotidiano della pratica architettonica».¹⁶⁵ In altre parole, per Kahn, giustamente, le fasi di sviluppo di un memoriale non potevano essere equiparate a quelle di un «edificio». Tuttavia, pur essendo palesi le differenze tra un monumento commemorativo e un edificio, qui Kahn non alludeva a un qualsiasi monumento, bensì al “suo” *Memorial* (con la M maiuscola), concepito con un materiale eccezionale e dotato di «un'intensità lirica paragonabile a quella del Danteum di Giuseppe Terragni».¹⁶⁶ Data l'eccezionalità del materiale per il memoriale, il vetro, la cui produzione richiedeva un periodo di ricerca e di sviluppo da parte della ditta produttrice, Kahn chiedeva che il contratto con la Corning Glass Works precedesse quello di costruzione, dato che il lavoro di ricerca e di sviluppo della ditta doveva procedere di pari passo con la fase di sviluppo del progetto e con quella dei disegni esecutivi dell'architetto.¹⁶⁷

Nello stesso momento in cui preparava la revisione del contratto di lavoro, Kahn ricevette la lettera di Joseph L. Lichten, direttore del Dipartimento degli affari interculturali dell'organizzazione Anti-Defamation League of B'nai B'rith. Lichten apprezzava i sei blocchi di vetro che per lui davano «una sensazione di pace», ma comunicò a Kahn che non tutti i presenti avevano espresso soddisfazione nei confronti del modello che aveva presentato durante l'incontro:

I sei pilastri di vetro danno una sensazione di pace – il biancore del vetro aumenta addirittura questa sensazione. E come preferiremmo pensare alla morte dei nostri cari, se non in termini di pace eterna. Ciononostante, come voi avrete indubbiamente notato attraverso la reazione di coloro che hanno sofferto di più, non tutti i presenti hanno avuto la sensazione che il vostro modello soddisfacesse totalmente i loro desideri, rappresentasse i loro pensieri o alleviasse i loro tragici ricordi. Non credo che si aspettassero un modello dell'orrore che tenti di descrivere le brutalità naziste. Sapevano che anche un artista geniale non sarebbe stato in grado di presentare in una forma d'arte ossa umane polverizzate o sapone fatto con corpi umani. Quello che speravano era di trovare in questo Monumento qualche espressione delle loro vite, delle loro esperienze della loro apparente umiliazione che, in realtà, era la vittoria sull'oppressore. In breve, si aspettavano un'espressione delle immagini e degli atteggiamenti di questa generazione. (...) Attendo con grande speranza la vostra decisione in merito al “settimo pilastro”. (...) Ci aspettiamo (...) che il blocco centrale di vetro simboleggi il pensiero della nostra generazione contemporanea in modo che uno sguardo sui sette blocchi (sei più uno) sia sufficiente non solo per comprendere ma per percepire la tragedia di un popolo che piange molti membri della propria famiglia.¹⁶⁸

A differenza di Abraham Duker, colui che aveva criticato il piano dei nove blocchi, Lichten, a parte l'incitamento a ripensare il settimo pilastro, non avanzò alcun suggerimento. Ciò prova che il piano dei sette blocchi non aveva (ancora) alcun significato particolare per alcuni membri del CCSMJM, che lo stesso Lichten aveva indicato come «coloro che avevano sofferto di più» (*those who suffered most* – presumibilmente i sopravvissuti) i quali sembravano insistere nel reclamare una rappresentazione che evocasse in maniera esplicita le sofferenze subite. Inoltre, Lichten sembrò aver dimenticato che Kreeger, poco più di un anno prima, aveva chiesto a Kahn di concepire un memoriale in cui tutte le generazioni potessero identificarsi,

dato che per lui il memoriale doveva essere rivolto principalmente ai sopravvissuti, ovvero alla generazione che «piange molti membri della propria famiglia» (*people who mourn every third member of their family*).¹⁶⁹

In risposta a quest'ultima critica, il 20 gennaio 1968 a mezzogiorno, Kreeger organizzò una «conferenza speciale», in presenza di Benjamin Gebiner, Vladka Meed, Julius Borenstein, Julius Schatz e Joseph Tekulsky, nella sua residenza di Washington D.C., allo scopo di esercitare il controllo su un comitato che stava diventando sempre più diviso da contrasti culturali ed estetici.¹⁷⁰ In altre parole, l'obiettivo era quello di «fare alcuni cambiamenti radicali relativi al settimo pilastro» (*to make some radical changes relative to the seventh pillar*).¹⁷¹ Dopo una lunga discussione, fu concordato che i sei pilastri dovevano avere un'altezza minima di 11 piedi (3,35 m circa), forse perché l'altezza di 10 piedi (3 m circa) definita sui disegni di Kahn faceva apparire i blocchi piuttosto tozzi.¹⁷² Per ciò che riguardava il «settimo pilastro»:

Al centro dei sei pilastri ci sarà un settimo a forma di santuario con dei passaggi al suo interno. Il santuario dovrà essere dello stesso materiale dei sei pilastri, ma con un po' di lilla nel colore. Le pareti del santuario dovranno avere diverse iscrizioni adeguate in yiddish, ebraico e inglese, sia all'esterno che all'interno. Il soffitto del santuario dovrà avere qualche simbolo artistico ebraico.¹⁷³

58

Il settimo blocco doveva dunque risultare completamente differente dagli altri sei, non solo nella forma (e nella funzione) ma anche nel colore; quest'ultimo fu probabilmente l'unico particolare che non andò a genio a Kahn, perché successivamente non se ne parlò più. Per il resto, egli parve accettare i cambiamenti e si rimise all'opera. Durante il mese di febbraio, Kahn si mise in contatto con il DPR per chiedere una topografia che mostrasse la posizione degli alberi, delle panchine nell'area attorno al Castle Clinton e alla lastra commemorativa dedicata a Emma Lazarus.¹⁷⁴ Kahn ebbe in un primo momento l'idea di includere la lastra di Lazarus nel progetto, «al fine di mettere in evidenza il suo ruolo come cardine che legava assieme i temi dell'Olocausto e dell'immigrazione».¹⁷⁵

In vista dell'imminente cerimonia della posa della prima pietra fissata per il 21 aprile 1968 a Battery Park,¹⁷⁶ il DPR fissò un paio di incontri (11 marzo e 8 aprile 1968) con la ACNY, indispensabili per l'approvazione del progetto prima della cerimonia. In una lettera al commissario del DPR, Kahn scrisse: «La cerimonia di posa della prima pietra sul sito il 21 aprile ha un particolare significato simbolico e storico per il Comitato del memoriale e necessita della garanzia preventiva e dell'approvazione del vostro dipartimento e della Commissione artistica molto prima di quella data».¹⁷⁷ Ma, alla vigilia del primo incontro, saltò fuori che il segretario esecutivo della ACNY, Donald J. Gormley, fino a quel momento non aveva mai sentito parlare del progetto per il memoriale a Battery Park e che le date degli incontri non erano state fissate nell'agenda della ACNY, per cui il primo incontro rischiò di andare a monte.¹⁷⁸ Questo piccolo incidente rivela non tanto le lacune nella collaborazione tra i due enti municipali newyorchesi, il DPR e la ACNY, quanto la mancanza di una considerazione generale da parte degli stessi enti nei confronti del progetto per l'American Holocaust Memorial.

A seguito dell'incontro tenuto a New York l'8 aprile 1968 con Kahn e il CCSMJM, la ACNY fissò un altro meeting tra Kahn e un *subcommittee*, composto da quattro

esperti (due architetti, uno scenografo e uno scultore), già membri della ACNY, allo scopo di discutere su alcuni aspetti della planimetria del sito del progetto;¹⁷⁹ aspetti che riguardavano la collocazione dell'opera in relazione al Castle Clinton e la scala dell'intervento.¹⁸⁰ La ragione per cui la ACNY aveva deciso di riunire un *subcommittee* può essere riconducibile al fatto che a diversi membri non piaceva lo schema per varie ragioni: perché un altro memoriale? (*why another memorial?*) Perché in vetro (*why glass?*) Perché non è parallelo a qualcosa? (*not parallel to anything?*) Perché Battery Park? (*why Battery Park?*) Perché non tra gli alberi, così nessuno lo vede? (*why not amongst trees so no one can see it?*). Obiezioni, queste, che si potevano riassumere nella seguente affermazione: «il monumento non è di scala appropriata» (*monument not of appropriate scale*).¹⁸¹ Il meeting con il *subcommittee* ebbe come esito quello di far spostare il sito di progetto un po' più verso nord (o nord-ovest), dato che qualcuno aveva affermato che l'ubicazione originaria doveva essere riservata ad altre cose (come, per esempio, accesso alla città dalla baia) e che il beneficio sarebbe stato più grande se il memoriale si fosse trovato sull'area verde e tra gli alberi, a nord o nord-ovest del presente sito.¹⁸² Era evidente che, spostando il sito di progetto verso nord, la lastra commemorativa di Emma Lazarus doveva essere, inevitabilmente, rimossa dal progetto, distruggendo così la coerenza dell'insieme tematico (Olocausto e immigrazione) che Kahn aveva ideato; e che bisognava provvedere (a spese del CCSMJM) alla demolizione delle panchine esistenti che si trovavano nello stesso punto in cui si intendeva spostare il memoriale.¹⁸³

59

Qualche settimana più tardi, il CCSMJM ricevette l'approvazione preliminare dal DPR per la costruzione di un monumento in memoria dei sei milioni di vittime ebraiche della seconda guerra mondiale a Battery Park.¹⁸⁴ Poco dopo, il 17 aprile 1968, Kahn e il CCSMJM ricevettero anche l'approvazione preliminare della ACNY.¹⁸⁵

Il fatto che non ci fosse ancora alcuna approvazione definitiva da parte del DPR e della ACNY preoccupava il comitato di direzione del CCSMJM, che si premurò di posticipare (per poi annullare) la cerimonia prevista per il 21 aprile 1968.¹⁸⁶ Ai primi di giugno 1968, dopo un mese di relativa calma, il presidente del CCSMJM, Gebiner, comunicò a Kreeger di essere preoccupato per il fatto che il commissario del DPR non avesse ancora dato «l'autorizzazione completa» (*complete clearance*) al progetto di Kahn.¹⁸⁷ Ciononostante, Kahn sdrammatizzò la situazione, insistendo perché si andasse avanti col progetto e si avviasse subito una collaborazione con la ditta produttrice del vetro, la Corning Glass Works:

Non dobbiamo creare una distanza troppo grande dalle nostre discussioni con la Corning Glass; dobbiamo iniziare a chiedere loro dei dettagli. In questo momento godiamo del loro entusiasmo e della loro fiducia. (...) Questo lavoro deve continuare anche perché non è nella natura dell'approvazione della Commissione artistica né in quella del Dipartimento dei parchi di essere inequivocabile in questa fase. L'approvazione generale è stata data con incontestato entusiasmo. (...) L'apprensione del signor Gebiner in merito alla piena approvazione è sicuramente comprensibile, ma questo non riguarda in alcun modo la responsabilità della Commissione artistica o del Dipartimento dei parchi.¹⁸⁸

Tuttavia, le cose non andarono affatto come Kahn aveva pensato. Gebiner, esasperato per la persistente mancanza di un'«autorizzazione inequivocabile» (*unequivocal clearance*) del progetto, volle convocare a ogni costo un meeting con

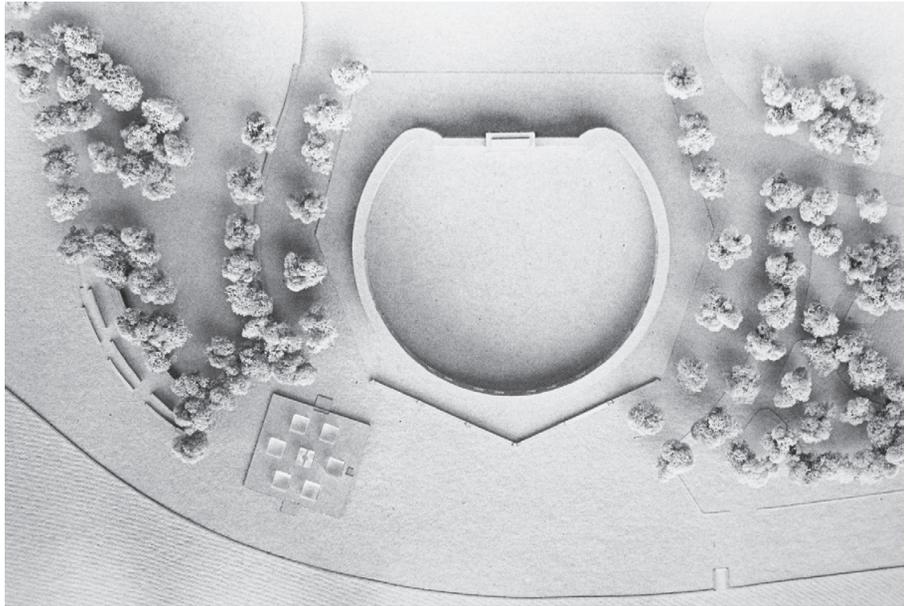
Kahn per fare il punto della situazione e discutere dei successivi passi da compiere.¹⁸⁹ Il 23 giugno 1968, una domenica, Kahn e il suo collaboratore, Marshall D. Meyers, si recarono a New York per incontrare i due membri del comitato di direzione del CCSMJM, Gebiner e Vladka Meed. Con grande disappunto di Kahn, Kreeger non poté essere presente al meeting.¹⁹⁰ Kreeger, come diversi altri membri del comitato artistico del CCSMJM, si era dimostrato sin dall'inizio un fedele sostenitore del progetto di Kahn; il quale, peraltro, doveva aver già intuito che i rapporti tra lui e il CCSMJM stavano più che mai barcollando sotto il peso di un'incomprensione riguardante le qualità estetiche del progetto e del suo modo di fare architettura. Kahn cercò di rassicurare il committente ancora una volta, sottolineando l'entusiasmo per il progetto da parte del DPR e della ACNY, e cercò di far capire che l'esatta ubicazione del progetto non poteva essere definita fino a quando non sarebbero stati elaborati nuovi disegni che implicavano la revisione del modello generale.¹⁹¹ Durante il meeting furono discusse anche le iscrizioni da collocare sulle pareti esterne ed interne del "pilastro centrale" e il simbolo da collocare al soffitto a cielo aperto, senza però elaborare alcuna idea concreta.¹⁹² Quel giorno avrebbe dovuto essere presente anche un avvocato incaricato del CCSMJM, per discutere del contratto di lavoro rivisto da Kahn nel mese di gennaio. Tuttavia, questo documento era destinato a cadere nel dimenticatoio e, proprio a partire da quel momento, le cose cominciarono a prendere una piega diversa da ciò che Kahn immaginava. Alla fine, Gebiner e Meed gli chiesero di fornire una stima dei costi del progetto e di inviare fotografie supplementari del modello, per scopi legati alla raccolta dei fondi.

Poco più di una settimana dopo, Meyers inviò a Gebiner il preventivo dei costi per la realizzazione del memoriale, senza includere le spese di progettazione (*exclusive of design fees*), stimato a 1'319'276 dollari.¹⁹³ Nello stesso documento, Meyers allegò anche tre fotografie supplementari dei modelli più recenti del memoriale. La risposta, piuttosto fredda e ostile, di Gebiner arrivò esattamente una settimana dopo. Senza esprimere alcuna parola di ringraziamento per tutto quanto l'ufficio di Kahn aveva inviato, Gebiner mise in discussione il soffitto a cielo aperto del settimo blocco, per cui la foto era "incompleta" e quindi non poteva essere utilizzata per scopi legati alla raccolta dei fondi.¹⁹⁴ Evidentemente, per Gebiner il blocco centrale a "soffitto aperto" non poteva essere uno spazio funzionale, bensì esclusivamente evocativo o concettuale. Ci possono essere due ragioni, l'una di natura pratica e l'altra teorica, per cui Kahn aveva pensato a un "soffitto aperto": la prima ragione è associata al materiale, poiché l'interno di una struttura di vetro può facilmente surriscaldarsi quando viene colpita dai raggi solari; la seconda ragione la si può individuare nella relazione sul progetto di Kahn, in cui è riportata la seguente riflessione:

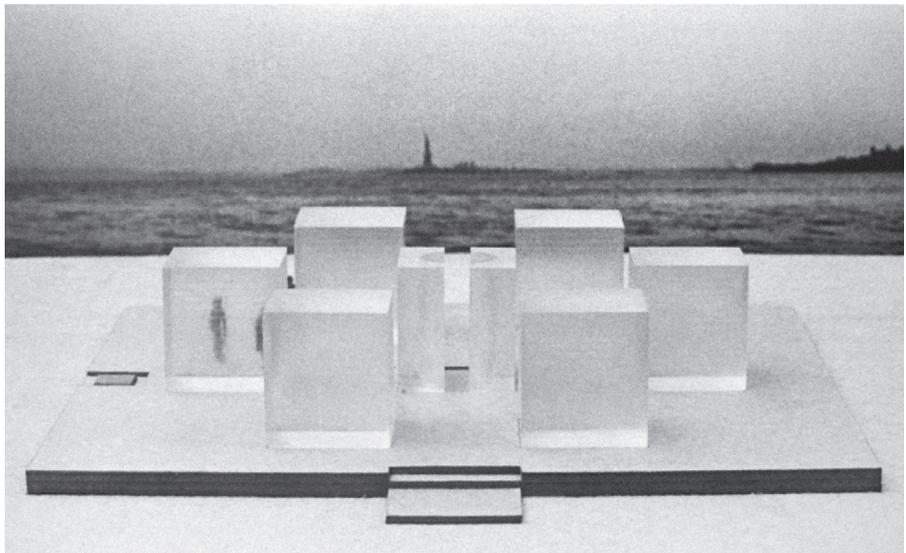
L'architetto ha riflettuto sul desiderio prevalente di dare al Monumento un significato rituale, conducendolo a cambiare i nove pilastri in sette, al cui pilastro centrale è dato il carattere di una piccola cappella, aperta al cielo, in cui un piccolo gruppo, o famiglia, può entrare.¹⁹⁵

Per Kahn, questa *little chapel* è uno spazio nel senso di *room*, cioè stanza. Come sosterrà più tardi, con tale spazio iniziava l'architettura (*the room is the beginning*

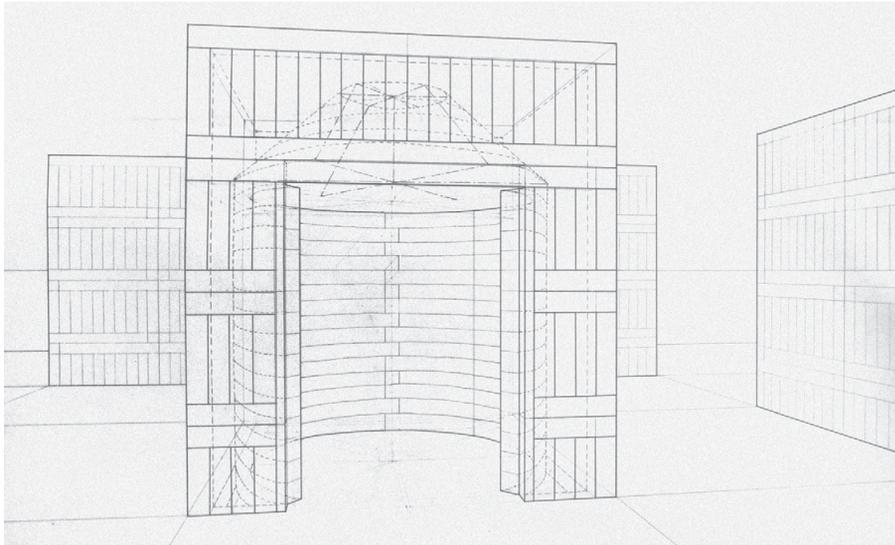
_ Figura 44.
Louis I. Kahn, Progetto per
il Memoriale ai sei milioni
di martiri ebrei, modello
del piano dei sette blocchi
inserito nel contesto, 1968.



_ Figura 45.
Louis I. Kahn, Progetto per
il Memoriale ai sei milioni
di martiri ebrei, veduta del
modello del piano dei sette
blocchi, 1968.

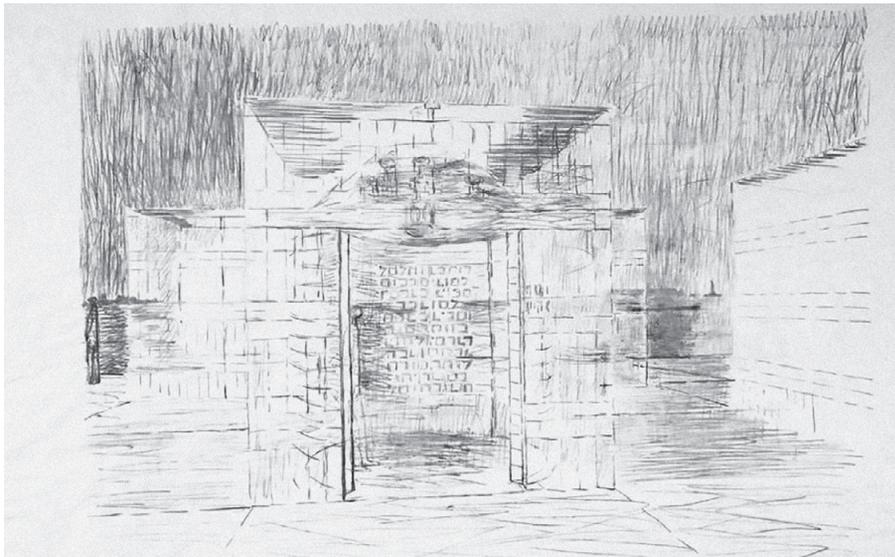


of architecture).¹⁹⁶ Questa concezione filosofica può rimandare al fascino che l'interno del Pantheon aveva suscitato in Kahn, uno spazio senza direzione, che riceve luce solo dall'oculo in alto, di modo che l'ambiente venga completamente pervaso di elevata ritualità, in modo uniforme.¹⁹⁷ Riprenderà questo concetto nell'ambito dell'architettura dei memoriali nei primi anni Settanta, quando lavorerà al progetto per il Roosevelt Memorial a New York: «Avevo sempre pensato che il memoriale dovesse essere una stanza e un giardino».¹⁹⁸



_ Figura 46.
Louis I. Kahn, Progetto per
il Memoriale ai sei milioni
di martiri ebrei, disegno in
prospettiva della struttura
del blocco centrale, 1968.

62



_ Figura 47.
Louis I. Kahn, Progetto per
il Memoriale ai sei milioni
di martiri ebrei, schizzo
in prospettiva del blocco
centrale, carbone e grafite
su carta da lucido, 1968.

Con la cappella dal “soffitto aperto”, Kahn era tornato, ancora una volta, al tema dell’universalità, tanto caro al comitato artistico del CCSMJM, ma tanto incomprenduto dal CCSMJM stesso. In seguito al malcontento espresso da Gebiner, Kahn dovette rielaborare il blocco centrale. Anziché pensare a una *room* attraversabile a cielo aperto, Kahn semplificò (o quasi) la struttura del blocco centrale, naturalmente senza alterarne i contorni, concependola come uno spazio circolare intagliato dentro la massa di vetro, con un solo accesso e una copertura piatta, e con il soffitto formato secondo il principio costruttivo della volta a mensola o conica (*corbeled* o *conical*).¹⁹⁹

Figg. 46-47

Un momento di euforia: il successo dell'esposizione del modello al MoMA

Durante l'estate del 1968, oltre all'insoddisfazione di Gebiner nei confronti del progetto, il CCSMJM si trovava in difficoltà nella raccolta dei fondi per pagare l'onorario di 14'371,80 dollari dovuto all'architetto per il lavoro svolto da settembre 1967 a maggio 1968.²⁰⁰ Dopo la metà di agosto 1968, Kahn, prima di rimettersi a lavorare sul blocco centrale, ricevette una telefonata dal direttore del Dipartimento di Architettura e Design del MoMA, Arthur Drexler.²⁰¹ Quest'ultimo doveva essere già a conoscenza del progetto, avendo ricevuto le copie di alcuni disegni inviate dall'ufficio di Kahn durante la primavera precedente.²⁰² Che Drexler abbia telefonato a Kahn proprio in quel momento non doveva essere una coincidenza: Kreeger e, soprattutto, Philip Johnson – in qualità di membri del comitato artistico del CCSMJM e di entusiasti sostenitori della proposta di Kahn –, avevano probabilmente intuito la piega pericolosa che stava prendendo il progetto e avrebbero incitato Drexler ad esporre il modello al MoMA al più presto.²⁰³

Grazie alla collaborazione tra Johnson e il Dipartimento di Architettura e Design del MoMA, il modello del progetto per il Memoriale fu esposto con grande successo nella lobby principale del MoMA per un mese, dal 17 ottobre al 17 novembre 1968. Il modello, in scala 1:10 e con i sette blocchi costruiti in plexiglas, fu collocato in bella vista su un piedistallo dipinto di bianco; alle sue spalle, un pannello riportava la relazione scritta di Drexler – la quale, oltre ad accennare al fatto che New York, a differenza di Parigi, Berlino Ovest, Gerusalemme, Polonia e Italia, non aveva ancora un monumento dedicato all'Olocausto, metteva in evidenza la natura del monumento di Kahn, sottolineandone la qualità di «incarnazione fisica di speranza e angoscia» (*a physical embodiment of hope as well as despair*) e di «ambiente di luce» (*environment of light*) creato dalla disposizione dei sette pilastri di vetro, mentre l'ultimo paragrafo esprimeva la speranza di vedere realizzato il progetto entro il 1970.²⁰⁴ Sulle altre pareti furono appese una fotografia del sito e un grande schizzo del blocco centrale, con le scritte in ebraico visibili sulle superfici interne curve.

La prima presentazione del modello al pubblico fu fin da subito applaudita dalla stampa, grazie anche all'elogio di un «tesoro del pubblico» (*darling of the public*), ovvero la temibile critica di architettura del “New York Times”, Ada Louise Huxtable,²⁰⁵ che definì la soluzione di Kahn una «fantastica, astratta, poetica, potente e assoluta dichiarazione di una tragedia inenarrabile», la quale «potrebbe collocarsi tra le grandi opere di arte commemorativa in cui l'uomo ha tentato di catturare lo spirito, attraverso il simbolo, per secoli. Tutta l'angoscia straziante delle proposte precedenti è del tutto assente».²⁰⁶ In breve, Huxtable elogiò il monumento poiché la sua astrazione permetteva di captare le emozioni che andavano oltre il dolore e la tragedia.²⁰⁷

A quasi un mese dall'inaugurazione dell'esposizione del modello, un corrispondente del “Washington Post”, Wolf Von Eckardt, notò che, rispetto al putiferio attorno al progetto di Marcel Breuer per il memoriale a Franklin D. Roosevelt a Washington D.C.,²⁰⁸ vi erano state sorprendentemente poche discussioni sul progetto di Kahn per il memoriale newyorkese ai sei milioni di ebrei uccisi dai nazisti:

Fig. 48

Fig. 49

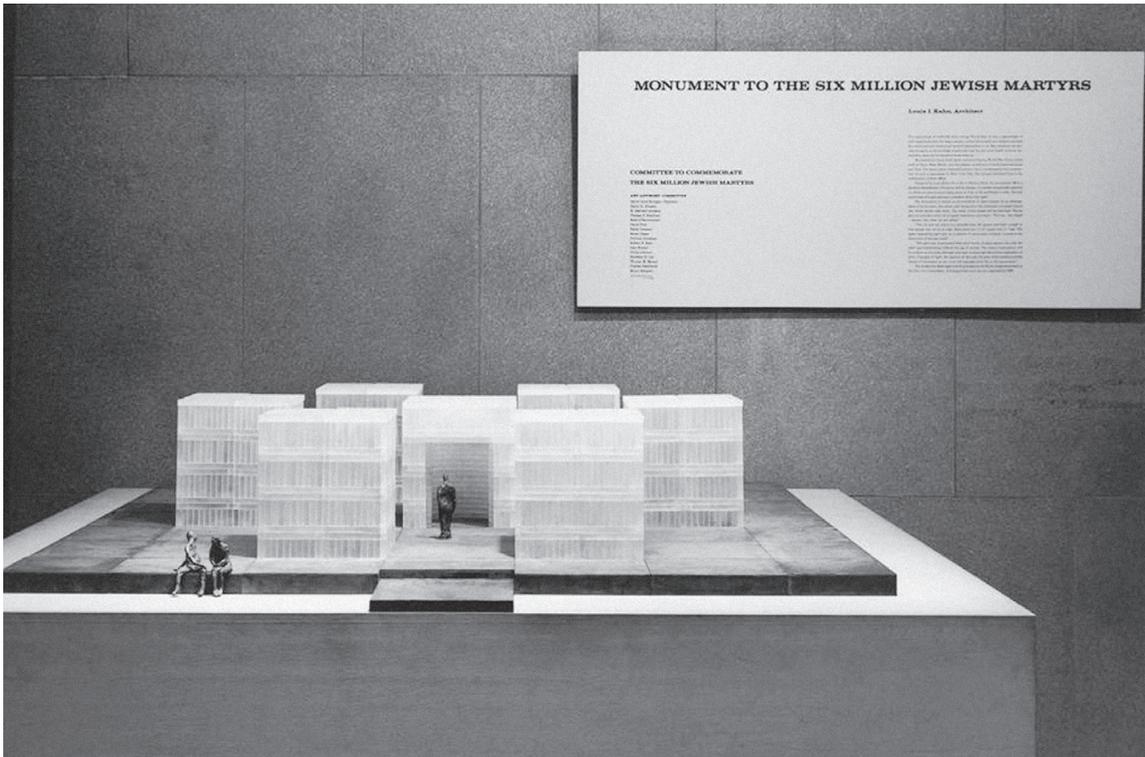


Un monumento dedicato a un presidente è qualcosa che tutti possono comprendere e in cui identificarsi. Fa parte della tradizione relativa alla costruzione di monumenti pubblici agli eroi storici. Non c'è da meravigliarsi che quando i progetti architettonici sembrarono discostarsi dallo stampo classico, si scatenasse l'inferno. (...) La gente non era ancora disposta a vedere un eroe storico rievocato attraverso l'astrazione monumentale.²⁰⁹

Figura 48.
Esposizione del modello del Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei di Louis I. Kahn al Museum of Modern Art, New York, 1968.

L'osservazione di Von Eckardt è interessante, perché non tutto il pubblico americano che aveva visitato l'esposizione e applaudito il progetto poteva essere ebreo conservatore o sopravvissuto all'Olocausto. Era quindi impossibile che tale pubblico, nella sua generalità, potesse percepire un sentimento di identificazione, personale e collettiva, in un memoriale dedicato a un evento accaduto al di là delle sponde dell'Atlantico. In questo caso, si potrebbe dire che fosse l'estraneità dell'evento (cioè non relativo alla storia e alla memoria nazionale) a far apprezzare tutto ciò che «sembra deviare dallo stampo classico», come aveva menzionato Von Eckardt nel suo articolo. Per il pubblico americano – così come per la Commission of Fine Arts di Washington D.C. che disapprovò il progetto di Breuer –, era più difficile identificarsi nell'«astrazione monumentale» quando si trattava di un monumento commemorativo dedicato a un «eroe storico» come il presidente statunitense.

Un altro celebre esempio di dibattito relativo all'uso dell'astrazione nei monumenti che commemorano uno degli episodi di guerra della storia americana è quello sorto attorno al muro di granito di Maya Lin, la componente principale del



_ Figura 49.
Il modello del Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei e il pannello riportante la dichiarazione di Arthur al Museum of Modern Art, New York, 1968.

Vietnam Veterans Memorial a Washington D.C., accolto da un'ondata di polemiche all'epoca della sua realizzazione, nel 1982, tanto da dover essere affiancato successivamente da due monumenti figurativi in bronzo.

Tra coloro – tutti ebrei, si presume – che espressero sconcerto nei confronti della proposta kahniana ci fu chi scrisse al trimestrale “Jewish Currents”: «Credete davvero che queste sei masse congelate di vetro possano raccontare la storia del genocidio e delle torture commesse dai nazisti? (...) Riusciranno a cogliere appieno il significato della sofferenza disumana e della resistenza di quei giorni?». ²¹⁰ Un'associazione di Berkeley, California, scrisse una lettera al sindaco di New York, John Lindsay: «Se il modello di vetro in questione dovesse essere eretto come monumento ai sei milioni di vittime del regime nazista, sarebbe una vergogna infinita per la città di New York. Sarà un madornale insulto all'ebraismo americano. Difamerà la memoria dei morti. (...) Voi non permetterete, ne siamo certi, che questo accada». ²¹¹

Il CCSMJM, per contro, fu così soddisfatto del successo della mostra da sperare in un prolungamento dell'esposizione del modello. ²¹² Il prolungamento non fu possibile, ma in compenso le speranze di Kreeger e di Johnson erano state realizzate: in quel momento il CCSMJM si stava riavvicinando al progetto di Kahn, apprezzandolo finalmente appieno dopo mesi di tergiversazioni attorno alla definizione del settimo blocco. Questa euforia, tuttavia, durò pochissimo.

Il declino di un *unbuilt masterwork* per New York

Nonostante il riscontro positivo suscitato dall'esposizione del modello al MoMA, dopo lo smantellamento della mostra Kahn non ebbe quasi più notizie dal CCSMJM per tre anni e, addirittura, il suo onorario rimase *unpaid* fino alla fine del 1971.

Ai primi di novembre 1968, mentre la mostra del modello era ancora in corso, Kahn aveva inviato a Kreeger la fattura complessiva di 17'687,93 dollari, perché, oltre all'onorario di 14'371,80 dollari erano stati aggiunti i 3'316,13 dollari del modello preparato in occasione dell'esposizione.²¹³ Verso la fine di febbraio 1969, Kahn ricevette un assegno di (soli) 2'000 dollari dal comitato di direzione del CCSMJM, come "prima rata" del totale dovuto.²¹⁴ Kahn, ovviamente, considerò la somma della rata «completamente inaccettabile» (*completely unacceptable*) e restituì l'assegno a Kreeger.²¹⁵

La situazione finanziaria del CCSMJM preoccupava e imbarazzava non poco Kreeger, il quale, al momento di ricevere l'incarico di presiedere il comitato artistico dell'ente, nel 1966, aveva avuto l'impressione che la raccolta dei fondi non sarebbe stata un problema, non sospettando mai che il progetto fosse stato lanciato senza alcuna risorsa finanziaria.²¹⁶ Kreeger confessò il proprio imbarazzo a Jerry Goodman, dell'AJC, una delle principali organizzazioni sponsors del progetto: «Il mio imbarazzo, e quello dei colleghi del Comitato, per il trattamento vergognoso che abbiamo riservato a un architetto così eminente e a un gentiluomo così fine come Louis Kahn è davvero grande».²¹⁷

Fino a metà 1969, il CCSMJM lavorò a ritmo serrato per trovare soluzioni al problema della raccolta dei fondi.²¹⁸ Non si giunse però a un risultato concreto e, dopo l'estate 1969, il progetto sembrava destinato a languire, al punto che, verso la fine del 1970, fu considerato dal "New York Times" a tutti gli effetti *unbuilt*.²¹⁹ Effettivamente, il progetto era stato messo da parte dal comitato di direzione del CCSMJM; in quel momento la comunità ebraica americana era «di fronte alla responsabilità di stare al fianco di Israele e dell'ebraismo sovietico» e stava «dando ogni possibile assistenza per assicurare la loro sopravvivenza», come annunciarono Gebiner e Meed nella lettera scritta al sindaco repubblicano di New York, John V. Lindsay, allo scopo di chiedere alla città di annunciare pubblicamente che il sito di Battery Park fosse «riservato al progetto (...), in modo che in una data futura, quando le crisi saranno superate (...) potremmo riprendere il nostro benedetto lavoro al fine di creare una memoria e un incitamento a non considerare vana la morte dei nostri sei milioni di ebrei».²²⁰ Il comitato di direzione del CCSMJM temeva infatti che, nel frattempo, qualcun altro potesse appropriarsi del sito riservato al loro memoriale. Tuttavia, la municipalità ritenne che non sarebbe servito «a nulla chiedere al sindaco di fare ora una dichiarazione pubblica».²²¹

Nei primi mesi del 1970, Kahn aveva cercato di attirare di nuovo l'attenzione del CCSMJM e del suo comitato artistico sulla retribuzione in sospeso,²²² senza però ottenere nulla. Nella primavera 1971, Kahn sollecitò ancora una volta il pagamento della fattura.²²³ Kreeger, che dovette essere più esasperato che mai da questo nuovo intoppo, si mise immediatamente in contatto con il vicepresidente esecutivo dell'AJC, Bertram H. Gold, al fine di accelerare le cose.²²⁴ Gold assicurò Kreeger che avrebbe contattato le maggiori organizzazioni ebraiche coinvolte nel progetto del memoriale e che Kahn sarebbe stato pagato entro ottobre.²²⁵ Tuttavia,

malgrado la linea dura di Kreeger con il CCSMJM,²²⁶ a novembre Kahn non aveva ancora ricevuto il pagamento.²²⁷ Kreeger dette un ennesimo ultimatum all'AJC, minacciando che, se Kahn non avesse ricevuto il pagamento entro il 31 dicembre 1971, avrebbe pagato di tasca propria il conto e avrebbe ritirato il proprio sostegno all'AJC.²²⁸

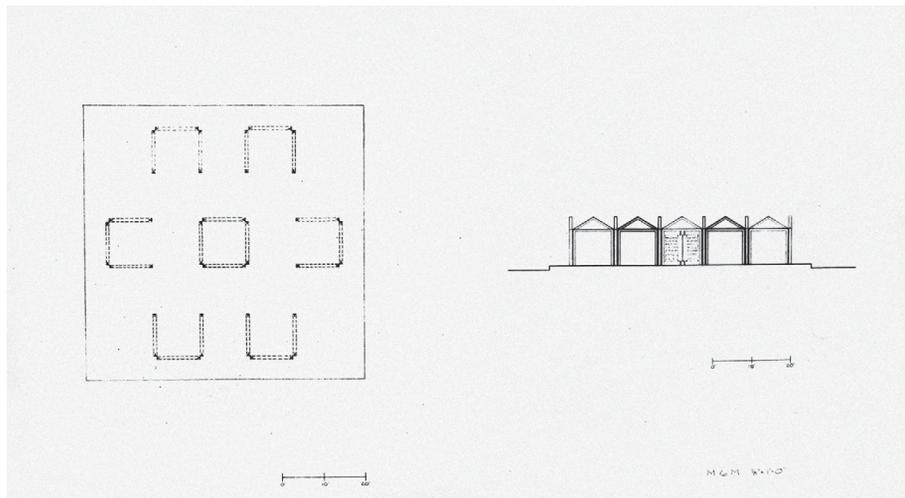
Il 10 dicembre 1971, Kahn ottenne finalmente il pagamento completo del conto dall'AJC; la somma era stata raccolta attraverso il contributo di sole quattro organizzazioni: AJC, WAGRO, American Jewish Congress e International Ladies' Garment Workers' Union (ILGWU).²²⁹ Quello stesso giorno, una delegazione di tre membri del CCSMJM si recò nel suo ufficio, a Philadelphia, sia per dargli l'assegno sia per invitarlo a continuare con il progetto, da realizzare entro aprile 1973, in occasione del trentesimo anniversario della rivolta del Ghetto di Varsavia; Kahn accettò di buon grado.²³⁰ Nel frattempo, dopo che Kahn aveva finalmente ricevuto il pagamento, Kreeger si dimise dal comitato artistico e al suo posto subentrò David Geller, il nuovo *specialist on European Affairs* per l'AJC.

Durante i primi mesi del 1972 fu istituito un nuovo comitato di direzione del CCSMJM; a Benjamin Gebiner (presidente) e Vladka Meed (segretaria) si aggiunsero Benjamin Teller (vicepresidente), Harry Zegas (tesoriere) e Yudel Borenstein (direttore).²³¹ Non è chiaro che fine abbia fatto il comitato artistico del CCSMJM dopo il ritiro di Kreeger; in una lettera a Geller, Meyers espresse la preoccupazione di Kahn sul destino del «sottocomitato artistico» (*subcommittee on Art*) e chiese spiegazioni a tal riguardo; per Kahn era infatti importante che tale sottocomitato continuasse il suo lavoro.²³² Qualunque sia stata la risposta, successivamente Kahn non sentì più parlare del comitato artistico.

Questa volta per la realizzazione del memoriale fu fissato un budget di 300'000-400'000 dollari,²³³ di gran lunga inferiore ai 1'319'276 dollari preventivati nell'estate 1968. Con un budget tanto ridotto, Kahn non ebbe altro scampo che rifare il progetto, arrivando così a rinunciare a quasi tutto il pensiero architettonico elaborato con gli schemi antecedenti.

67

Figura 50.
Louis I. Kahn, Progetto per
il Memoriale ai sei milioni
di martiri ebrei, pianta e
sezione del piano dei sette
padiglioni, 1972.



Gli ultimi disegni di progetto, risalenti alla primavera 1972, mostrano sette padiglioni composti da lastre di vetro tenute assieme da una struttura in acciaio; il padiglione centrale fu disegnato come chiuso su tutt'e quattro i lati, mentre gli altri sei con un lato aperto verso il centro, come se la cappella degli schemi precedenti fosse stata messa a tacere e i sei blocchi avessero cominciato a urlare.²³⁴ Dato che Kahn non cambiò materiale, l'unica caratteristica del memoriale che permase fu quella di «non accusare» – dato che solo il vetro, illuminato dalla luce del sole, poteva generare un'ombra «riempita di luce» e, quindi, «non accusatrice» («non come il marmo o la pietra con la sua ombra definita; la pietra può accusare, il vetro no»)²³⁵ Tuttavia, ci fu chi criticò questa caratteristica «non accusatrice» (come, del resto, era capitato al numero dei blocchi del primo schema e al significato del settimo blocco del secondo schema); qualcuno sosteneva che il memoriale «vuole essere accusatorio» (*it wants to be accusing*) nei confronti di chi era «inadeguatamente civilizzato (...), insufficientemente umano e incapace di percepire il significato della morte di un altro uomo».²³⁶ Non si sa come Kahn abbia reagito a quest'ultima critica.

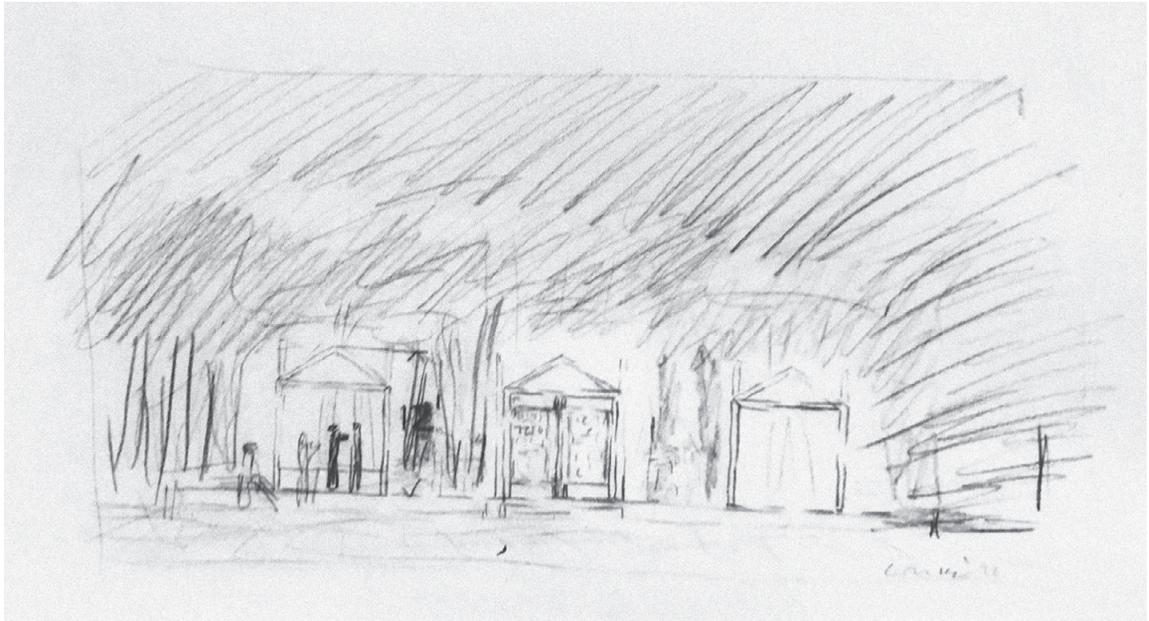
Il 21 marzo 1973, a un mese dal trentesimo anniversario della rivolta del Ghetto di Varsavia, l'ufficio di Kahn prestò a Vladka Meed un modello *for exhibition purpose*, che pare sia stato esposto all'Atran Jewish Cultural House.²³⁷

Un anno dopo, il 17 marzo 1974, Kahn morì di infarto nei bagni pubblici della Pennsylvania Station, a New York, mentre stava rientrando a Philadelphia dopo un lungo, estenuante viaggio in India, dove era stato per una serie di conferenze e per esaminare uno dei suoi ultimi progetti, il complesso dell'Indian Institute of Management.

Due mesi dopo la morte di Kahn, il comitato di direzione del CCSMJM inviò una lettera a tutte le organizzazioni affiliate, comunicando la sospensione definitiva

Figg. 50-51

Figura 51.
Louis I. Kahn, Progetto per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, schizzo del piano dei sette padiglioni, 28 maggio 1972.



del progetto, invitando però a pensare seriamente ad alternative e a elaborare idee pratiche per creare «un progetto che ricorderà l'eroismo e il martirio dei Sei Milioni in modo dignitoso e significativo».²³⁸ Nella lettera, inoltre, il comitato di direzione accennò all'arduo compito della raccolta di 1'500'000 dollari per la realizzazione di un «monumento unico a sei pilastri» (*unique six-pillars monument*). È abbastanza strano – ma non sorprendente – che il comitato di direzione non abbia menzionato il numero reale dei “pilastri”. Questo induce a considerare un'ipotesi: dato che solo alcune organizzazioni ebraiche avevano dimostrato il loro apprezzamento e il loro impegno a favore del progetto di Kahn, è possibile che il comitato di direzione del CCSMJM, in un tentativo di richiamare l'attenzione sul memoriale americano dell'Olocausto per scopi futuri, avesse cercato di “nascondere” la vera natura della proposta kahniana.

Questa lettera non affondò definitivamente il CCSMJM. L'organizzazione fu dichiarata ufficialmente fuori gioco solamente quattro anni più tardi; il 29 giugno 1978, tutte le organizzazioni affiliate al CCSMJM ricevettero un'altra lettera, stavolta inviata dalla Warsaw Ghetto Resistance Organization (WAGRO) – l'organizzazione ebraica che aveva formato il CCSMJM quattordici anni prima, nel 1964 –, in cui fu comunicato che «in relazione al recente sviluppo delle cose, un comitato nazionale sarà formato per istituire un memoriale permanente patrocinato dal presidente Carter» e che, di conseguenza, «il lavoro del Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei deve essere concluso».²³⁹ Tale lettera segnò ufficialmente la fine della (lunga) storia del primo American Holocaust Memorial a New York e l'inizio della (altrettanto lunga) vicenda che porterà alle realizzazioni (quasi parallele) dello United States Holocaust Memorial Museum a Washington D.C. e del Museum of Jewish Heritage – A Living Memorial to the Holocaust a New York City, entrambi aperti al pubblico nel corso degli anni Novanta del secolo scorso.

Il progetto di Kahn per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei rimase *unbuilt* – come, del resto, lo rimasero quasi tutti i suoi *masterworks* newyorchesi – ma la sua potenziale natura astratta e l'impiego creativo di un materiale, fino a quel momento inusuale per un monumento, come il vetro apparvero successivamente in un altro memoriale dedicato all'Olocausto su territorio statunitense, il New England Holocaust Memorial di Boston, progettato da Stanley Saitowitz (1990-1995). Il memoriale – collocato in una *strip* verde tra il City Hall e Faneuil Hall – consiste in una fila di sei torri cave formate da lastre di vetro assemblate da una struttura in acciaio. I visitatori che si infilano tra le torri vengono “tatuati” dalle ombre dei numeri di matricola dei deportati impressi sul vetro; in un certo senso, i numeri ombreggianti rappresentano la caratteristica «accusatrice» del monumento. Secondo Susan Solomon, il memoriale di Saitowitz «sembra dimostrare che almeno un esempio diluito della visione di Kahn era costruibile».²⁴⁰

Forever unbuilt: le ragioni di un insuccesso

Nella lettera inviata nel mese di maggio 1974 dal comitato di direzione del CCSMJM a tutte le organizzazioni ebraiche affiliate erano descritte le ragioni concrete della sospensione definitiva del progetto di Kahn per il memoriale a Battery Park. Oltre

a dover affrontare l'«arduo compito» (*formidable task*) di raccogliere 1,5 milioni di dollari necessari alla costruzione del memoriale, il CCSMJM ammise l'imbarazzante difficoltà di racimolare i 17'000 dollari per pagare il lavoro preliminare di Kahn e che, alla fine, il debito era stato saldato con il contributo di sole quattro organizzazioni: AJC, WAGRO, American Jewish Congress e ILGWU. Inoltre, si ammetteva, la morte di Kahn aveva contribuito a segnare un'ulteriore «battuta d'arresto» (*set-back*).²⁴¹

Il comitato di direzione del CCSMJM giustificò il problema della raccolta dei fondi menzionando il peggioramento della situazione economica, i costi per il monumento che crescevano con l'aumento dell'inflazione, le guerre di Israele per la sopravvivenza (la Guerra dei sei giorni, la Guerra di attrito e la Guerra del Kippur) e la crisi dell'ebraismo sovietico.²⁴²

Tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta, il sostegno a favore di Israele era diventato una priorità crescente per gli ebrei americani, i quali temevano che una campagna per il finanziamento della memoria del passato potesse andare a discapito degli ebrei in pericolo nel presente.²⁴³ Sin dalla fondazione di Israele, le comunità ebraiche statunitensi hanno avuto un ruolo particolare nel sostegno all'indipendenza dello stato ebraico. All'inizio, però, il loro grado di attaccamento nei confronti di Israele era stato piuttosto discontinuo; negli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta, la maggioranza degli ebrei americani aveva concentrato i propri sforzi nell'integrazione (o, come spesso si dice, assimilazione) nella società americana. Gli eventi che contribuirono a solidificare il sostegno allo Stato di Israele furono quelli segnati dalla Guerra dei sei giorni (giugno 1967) e la Guerra del Kippur (ottobre 1973). Queste guerre risvegliarono i timori per l'esistenza stessa di Israele, mentre l'angoscia di un altro Olocausto nella coscienza degli ebrei americani provocò azioni spontanee di aiuto in una misura inaspettata («C'era la percezione diffusa, troppo genuina per essere errata, che gli eserciti arabi avrebbero spinto gli ebrei d'Israele – o forse ciò che resta degli ebrei sopravvissuti – nel mare».)²⁴⁴

Per quanto riguarda la crisi dell'ebraismo sovietico, nel corso degli anni Cinquanta e nei primi anni Sessanta la situazione degli ebrei nell'Unione Sovietica era piuttosto preoccupante per via delle continue persecuzioni. Nel 1964 fu fondata la American Jewish Conference on Soviet Jewry (AJCSJ),²⁴⁵ allo scopo di guidare una campagna nazionale a favore degli ebrei sovietici. A partire dagli anni Settanta, soprattutto quando, nel 1972, il Cremlino impose un'elevata «tassa d'uscita» a coloro che volevano (o erano costretti a) emigrare dall'Unione Sovietica, la comunità ebraica internazionale, tra cui la AJCSJ, raddoppiò gli sforzi economici a favore dei correligionari in Unione Sovietica.²⁴⁶

Ritornando alla lettera del comitato di direzione del CCSMJM, la domanda che si pone ora è la seguente: se non ci fosse stato il problema della raccolta dei fondi, se non ci fossero state le guerre arabo-israeliane e la crisi dell'ebraismo sovietico, il progetto di Kahn per il memoriale dell'Olocausto a New York sarebbe stato realizzato? Molto probabilmente no, se si tengono in considerazione altri fattori che possono aver contribuito, in maniera diretta o indiretta, all'insuccesso del progetto. Tali fattori implicano la natura estetica della proposta, i rapporti tra il progettista, i membri della committenza e le autorità municipali, nonché il contesto politico

del dibattito sulla memoria in cui si situa il progetto. Per comodità di riferimento, dividiamo questi fattori in due gruppi.

Il primo conferma le osservazioni tratte dai precedenti studiosi (in primis: Susan Solomon, Rochelle Saidel e Mark Godfrey) che hanno analizzato la storia del progetto al fine di capire perché il memoriale non sia stato costruito. Queste osservazioni prendono in considerazione soprattutto le problematiche relative alla rappresentazione estetica del memoriale, sorte dal crescente divario tra gli obiettivi “universalistici” di Kahn e quelli “particolaristici” del CCSMJM. Per Kahn, il memoriale doveva porsi come un’opera architettonica fruibile da tutti, non solo per ricordare le vittime della Shoah, ma anche come luogo dell’esperienza collettiva, mentre il CCSMJM, come già detto sopra, si aspettava di trovare nel memoriale «qualche espressione delle loro vite, delle loro esperienze, della loro apparente umiliazione che, in realtà, era la vittoria sull’oppressore».²⁴⁷

Il secondo gruppo di ragioni si basa sull’interrogativo concernente la mancanza di un solido supporto politico al progetto per un memoriale all’Olocausto nell’America tra la fine degli anni Sessanta e l’inizio dei Settanta. Malgrado la proposta di Kahn rispondesse appieno alle inclinazioni estetiche dei due enti municipali incaricati alla sua approvazione, il DPR e la ACNY, né il sindaco di New York, né le altre autorità politiche avevano espresso grande considerazione per il progetto. Quest’ultimo si situava infatti in un momento non proprio favorevole, non tanto per le guerre in Israele quanto per il fatto che la questione della memoria dell’Olocausto in America non era ancora considerata “calda”, nel senso che a quel tempo il sostegno non era ancora politicamente influente.²⁴⁸ Tale questione verrà considerata politicamente spendibile solo a partire dalla fine degli anni Settanta, quando il presidente Jimmy Carter istituirà la Commissione presidenziale sull’Olocausto.

Vediamo ora nel dettaglio ognuno di questi fattori.

Divario tra il particolare e l’universale: CCSMJM versus Kahn (e la ACNY)

Nel momento in cui era stato commissionato il progetto a Louis I. Kahn, nel 1967, il CCSMJM aveva alle spalle due infruttuosi tentativi di realizzare il memoriale americano dell’Olocausto a New York. Il primo progetto – la scultura che raffigurava due rotoli della *Torah*, di Nathan Rapoport – non era stato approvato dalla ACNY a causa del tema troppo esplicitamente ebraico; mentre il secondo progetto – il rilievo bronzeo di Caino e Abele, di Neil Estern – era stato approvato dalla ACNY, ma rigettato dal CCSMJM per via del controverso tema della fratellanza e della vittimizzazione passiva.

Da quel momento il CCSMJM aveva accumulato abbastanza esperienza per comprendere verso quali temi artistici guardavano i membri della ACNY. Per essere approvate dalla ACNY, le proposte non dovevano illustrare soggetti che si riferissero esplicitamente a un gruppo religioso o etnico, come i simboli ebraici (la *Menorah*, il rotolo della *Torah*), oppure a uno specifico evento storico, come l’Olocausto nazista. Per contro, la proposta di Estern (così come quella illustrante le due tavole della Legge di Mendelsohn e Meštrović nel 1951) rappresentava un tema religioso di natura universale, condiviso sia dagli ebrei sia dai cristiani.

Nella revisione dei progetti per monumenti commemorativi da costruire in una città multietnica e multiculturale come New York, la ACNY era estremamente attenta alla scelta del tema e del linguaggio artistico, che dovevano essere in sintonia con gli ideali assimilazionisti della società americana, per cui era plausibile che i suoi membri tendessero a rifarsi alla tradizione angloamericana (ovvero: anglosassone di religione protestante), accettando, tuttavia, l'idea del *melting pot*,²⁴⁹ il modello di interazione tra le minoranze etniche e la società statunitense sviluppato a partire dagli ultimi decenni del XIX secolo e ancora valido negli anni Sessanta del XX secolo.²⁵⁰ È interessante considerare il fatto che la teoria del *melting pot* implica l'amalgama di più elementi eterogenei, che diventano parte di un miscuglio generale, o meglio, universale; il tratto distintivo del *melting pot* è che dal particolarismo si passa all'universalismo, dalla molteplicità all'unità, dall'enfasi sulla differenza all'enfasi sull'uguaglianza.²⁵¹ Così, un memoriale dell'Olocausto in America era considerato come un monumento alle vittime "etiche", le cui caratteristiche particolari (cioè distintamente ebraiche) dovevano essere "universalizzate" (o "americanizzate").²⁵²

72

Ritornando al CCSMJM, subito dopo il rigetto della proposta di Estern, la situazione nella ACNY era diventata un po' più complessa per il CCSMJM, poiché la sola considerazione del tema artistico in sé rischiava di non essere più sufficiente per guadagnare l'approvazione della stessa ACNY. Proprio in quel periodo, nel 1966, entrò in carica il neo eletto sindaco repubblicano John V. Lindsay, determinato ad applicare riforme negli assetti culturali, sociali e politici della città di New York.²⁵³ Lindsay voleva riformare anche il settore dell'arte e del design pubblico a favore di una democratizzazione dell'arte modernista americana – per lo più prerogativa all'élite culturale – che doveva diventare un'esperienza culturale di carattere universale per tutti i cittadini.²⁵⁴ Lindsay nominò il giovane storico dell'arte Thomas P.F. Hoving a commissario del DPR in sostituzione di Newbold Morris. Hoving – che lasciò l'incarico appena un anno dopo, nel 1967, per diventare, fino al 1977, direttore del Metropolitan Museum of Art –, non vedeva di buon occhio il lavoro eseguito dalla ACNY fino a quel momento, «gli attuali commissari stavano facendo un "lavoro lodevole", aveva affermato [Hoving], ma i loro punti di vista sull'arte tendevano "ad essere eccessivamente tradizionalisti"». ²⁵⁵

Nel 1965, per esempio, furono inaugurate due sculture al Lincoln Center, una del britannico Henry Moore (*Reclining Figure*) e l'altra dell'americano Alexander Calder (*Le Guichet*). Dato che entrambe le sculture dovevano essere collocate su un terreno di proprietà della città, la loro installazione necessitava dell'approvazione di Morris, il quale però non gradiva nessuna delle due, probabilmente per via della loro rappresentazione artistica forse troppo avanguardista per i suoi gusti. Contro la volontà del commissario del DPR, le due sculture furono invece approvate dalla ACNY.²⁵⁶ Per poter esercitare maggiore controllo sulla ACNY e, quindi, limitare il suo potere decisionale a favore del DPR, Hoving raccomandò a Lindsay di "aggiornare" la ACNY, al fine di includervi più persone «che sarebbero almeno favorevoli all'arte e al design modernista». ²⁵⁷ Così, per esempio, il sindaco nominò lo scultore espressionista astratto Seymour Lipton in sostituzione di Eleanor Platt, la scultrice che temeva che la proposta di Rapoport raffigurante i due rotoli della *Torah* avrebbe provocato le richieste di altri *special groups* alla città.

È possibile che l'aggiornamento della *membership* della ACNY per opera di Lindsay avesse posto un nuovo dilemma al CCSMJM: il problema non riguardava più soltanto il tema, ma anche il tipo di rappresentazione artistica. «Essere comprensivo verso l'arte modernista» nell'America degli anni Sessanta voleva dire principalmente guardare verso l'arte astratta. Quest'ultima rappresentava un approccio specificamente americano all'arte moderna del dopoguerra, originata nel contesto culturale della fine degli anni Quaranta, quando l'Espressionismo astratto, oltre ad essere considerato dall'élite culturale statunitense come un'espressione ideale della democrazia, del valore della libertà e della libera impresa, era stato usato anche come “arma della guerra fredda” (*weapon of the cold war*),²⁵⁸ in netta contrapposizione all'arte figurativa del realismo socialista.²⁵⁹

Così, al fine di rimediare al dilemma della rappresentazione artistica, il comitato di direzione del CCSMJM aveva formato il proprio *art committee*. Come già visto, all'interno di questo comitato, oltre al presidente David Lloyd Kreeger, erano presenti tre architetti (Philip Johnson, Percival Goodman, Louis I. Kahn), un editore di libri d'arte (Harry N. Abrams), una critica d'arte (Emily Genauer), tre storici dell'arte (H. Harvard Arnason, Bruce Glaser, Meyer Schapiro), direttori e curatori di importanti musei e istituzioni culturali della *East Coast* americana (Thomas S. Buechner, René d'Harnoncourt, Robert B. Hale, Sam Hunter, Abram Lerner, Thomas M. Messer, Sherman E. Lee, Charles Parkhurst), così come il presidente di un'agenzia di pubbliche relazioni (David Finn).

Solo la metà dei membri del comitato artistico del CCSMJM era ebreo o di origine ebraica.²⁶⁰ Tuttavia, l'appartenenza alla comunità ebraica di questi membri è di importanza secondaria, dato che tutti appartenevano all'élite culturale e, quindi, si muovevano più o meno allo stesso modo nel mondo dell'arte e dell'architettura moderne. Uno di questi membri, Sam Hunter, era il direttore del Jewish Museum di New York, dove aveva lavorato dal 1965 al 1967.

Menzionare il Jewish Museum nel contesto del presente studio è interessante, in quanto il programma espositivo degli anni Sessanta rispecchiava le ambizioni culturali dei suoi direttori. Tuttavia, tale programma si scontrava con le esigenze del Jewish Theological Seminary, uno dei principali centri educativi dell'ebraismo conservatore, nonché istituzione madre del Jewish Museum. Tra la fine degli anni Cinquanta e per tutto l'arco degli anni Sessanta, il Jewish Museum ospitò diverse esposizioni di arte contemporanea, a cominciare da quella dedicata agli artisti della “seconda generazione” della New York School (1957), curata da Meyer Schapiro e in cui furono esposte opere di ventitré artisti emergenti, ebrei e non, tra cui Helen Frankenthaler, Jasper Johns, Robert Rauschenberg e George Segal. A partire dal 1963, con l'inaugurazione dell'ampliamento del Jewish Museum,²⁶¹ il programma espositivo si arricchì sempre più di mostre di arte moderna.

La propensione modernista del museo ebbe però vita breve: i tre intraprendenti direttori che dal 1962 al 1971 «catapultarono il museo alla testa del mondo dell'arte newyorchese»²⁶² facendolo diventare il più avanguardista tra i musei d'arte,²⁶³ Alan Solomon, Sam Hunter e Karl Katz, erano piuttosto invisibili al Jewish Theological Seminary, che considerava l'arte, in particolare quella moderna, un soggetto problematico.²⁶⁴ «Il Museo ebraico appartiene al Jewish Theological Seminary, il quale è completamente provinciale e soggetto alle pressioni più conservatrici della

comunità ebraica», dirà Hunter qualche anno più tardi, dopo essere stato licenziato dal museo, «l'arte moderna era come una spina nel fianco dei membri del consiglio di amministrazione». ²⁶⁵ Nel 1972, con la nomina del nuovo direttore, Joy Ungereider, il Jewish Museum limitò le esposizioni di arte contemporanea per ritornare a focalizzarsi sui temi ebraici; si assistette così al «ripristino di un Museo ebraico "ebraico"» (*reestablishment of a "Jewish" Jewish Museum*). ²⁶⁶

La «ri-ebraicizzazione» del Jewish Museum coincide con il momento in cui gli impulsi riguardanti il «rinnovamento ebraico» (*Jewish renewal*), la «continuità ebraica» (*Jewish continuity*) e la «rinascita ebraica» (*Jewish renaissance*) si portarono sempre più in primo piano, all'interno dei movimenti coevi per i diritti civili e le rivendicazioni delle minoranze etniche e religiose in America. ²⁶⁷ Da quel momento, molti ebrei rivalutarono la propria cultura negli aspetti «particolaristici». ²⁶⁸

Lo slittamento dal generale al particolare di questa *raison d'être* andava controcorrente rispetto alle aspettative del comitato artistico del CCSMJM, il quale aveva il compito di rendere universale il significato del Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei (ricordiamo, tra l'altro, che Kreeger, quando scrisse a Kahn per invitarlo ad unirsi al comitato artistico, aveva menzionato che «gli sponsor vorrebbero creare un monumento con un valore educativo e artistico per la nostra generazione e per le future generazioni, così come per le persone di tutte le fedi ed estrazioni sociali» ²⁶⁹).

Così come il Jewish Theological Seminary vedeva l'arte moderna come una «spina nel fianco», alcuni membri più conservatori del CCSMJM (come Abraham Duker e Joseph Lichten) non vedevano di buon occhio le proposte elaborate da Kahn per il memoriale. Il simbolismo trasmesso dai nove blocchi di vetro del primo schema era considerato non tanto sbagliato quanto troppo universalistico per catturare «l'attenzione del visitatore sulla catastrofe ebraica» (*would not center the attention of the visitor on the Jewish Catastrophe*). ²⁷⁰ Non era andata meglio con il secondo schema, sempre a causa del numero dei blocchi, che era stato ridotto a sette e non a sei, come si aspettava il CCSMJM per rendere più esplicito il messaggio che il memoriale doveva trasmettere: *six million*.

Kahn, tuttavia, era fedele non tanto alle aspettative del comitato artistico quanto ai principi che stavano alla base del suo pensiero architettonico. Innanzitutto, per lui era importante che il monumento tramandasse un messaggio dal significato «non accusatorio», che poteva essere trasmesso solo attraverso l'uso di un materiale come il vetro. ²⁷¹ Questo può derivare dal fatto che Kahn vedeva l'architettura come espressione tangibile della «istituzione» (*institution*), intesa come entità incommensurabile ²⁷² che regola i tre «stimoli» (*inspirations*) fondamentali dell'individuo, quali l'imparare, l'incontrare e lo star bene. ²⁷³ L'architettura, per Kahn, doveva dare corpo all'istituzione, in qualità di spazio organizzato che arricchisce l'esperienza umana, in termini di educazione morale e religiosa. Kahn era un idealista pragmatico, una qualità che può suonare come ossimoro, ma che ossimoro non è: egli era convinto che l'architettura possa contribuire a creare un mondo migliore. Un memoriale «accusatorio» non poteva essere educativo per Kahn, in quanto poteva solo condurre a conflitti tra un gruppo e l'altro.

L'insistenza di Kahn sul collettivo e sull'universale (...) lo rese caro ai filosofi dell'architettura, ma non necessariamente ai clienti. Qui, forse, sta una delle ragioni del suo fallimento con le istituzioni ebraiche. ²⁷⁴

Nel corso della sua carriera professionale, infatti, aveva ricevuto undici incarichi per opere collettive dal “contenuto ebraico o sionista” (per lo più sinagoghe e centri comunitari), di cui solo tre furono realizzate.²⁷⁵

Per capire meglio l’approccio collettivista e universalista di Kahn nei progetti di architettura per il pubblico ebreo, si deve altresì considerare la sua visione personale della religione, descritta in modo conciso da Susan Solomon come segue:

La visione personale di Louis Kahn della religione era (...) non-confessionale, laica, reverenziale della natura e spesso pragmatica. Si batteva per creare edifici che sembrassero senza tempo, eterni e che arricchissero l’esperienza umana e promuovessero l’interazione tra i fedeli. (...) Kahn cercava continuamente di fondere le sue profonde convinzioni, che erano umaniste più che settarie, con i principi e il particolarismo delle persone che lo assumevano.²⁷⁶

Malgrado Kahn avesse sempre cercato di considerare le esigenze particolaristiche dei committenti ebrei (come è già stato sottolineato in precedenza, nel passaggio dal “non ritualistico al ritualistico” intrapreso nel progetto),²⁷⁷ molto raramente riusciva a soddisfare le loro aspettative.

Kahn era cresciuto in una famiglia di immigrati ebrei non osservanti. Era pure sposato con un’ebrea (Esther Israeli), che però sembra condividesse con lui le stesse «inclinazioni assimilazioniste».²⁷⁸ Non risulta neanche che abbia aderito a una sinagoga, a un gruppo fraterno o una Young Men’s Hebrew Association (YMHA). Questo, però, non significa affatto che Kahn avesse voltato le spalle alle proprie origini religiose. Anzi, il suo buonsenso e la sua grande apertura mentale non gli avevano mai impedito di mostrare un sincero interesse per la tradizione e la letteratura ebraiche (ricordiamo che, prima di mettersi al lavoro sul progetto del memoriale, Kahn si era documentato sull’uso della luce nella tradizione ebraica e sui simboli ebraici nell’antichità greco-romana).²⁷⁹

È possibile che l’assenza di uno sfondo religioso di matrice tradizionale avesse consentito a Kahn di sviluppare un proprio punto di vista personale sulla religione in sé, che può essere definito, in poche parole, laico. Egli non aveva mai guardato alla religione nel senso tradizionale del termine, cioè come pratica rituale; ciò che per lui era importante era piuttosto l’essenza stessa della religione. Come dichiarò nel 1959, durante il Congresso Internazionale di Architettura Moderna (CIAM) di Otterlo, «intendo religione ciò che permette di percepire le sensazioni nel loro momento più nobile» (*I mean religion from which we derive such feelings as nobility*).²⁸⁰ Per Kahn, l’architettura non solo doveva dar corpo alle istituzioni, ma anche porsi come il prodotto concreto della religione, in quanto doveva consentire la percezione di tali sensazioni.

Attraverso i propri concetti di istituzione e di religione, Kahn ambiva a creare architetture che avrebbero arricchito l’esperienza umana e l’interazione tra fedeli. Ricordiamo che, con “religione”, Kahn non si riferiva a una particolare religione (ebraica, cristiana), ma all’essenza stessa della religione, fondata su principi filosofici e universali. È qui che stanno le ragioni di fondo del dissenso tra le attitudini (universaliste) di Kahn e quelle (particolaristiche) di alcuni membri del CCSMJM.

La tendenza all’universalismo di Kahn era condivisa da Kreeger, Johnson e dal resto del comitato artistico del CCSMJM, i quali cercarono di difendere e promuovere il progetto contro le richieste di alcuni membri del CCSMJM. Questi ultimi,

benché fossero alle prese con la consapevolezza che «esprimere [la catastrofe ebraica] solo in termini ebraici o attraverso il simbolismo è mal accettato e può essere inadeguato e retrogrado»,²⁸¹ rivendicavano una maggiore esplicitazione del tragico evento nella rappresentazione artistica.

Gli “anni della transizione”: una situazione non ancora politicamente matura

Il progetto di Kahn per il Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei precede di quasi un decennio i due eventi chiave, l'uno mediatico e l'altro politico, che avrebbero condotto a una svolta decisiva nella costruzione della memoria pubblica della Shoah, non solo in America ma anche in Germania.

Il primo evento concerne la presentazione della serie televisiva *Holocaust*, diretta da Marvin J. Chomsky e diffusa dalla NBC nell'aprile 1978. La trasmissione di questa serie, divisa in quattro puntate di due ore l'una e vista da decine di milioni di americani, ha segnato senza dubbio «il momento più importante dell'ingresso dell'Olocausto nella coscienza generale americana».²⁸² *Holocaust* racconta il vissuto di due famiglie fittizie, una composta di ebrei tedeschi assimilati e l'altra di un alto ufficiale delle SS, mettendo in scena le atrocità delle persecuzioni e dei crimini nazisti contro gli ebrei, i campi di concentramento e di sterminio e l'uso delle camere a gas.

Il secondo evento, di natura politica, più o meno parallelo alla diffusione di *Holocaust*, riguarda l'istituzione della Commissione presidenziale sull'Olocausto (President's Commission on the Holocaust) per iniziativa del presidente statunitense Jimmy Carter. Pare che, durante il primo anno del suo mandato, Carter avesse avuto grosse difficoltà con la comunità ebraica americana, a causa del suo sostegno a favore di una “patria” palestinese che lo condusse ad avviare una presa di contatto con l'Organizzazione per la Liberazione della Palestina (1977) e della controversa proposta di estendere la vendita degli aerei da combattimento precedentemente promessi a Israele all'Egitto e all'Arabia Saudita (1978).²⁸³ Per rimediare alla situazione e riconciliarsi con gli ebrei, il primo maggio 1978, durante la cerimonia del trentesimo anniversario dello stato di Israele alla Casa Bianca, Carter annunciò l'intenzione di formare una commissione con l'incarico di elaborare proposte per un memoriale nazionale dell'Olocausto. Sei mesi più tardi, il primo novembre 1978, il presidente istituì la Commissione presidenziale sull'Olocausto, assegnandole la responsabilità di presentare un rapporto «riguardo l'istituzione e il mantenimento di un adeguato memoriale a coloro che sono periti nell'Olocausto, esaminare la fattibilità della creazione e il mantenimento del memoriale attraverso i contributi del popolo americano».²⁸⁴ Il rapporto, che la commissione – presieduta da Elie Wiesel e composta da 34 membri (tra sopravvissuti, *leaders* religiosi di tutte le fedi, storici e studiosi, cinque membri del Congresso e cinque senatori) – consegnò a Carter il 27 settembre 1979, costituì la base teorica dell'United States Holocaust Memorial Museum (USHMM), collocato nell'edificio appositamente progettato da James Ingo Freed nelle vicinanze del Mall di Washington D.C. e inaugurato quattordici anni più tardi, il 22 aprile 1993.

L'iniziativa di Carter aveva dato avvio a un maggiore coinvolgimento politico nell'ambito della commemorazione pubblica dell'Olocausto e, di conseguenza, a una

cospicua costruzione di memoriali e musei dell'Olocausto in molte città statunitensi tra gli anni Ottanta e Novanta.²⁸⁵ Da quel momento, «l'Olocausto cessò ufficialmente di essere proprietà esclusiva degli ebrei e divenne parte della storia americana».²⁸⁶

È importante aggiungere che, malgrado lo scioglimento del CCSMJM nel 1978, l'idea del memoriale americano dell'Olocausto a New York City non venne accantonata. Quando la Casa Bianca annunciò l'intento di istituire la summenzionata commissione, non era ancora stato definito un luogo per il memoriale nazionale. Questo aveva alimentato in un primo momento le speranze della comunità ebraica newyorchese e del sindaco Edward (Ed) Koch di vedere realizzato il memoriale nella loro città. Koch era il secondo sindaco ebreo di New York (eletto nel 1977 come successore del primo, Abraham D. Beame) e il primo ad interessarsi personalmente alla questione del memoriale dell'Olocausto. Nel mese di settembre 1978, Koch scrisse al presidente Carter offrendogli il proprio *full support* per la realizzazione del memoriale.²⁸⁷ Gli chiese anche di considerare l'ubicazione del memoriale a New York City, elencando le ragioni per cui avrebbe potuto essere una buona idea; secondo Koch, molte famiglie ebraiche newyorchesi erano state profondamente toccate dalla tragedia dell'Olocausto, per cui «ci sarebbe una comunità entusiasta di garantire vitalità al Memoriale e continuità dell'esperienza educativa».²⁸⁸ Fece inoltre notare che New York aveva la più grande comunità ebraica e di sopravvissuti al di fuori di Israele e che molte organizzazioni ebraiche nazionali avevano i loro *headquarters* nella città. Infine, andando al di là degli interessi meramente ebraici, ricordò al presidente che New York era «la capitale diplomatica del mondo» (*The city is the diplomatic capital of the world*).²⁸⁹ Non risulta che ci sia stata una risposta da parte del presidente alla lettera di Koch. Diversi mesi più tardi, durante una riunione del 7 giugno 1979, la Commissione presidenziale sull'Olocausto optò per l'ubicazione del memoriale a Washington D.C. Erano in molti, anche tra i rappresentanti delle maggiori organizzazioni ebraiche (tra cui American Jewish Committee e United Jewish Appeal), a sostenere che il memoriale, per essere veramente «nazionale», doveva essere collocato nella capitale statunitense.²⁹⁰

Malgrado ciò, a New York gli sforzi per la realizzazione di un memoriale dell'Olocausto proseguirono. Nel 1981, mentre si apprestava a essere rieletto sindaco, Koch nominò un «gruppo di lavoro sull'Olocausto» (*Task Force on the Holocaust*) guidato dall'imprenditore edile George Klein, allo scopo di determinare la natura, il sito e il finanziamento di un memoriale dell'Olocausto e di raccomandare la creazione di un organismo permanente per la sua realizzazione.²⁹¹ Il gruppo di lavoro elaborò un rapporto in cui raccomandava la creazione di un Holocaust Memorial center, con un centro espositivo, un archivio scientifico e uno «spazio per i sopravvissuti».²⁹² Nel 1982, lo stesso gruppo di lavoro diventò una commissione cittadina (New York City Holocaust Memorial Commission), che nel 1986 diventò a sua volta statale, con l'abolizione della parola *City* dalla denominazione; proprio in quello stesso anno si unì alla commissione il governatore dello Stato di New York, Mario M. Cuomo, che formò una *partnership* città/stato. Con l'intervento di Cuomo, il sito del progetto, originariamente previsto nel Custom House,²⁹³ fu spostato a Battery Park City (in un lotto un po' più a nord rispetto al sito assegnato al CCSMJM), a causa di obiezioni relative all'incongruità dell'architettura magnificente del Custom House con il tema dell'Olocausto.²⁹⁴ Dopo più di dieci anni di *impasse* politica che aveva causato una serie di complicazioni e ritardi, il 15

settembre 1997 il Museum of Jewish Heritage – A Living Memorial to the Holocaust, progettato dall'architetto Kevin Roche, fu aperto al pubblico.

Dunque, prima del 1978 non esisteva nei fatti un chiaro supporto politico all'Olocausto e alla sua memoria, a livello sia locale sia nazionale. In riferimento al progetto di Kahn, né il sindaco John Lindsay né alcun membro della sua amministrazione avevano dimostrato interesse nell'appoggiare un *Holocaust Memorial* a New York. Per esempio, Lindsay era stato invitato dal direttore del Dipartimento di Architettura e Design del MoMA, Arthur Drexler, a presenziare all'anteprima per la stampa della mostra del modello di Kahn, il 16 ottobre 1968. L'invito, spedito sotto forma di telegramma da Drexler il giorno prima,²⁹⁵ giunse tuttavia «al sindaco troppo tardi per prendere parte all'evento, dato che la sua agenda veniva redatta con diverse settimane di anticipo».²⁹⁶ Non risulta se Lindsay abbia poi mandato qualcuno del municipio ad assistere all'evento al suo posto.

Un altro esempio che può testimoniare lo scarso interesse nei confronti del memoriale dell'Olocausto da parte delle autorità municipali, concerne la richiesta scritta del comitato di direzione del CCSMJM alla città di New York di annunciare pubblicamente che il sito di progetto a Battery Park doveva rimanere riservato al memoriale (tale richiesta era stata scritta il 18 maggio 1971, quando ormai il progetto languiva da più di due anni).²⁹⁷ La risposta venne formulata una decina di giorni più tardi da uno degli assistenti amministrativi del sindaco, Marvin Schick, dove si sosteneva che la municipalità aveva reputato insensato che il sindaco facesse una dichiarazione pubblica del genere.²⁹⁸

Il progetto di Kahn si situava in un periodo in cui l'Olocausto e la sua memoria iniziavano ad uscire gradualmente dal silenzio del dopoguerra e a ritagliarsi uno spazio nella coscienza non solo degli ebrei ma anche in quella degli americani, pur senza entrare ancora a pieno titolo nelle politiche della memoria. Questo periodo, che va dagli anni Sessanta ai Settanta, è stato definito dallo storico Peter Novick come gli «anni della transizione»,²⁹⁹ segnati dai due eventi catalizzatori già citati, accaduti entrambi nello stato di Israele: il processo contro l'ex SS Adolf Eichmann tenutosi a Gerusalemme nel 1961, nel quale per la prima volta l'Olocausto viene presentato agli occhi del pubblico americano come una tragedia a sé stante, assoluta, non come un funesto esito tra gli altri della barbarie nazista;³⁰⁰ e la Guerra dei sei giorni del 1967, che avrebbe contribuito a risvegliare i timori di un altro Olocausto nella coscienza degli ebrei americani.³⁰¹ In poche parole, durante gli anni in cui Kahn lavorava sul progetto per il memoriale newyorchese il tema dell'Olocausto negli Stati Uniti oscillava tra la progressiva presa di coscienza del trauma storico e le difficoltà di tradurlo in una politica della memoria pubblica.

- 1. W. Von Eckardt, *A Memorial to Slain Jews That's Fashioned of Light*, "The Washington Post", 10 novembre 1968: «Kahn's "shadow filled with light" is easy to imagine if you look at the illuminated shadow of a drinking glass on a table. He evokes a similar wonder».
- 2. J. Baudrillard, *L'America*, Feltrinelli, Milano 1987, p. 69 (ed. or. *Amérique*, Grasset & Fasquelle, Paris 1986).
- 3. A dispetto degli ammonimenti di G. Agamben in merito all'«eufemismo "Olocausto"» (G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998, p. 29), per comodità di riferimento in questo capitolo useremo il termine "Olocausto", che in America e in altri paesi di lingua inglese è così profondamente radicato, che raramente viene sostituito con la parola ebraica *Shoab*, soprattutto nell'ambito delle denominazioni ufficiali, che invece è d'uso comune nei vari paesi europei. Per approfondimenti circa l'uso del termine "Olocausto" negli Stati Uniti e nel resto del mondo occidentale si rimanda a A.-V. Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio. Definizioni di una tragedia*, Marietti, Bologna 2018.
- 4. *An interview with Margarethe von Trotta, director of Rosenstrasse*, intervista a M. von Trotta di R. Phillips, in: <https://www.wsws.org/en/articles/2005/05/rosen-m31.html> (consultato il 9 febbraio 2019).
- 5. Tali statistiche sono basate su dati tratti dalle ricerche di W. Helmreich, *Don't Look Back: Holocaust Survivors in the US*, "Jerusalem Letter/Viewpoints", n. 123, 1 ottobre 1991; *Against All Odds. Holocaust Survivors and the Successful Lives They Made in America*, Simon & Schuster, New York 1992, pp. 13-14, 59, 264.
- 6. Attorno al 1930 New York era l'unica città al mondo che aveva più di un milione di abitanti ebrei, se si tiene conto che, nello stesso periodo, la seconda città per quantità di popolazione ebraica era Varsavia (circa 309'000 ebrei). Le cifre sono tratte da: M. Brenner, *Breve storia degli ebrei*, Donzelli editore, Roma 2009, pp. 197-198 e pp. 313-315 (ed. or. *Kleine jüdische Geschichte*, C.H. Beck, München 2008).
- 7. Da qualche anno, New York non è più in cima alle classifiche di "capitale ebraica"; il primo posto è ora occupato da Tel Aviv, in Israele, dove vivrebbero più ebrei che a New York (circa 2 milioni di residenti a New York contro i 2.7 milioni di Tel Aviv). Cfr. L. Cremonesi, *Addio a New York capitale ebraica*, "Corriere della Sera", 18 gennaio 2006; M. Brenner, *Breve storia degli ebrei*, cit. alla nota 6, p. 315.
- 8. Con il termine *mayoral agency* si intende qualsiasi ente civico il cui responsabile è nominato dal sindaco. Cfr. *Laus of the State of New York passed at the 208th session of the Legislature*, vol. 4, capitolo 907, Albany (NY) 1985, p. 4438.
- 9. Cfr. https://en.wikipedia.org/wiki/New_York_City_Department_of_Parks_and_Recreation (consultato il 10 febbraio 2020).
- 10. Cfr. P. Goldberger, *Robert Moses, Master Builder, is Dead at 92*, "The New York Times", 30 luglio 1981. Robert Moses (1888-1981) promosse la costruzione di diverse importanti infrastrutture su territorio newyorchese, tra cui il Triborough Bridge (ora Robert F. Kennedy Bridge), il Verrazano-Narrows Bridge, la West Side Highway e la Long Island Parkway. Per approfondimenti ci si può riferire alla biografia di R. Caro, *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Vintage Books, New York 1974.
- 11. M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beauty. New York and its Art Commission*, The University of Chicago Press, Chicago 2006, p. 1. Bogart è stata vicepresidente della ACNY dal 1999 al 2003.
- 12. «(...) ogni [agenzia] è (...) impegnata a prendere decisioni che regolano il comportamento e le decisioni di altre agenzie, decisioni che si pongono come importanti poste in gioco nella competizione politica per tutti i principali partecipanti» («(...) each [overhead agency] is (...) engaged in making decisions governing the behavior and the decisions of other agencies, decisions which are important stakes in the political contest for all the major participants»: W.S. Sayre, H. Kaufman, *Governing New York City. Politics in the Metropolis*, Russell Sage Foundation, New York 1960, p. 350).
- 13. *Ibidem*, p. 249.
- 14. *Ibidem*, p. 350.
- 15. Cfr. M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beauty*, cit. alla nota 11, pp. 12-13.
- 16. «This is the site for the American memorial to the heroes of the Warsaw Ghetto Battle April-May 1943 and to the six million Jews of Europe martyred in the cause of human liberty».
- 17. Cfr. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Saidel Collection, Record Group (d'ora in avanti RG) 1967, Box 1, Folder 6, A.R. Lerner, *The Case of the Memorial*, manoscritto senza data e non pubblicato, p. 1.
- 18. *Ibidem*: «in tribute to the Heroes of the Warsaw Ghetto and the six million Jews slain by Nazis».
- 19. *Ibidem*.
- 20. Cfr. A.R. Lerner, *The Case of the Memorial*, cit. alla nota 17, p. 7.
- 21. *Ibidem*.
- 22. Cfr. J.E. Young, *America's Holocaust. Memory and the Politics of Identity*, in H. Flanzbaum (a cura di), *The Americanization of the Holocaust*, Johns Hopkins University, Baltimore 1999, pp. 68-82. La prima commemorazione pubblica in America non avvenne dopo la guerra, bensì verso la fine del 1942 e nel periodo in cui i quotidiani statunitensi – con il *Jewish-owned* "The New York Times" in testa – avevano già iniziato a pubblicare i primi reportage sullo sterminio degli ebrei d'Europa. Da quel momento, le co-

munità ebraiche americane tentarono di convincere Washington «a contrastare il programma di sterminio nazista con speciali misure militari o diplomatiche» ma senza ottenere grandi risultati. Tuttavia, «i comizi, le marce, le manifestazioni e le veglie non smisero mai, principalmente perché i partecipanti erano convinti di non poter assistere oziosamente all'assassino sistematico dei loro correligionari». La prima commemorazione pubblica ebbe luogo il 2 dicembre 1942 come giornata di lutto e di preghiera; quel giorno a New York circa cinquecentomila lavoratori ebrei smisero di lavorare per dieci minuti, sia in segno di lutto per coloro che erano stati uccisi fino a quel momento, sia per protestare contro il massacro in corso. In un gesto di solidarietà, diverse stazioni radio osservarono due minuti di silenzio prima della trasmissione della cerimonia commemorativa, che si tenne nello stesso pomeriggio. Commemorazioni simili seguirono durante la primavera successiva, culminando in diverse massicce manifestazioni, tra cui il corteo tenuto a Madison Square Garden nel marzo 1943, chiamato *We Will Never Die* e dedicato ai due milioni di ebrei periti per mano tedesca fino a quel momento. Il più grande *Holocaust memorial event* durante la guerra ebbe luogo il 19 aprile 1944, in occasione del primo anniversario della rivolta del Ghetto di Varsavia.

–23. Cfr. J.E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993, pp. 287-294.

–24. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late To Remember. The Politics Behind New York City's Holocaust Museum*, Holmes & Meier, New York 1996. Questo saggio si riferisce soprattutto all'impasse politica successiva al progetto di Kahn e copre il periodo che va dal 1981, quando il sindaco di New York Ed Koch mise nella sua agenda politica l'Holocaust Memorial, al 1996, quando l'edificio del Museum of Jewish Heritage – A Living Memorial to the Holocaust a Battery Park City era in pieno cantiere.

–25. Cfr. M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven 2007, pp. 112-139.

–26. Jo Davidson (1883-1952) era amico di Arthur Szyk, uno dei membri della delegazione della NOPJ, ed era conosciuto soprattutto per i suoi ritratti di personalità famose, tra cui Frank Sinatra, Will Rogers, Gandhi, Albert Einstein, Fiorello La Guardia e i presidenti Woodrow Wilson e Franklin Delano Roosevelt.

–27. «(...) I want to assure you that I will put my heart and soul into the creation of this Monument, and give all my time and effort to bringing about its realization» (A.R. Lerner, *The Case of the Memorial*, cit. alla nota 17, p. 4).

–28. Così disse Moses a Lerner: «I understand that you have been considering Jo Davidson as the sculptor – you could not find a better man» (*ibidem*).

–29. «The sculptor, Jo Davidson, and his advisers have selected the forty-two day siege of the Warsaw ghetto in 1943 to symbolize the general Jewish martyrdom. It is a good symbol» (Anonimo, *Memorial to the Martyred*, “The New York Times”, 21 ottobre 1947).

–30. «The first proposed monument, designed by Davidson and architect Ely Jacques Kahn in 1948, consisted of a series of steplike blocks forming a pedestal, atop which stood a muscular, heroic figure. With his arms swept back, his chest thrust forth defiantly, and sleeves rolled up, the bare-handed fighter towered over a rabbinical figure below, hands up as if beseeching the Almighty; another figure aided a fallen comrade, and yet another slumped dead against the front of the pedestal» (J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit. alla nota 23, p. 290). Qui ritengo opportuno segnalare che, durante la ricerca, non è mai stata trovata un'immagine del modello – o dei modelli, dato che in un articolo del “New York Times” riportante la notizia della mostra del progetto di Davidson al Jewish Museum ne sono menzionati tre (cfr. Anonimo, *Memorial Displayed at Jewish Museum*, “The New York Times”, 23 novembre 1948) – nei quotidiani e nei saggi, sebbene diversi studiosi, oltre a Young, l'abbiano accennato.

–31. «(...) the over-dramatic, sentimentalized, Laocöon-like figures by Jo Davidson (...)» (A.B. Louchheim, *Memorials to Our War Dead Abroad*, “The New York Times”, 15 gennaio 1950).

–32. M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beauty*, cit. alla nota 11, p. 200.

–33. «The reasoning behind the commission's rejection was not revealed (...). Possibly the art commission rejected the proposal because it lacks details, as the memorial committee had complained. Other plausible explanations are that the rejection reflected the art commission's disapproval of the sculptor's academic rendering or his specifically Jewish theme» (R.G. Saidel, *Never Too Late To Remember*, cit. alla nota 24, p. 49).

–34. «Inizii presto una situazione molto penosa, causata dal fatto che Jo Davidson si considerava definitivamente e indiscutibilmente lo scultore incaricato del Monumento. I giornali lo menzionavano come lo scultore del Monumento, e quando tornò dalla Francia pochi giorni dopo la cerimonia di inaugurazione, dichiarò di aver lavorato sulla concezione del Monumento. Pochi giorni dopo il suo arrivo a New York costruì un piccolo modello in gesso, chiedendo un contratto vincolante e un pagamento anticipato. (...) E presto le voci si fecero sempre più insistenti (...) sostenendo che Davidson non è lo scultore adatto per questo tipo di lavoro. Davidson era popolare e molto influente. Tra i suoi amici emerse rapidamente l'opinione che sarebbe una grande ingiustizia non dargli l'incarico di costruire il Monumento» («It soon began with a most distressing situation created by the

fact that Jo Davidson considered himself a definitely and unquestionably appointed sculptor of the Monument. The newspapers mentioned him as the sculptor of the Memorial, and when he came back from France a few days after the dedication ceremonies, he stated to have worked on a conception of the Monument. A few days after his arrival in New York he made a small sketch model in plaster, and demanded a binding contract and advanced payment. (...) And soon serious voices became loud (...) claiming that Davidson is not the right sculptor for this kind of work. Davidson was popular and very influential. He quickly created among his friends the opinion that a great injustice would be done him if he would not be commissioned to build the Monument»: A.R. Lerner, *The Case of the Memorial*, cit. alla nota 17, p. 18).

–35. In base alla corrispondenza conservata presso l'archivio della NYC Public Design Commission c'è stata una disputa giudiziaria tra Davidson e l'American Memorial to the Six Million Jews of Europe, Inc. Quest'ultimo si era rifiutato di pagare il lavoro dello scultore, che l'avvocato di Davidson, Frank L. Weil, e Moses avevano cercato di fare riconoscere. Cfr. New York, NYC Public Design Commission Archive, File 2875 C, lettera da F.L. Weil a R. Moses, 13 settembre 1951; lettera da R. Moses a F.L. Weil, 14 settembre 1951; lettera da A.R. Lerner a F.L. Weil, 19 settembre 1951.

–36. Fu il poeta Paul Goodman, fratello minore dell'architetto, a proporre su invito di quest'ultimo tale verso biblico come tema centrale per il monumento. Cfr. T. Stoehr, *The Goodman Brothers and Communitas*, in K.J. Elman, A. Giral (a cura di), *Percival Goodman. Architect, planner, teacher, painter*, catalogo della mostra (Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, New York, 14 febbraio-31 marzo 2001), Wallach Art Gallery, New York 2001, pp. 41-42.

–37. Cfr. Anonimo, *Memorial Model Shown at Museum*, "The New York Times", 18 gennaio 1950.

–38. Cfr. Anonimo, *Model is Shown Of Memorial to 6,000,000 Jews*, "New York Herald Tribune", 18 gennaio 1950.

–39. Anonimo, *Memorial Model Shown at Museum*, cit. alla nota 37.

–40. Cfr. New York, The Museum of Modern Art (d'ora in avanti MoMA) Archives, Exhibition File 434.

–41. New York, MoMA Archives, Exhibition File 434, comunicato stampa, gennaio 1950: «The memorial designed by Percival Goodman and proposed for the site on Riverside Drive is probably one of the best monuments of this kind to have been developed in this country in recent years».

–42. B. Zevi, *Erich Mendelsohn: opera completa. Architetture e immagini architettoniche*, Testo&Immagine, Torino 1997, p. 397.

–43. Cfr. M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beau-*

ty, cit. alla nota 11, pp. 201-203. Moses aveva sollecitato Meštrović a ridurre l'altezza delle due tavole della Legge da 25 a 21 metri, ma lo scultore aveva ribadito che, se lo avesse fatto, avrebbe distrutto la natura del progetto. Inoltre, Moses chiese a Mendelsohn e a Meštrović di includere anche una citazione del cosiddetto "Discorso della Montagna", al fine di dare al memoriale un più ampio richiamo giudaico-cristiano. Il committente rifiutò categoricamente di farlo. Quando Moses apprese che Jo Davidson non era stato pagato per il suo lavoro, si infuriò e ritirò l'approvazione. Questa *unfortunate situation* mise in imbarazzo anche Mendelsohn, che si rifiutò di continuare col progetto fino a quando la situazione si risolse.

–44. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 50.

–45. Cfr. Anonimo, *Memorial Delayed By City Art Board*, "The New York Times", 10 luglio 1951; Anonimo, *Art Board Drops Ban on Jewish Memorial*, "The New York Times", 17 luglio 1951.

–46. Per ciò che riguarda la raccolta dei fondi, all'inizio Lerner doveva raccogliere la somma necessaria (di 6-7'000 dollari) per lo svolgimento della cerimonia di inaugurazione del 19 ottobre 1947. Un anno dopo la posa della *cornerstone*, l'American Memorial to Six Million Jews of Europe fece preparare inviti per una sottoscrizione pubblica per la raccolta dei fondi, con l'obiettivo di distribuirli a tutti gli «Americans of All Creeds» (New York, MoMA Archives, Exhibition File 434, *Contribute to the American Memorial to Six Million Jews of Europe*, volantino per una sottoscrizione pubblica per la raccolta dei fondi).

–47. La NCRAC – oggi Jewish Council for Public Affairs (JCPA) – è un'organizzazione ombrello americana che si occupa di relazioni comunitarie allo scopo di salvaguardare i diritti umani del popolo ebraico in America e in tutto il mondo; di assicurare la sicurezza dello stato di Israele; di proteggere, preservare e promuovere una società non solo democratica ma anche pluralista, basata cioè su di un'armonia inter-religiosa ed inter-etnica.

–48. Cfr. P. Novick, *The Holocaust in American Life*, Mariner Books, New York 2000, p. 123.

–49. *Ibidem*: «were concerned that such a monument would result in Americans' thinking of Jews as victims: it would be a "perpetual memorial to the weakness and defenseless of the Jewish people"».

–50. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 52.

–51. T.S. Hamerow, *Perché l'Olocausto non fu fermato. Europa e America di fronte all'orrore nazista*, Feltrinelli, Milano 2012, p. 445 (ed. or. *Why We Watched. Europe, America, and the Holocaust*, W.W. Norton, New York 2008).

–52. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 54: «he would not have

dreamed of initiating the creation of a Holocaust Memorial or aggressively supporting one: this was not the time to gain political advantage by intervening and placing such a memorial on a government agenda».

–53. H.R. Morgenthaler, *Opere e progetti negli Stati Uniti, 1941-1953*, in R. Stephan (a cura di), *Erich Mendelsohn*, Electa, Milano 2004, p. 301, nota 55 (ed. or. Hatje Cantz Verlag, Berlin 1999).

–54. R. Robin, *Luoghi della memoria, luoghi del lutto: istituzioni e commemorazioni*, in E. Traverso, S. Levi Sullam, M. Flores, M. Cattaruzza (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, UTET, Milano 2008, p. 340.

–55. *Martyrs's and Heroes Remembrance (Yad Vashem) Law 5713-1953*, in: <https://www.yadvashem.org/about/yad-vashem-law.html> (consultato il 5 marzo 2020).

–56. <https://www.yadvashem.org/education/other-languages/italian/about-yad-vashem.html> (consultato il 5 marzo 2020).

–57. H.R. Diner, *We Remember with Reference and Love: American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust, 1945-1962*, New York University Press, New York 2009, p. 35: «After reading about the proposed New York memorial slated for Riverside Drive, Yad Vashem staff members at a meeting agreed that the New York effort “will harm” the more important Jerusalem memorial site. “America,” all at the meeting agreed, “is not the place where it is needed to put up such a memorial”. This line of reasoning did not remain confined to the secret minutes of board meetings. In a stream of missives to American Jews, particularly to the heads of organizations, Yad Vashem stated its position in a direct and uncomplicated manner. To Joseph Tenenbaum, president of the American Federation of Polish Jews, Tartakower referred to the plans for the New York memorial as evidence of “new trouble”. He confronted that trouble, stating, “I am informed that a few persons started a drive in USA to have a monument erected there in commemoration of victims of Nazism in Europe and that a financial campaign for this purpose will be proclaimed or was already proclaimed in your country. This is clearly harmful overlapping of the work which is being done by Yad Vashem”».

–58. Tuttavia, qualcuno cercò di attirare l'attenzione su un «Monumento incompiuto agli ebrei» («unfinished Monument to Jews»), ribadendo la sua realizzazione: «è giunto il momento di iniziare la costruzione di quel monumento promesso da tempo» («it is high time to start the building of that long-promised monument»: cfr. A. Schmoys, *Unfinished Monument to Jews*, lettera all'editore, “The New York Times”, 10 aprile 1958).

–59. H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2001, p. 142 (ed. or. *Eichmann in Jerusalem*, Viking Press, New York 1963).

–60. T.S. Hamerow, *Perché l'Olocausto non fu fermato*, cit. alla nota 51, p. 454.

–61. P. Novick, *The Holocaust in American Life*, cit. alla nota 48, p. 134: «the first time that the American public was presented with the Holocaust as a distinct – and distinctively Jewish – entity (...) broke fifteen years of near silence on the Holocaust in America public discourse».

–62. Cfr. R.G. Sidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24; A. Hertzberg, *The Jews in America. Four Centuries of an Uneasy Encounter*, Harper Collins Publishers, New York 1989; C. E. Silberman, *A Certain People. American Jews and Their Lives Today*, Summit, New York 1985.

–63. «L'elezione di Kennedy fu una pietra miliare nel tentativo della comunità ebraica di diventare il principale gruppo di interesse, perché l'elezione di un presidente cattolico (che aveva fortemente sostenuto) ampliò le opportunità di potere politico per i non protestanti negli Stati Uniti» («Kennedy's election was a milestone in the organized Jewish community's effort to become a mainstream interest group, because the election of a Catholic president (whom it had strongly backed) broadened the opportunities for political power by non-Protestants in the United States»: R.G. Sidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, pp. 23-24); «Era particolarmente significativo per gli ebrei il fatto che l'elezione fosse stata tanto combattuta così che Kennedy non avrebbe potuto essere eletto senza di loro» («It was particularly significant to Jews that the election was so close that Kennedy could not have been elected without them»: A. Hertzberg, *The Jews in America*, cit. alla nota 62, pp. 346-349).

–64. Cfr. Anonimo, *Now Kennedy*, “The New York Times”, 13 novembre 1960.

–65. Cfr. C.E. Silberman, *A Certain People*, cit. alla nota 62, p. 109.

–66. Il 28 agosto 1963, al termine di una marcia di protesta per i diritti civili, Martin Luther King tenne il suo celebre discorso *I Have a Dream* di fronte al Lincoln Memorial, a Washington D.C. Un anno più tardi, il presidente democratico Lyndon Johnson (eletto subito dopo l'assassinio di Kennedy, avvenuto a Dallas il 22 novembre 1963) riuscì a completare il *Civil Rights Act*, in cui fu proibita la segregazione razziale nei luoghi pubblici.

–67. Cfr. R.G. Sidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, pp. 63-64. Nel mese di febbraio 1965, Lerner, dopo aver appreso la notizia sul giornale, scrisse una lettera da Roma a un collega a New York per chiedergli di informare il sindaco dei piani e del modello del progetto di Mendelsohn, che erano già stati approvati dal DPR e dalla ACNY nel 1951.

–68. Cfr. J.E. Young, *The Biography of a Memorial Icon: Nathan Rapoport's Warsaw Ghetto Monument*, “Representations”, n. 26, 1989, pp. 69-106.

–69. J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit. alla

nota 23, p. 155: «both the heroism of Jewish resistance to the Nazis and the complete annihilation of the Jews in Warsaw».

–70. W. E. Farrell, *City Rejects Park Memorials to Slain Jews*, “The New York Times”, 11 febbraio 1965.

–71. *Ibidem*: «the figure is depicted in so tragic a posture that it does not seem to be appropriate for location on park land intended for recreation and relaxation. It does not seem to be desirable to confront children with sculpture of such distressing and horrifying significance, worthy as it might be in a more relevant place. I can reach no other conclusion than that a public park is not a proper place for it».

–72. W.E. Farrell, *2 Jews Leaders Protest Art Ban*, “The New York Times”, 12 febbraio 1965: «We feel parks are for relaxation and not for the commemoration of massacres».

–73. W.E. Farrell, *City Rejects Park Memorials to Slain Jews*, cit. alla nota 70: «The entire park is full of such monuments connected with death and wars. I don't think the reasoning is sound».

–74. *Ibidem*: «generally patriotic and have to do with this country holding its own. It's American history».

–75. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 61.

–76. *Ibidem*: «How would we answer other special groups who wanted to be similarly represented on public land? In an attempt to treat all equally we could well end up with a profusion of such memorials and become responsible for a progressive violation of the basic concepts for park land use».

–77. W.E. Farrell, *2 Jews Leaders Protest Art Ban*, cit. alla nota 72: «I don't know who the special groups are that she [Miss Platt] is talking about. We Jews who live in New York do not consider ourselves a “special group”. We happen to be almost three million inhabitants of this city of eight million, an integral part of the warp and woof of America's greatest community».

–78. In una lettera al “New York Times”, qualcuno si congratulò della decisione della ACNY «di preservare l'integrità del paesaggio del Riverside Park con la sua decisione di non rendere il parco un luogo per le imponenti sculture di Rapoport. (...) I parchi naturalistici di New York – Riverside, Morningside, Central e Prospect – costituiscono una ricca eredità che non si trova in nessun'altra città al mondo. Progettati in modo stupendo dall'architetto paesaggista più importante d'America, Frederick Law Olmsted, questi parchi conservano nel tempo, in mezzo al più elaborato complesso urbano che l'uomo contemporaneo abbia concepito, una bellezza bucolica per il tempo libero, per la ricreazione e per il rinnovamento” spirituale» («on preserving the integrity of the Riverside Park landscape by its decision not to make the park available for the impressive

Rapoport sculptures. (...) New York's naturalistic parks – Riverside, Morningside, Central and Prospect – constitute a rich legacy found in no other major city of the world. Brilliantly designed by America's foremost landscape architect, Frederick Law Olmsted, these parks preserve for all time, in the midst of the most elaborate urban complex contemporary man has devised, a pastoral beauty for leisure, for recreation and for spiritual renewal»: Anonimo, *Memorials in the Parks*, “The New York Times”, 13 febbraio 1965).

–79. W.E. Farrell, *Mayor Promises a Monument Site*, “The New York Times”, 7 marzo 1965: «We have never been very devoted to the Riverside Park site. I would say we weren't enthusiastic about it. We don't care whether it's in a park or not in a park. We insist on the idea of a memorial, but are not wedded to a specific location or design».

–80. Cfr. J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit. alla nota 23, pp. 221-222; Anonimo, *Memorial at Jerusalem Planned by B'nai B'rith*, “The New York Times”, 6 novembre 1966.

–81. M. Tolchin, *Times Square Jewish Memorial Urged*, “The New York Times”, 2 settembre 1965: «A suitable memorial at the crossroads of the world can be a constant reminder that unless each generation of Americans not only jealously safeguards, but enlarges, its inheritance of personal liberty and dignity, a retrogression to bigotry, intolerance and human degradation can occur».

–82. *Ibidem*: «We feel this is ideally located».

–83. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 65.

–84. Tra i suoi monumenti scultorei più celebri figurano soggetti politici, quali John F. Kennedy (1965, Grand Army Plaza, New York), Fiorello H. La Guardia (1994, La Guardia Place, New York), Franklin D. Roosevelt (1997, West Potomac Park, Washington D.C.).

–85. «And the Lord said to Cain, Where is your brother Abel? And he said, I have no idea: am I my brother's keeper? And he said, What have you done? The voice of your brother's blood is crying to me from the earth» («Disse il Signore a Caino: “Dov'è il fratello tuo Abele?”. Questi rispose: “Non lo so. Son io forse il guardiano del mio fratello?”. Gli disse il Signore: “Che hai tu fatto? La voce del sangue del tuo fratello grida a me dalla terra”»: Genesi IV, 9-10).

–86. S. Kaplan, *Jewish Memorial at 65th Street Approved by Art Commission*, “The New York Times”, 18 dicembre 1965: «a beautiful memorial dignified and extremely moving».

–87. Cfr. Anonimo, *Monument to Jews Scored at Meeting*, “The New York Times”, 31 dicembre 1965: «We are against the theme, not the art».

–88. *Ibidem*: «Cain's murder of Abel represented a universal theme, and was not applicable».

–89. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 66: «hidden in the bushes».

–90. S.A. Kahn, in A. Latour (a cura di), *Louis I.*

Kahn. L'uomo, il maestro, Kappa, Roma 1986, pp. 32-33.

–91. J. Baudrillard, *L'America*, cit. alla nota 2, p. 21.

–92. *Ibidem*, p. 20.

–93. Cfr. A. Latour, *Louis I. Kahn: Five Unbuilt Projects*, catalogo della mostra (American Institute of Architects, New York, s.d.), New York Chapter/American Institute of Architects, New York, s.d.

–94. Non è molto chiaro su quale sia il numero esatto delle organizzazioni coinvolte; Rochelle G. Sidel parla di una coalizione composta da 34 organizzazioni ebraiche, mentre in ogni lettera intestata inviata dal nuovo consorzio negli anni successivi è riportata, sulla sinistra, una lista delle 27/28 *participating organizations* che vengono trascritte qui secondo l'ordine originale: American Jewish Committee, American Jewish Congress, Jewish Labor Committee, Jewish War Veterans, Workmen's Circle, Farband-L.Z.O., B'nai B'rith, New York Board of Rabbis, National Council of Jewish Women, Club of Polish Jews, Agrowarsaw Ghetto Partisan Organization, Katzetler Farband-United Jewish Survivors, Bergen-Belsen Association, Jewish Nazi Victims in America, Federation of Polish Jews, Association of Yugoslav Jews, United Galician Jews of America, United Romanian Jews of America, World Sephardic Federation, World Federation of Russian Jews, World Federation of Hungarian Jews, Danish American Jewish Committee, World Federation of Ukrainian Jews, Bulgarian Claims Committee, American Federation of Jews from Central Europe, Inc., Aufbau-New World Club, Congress for Jewish Culture. Nel 1966 si aggiungerà Hadasah-Women's Zionist Organization of America e, nel 1967, il nome della coalizione si tramuterà in Memorial to the Six Million Jewish Martyrs, Inc.

–95. Qui ci si riferisce a una lettera che il comitato di direzione del consorzio inviò dieci anni più tardi, nel mese di maggio del 1974, per annunciare la fine del progetto di Louis I. Kahn. Cfr. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Sidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 43, lettera dal comitato di direzione del CCSMJM, firmata da B. Gebiner, V. Meed, J. Schatz, D. Geller e J. Mlotek, alle organizzazioni affiliate, maggio 1974: «place where a variety of activities related to the Holocaust could be programmed».

–96. Da novembre 1967 il nome del consorzio Committee to Commemorate the Six Million Jewish Martyrs (CCSMJM) si tramutò in Memorial to the Six Million Jewish Martyrs, Inc. Tuttavia, per comodità di riferimento, si intende mantenere la stessa denominazione (cioè CCSMJM) in tutto il capitolo.

–97. «I diversi siti disponibili a New York sono stati considerati dal Comitato di direzione [del CCSMJM] durante una serie di riunioni prima che la scelta cadesse su Battery Park, sulla base del suo

significato storico unico, e perché guarda verso la Statua della Libertà ed è visitato quotidianamente da migliaia di turisti e newyorchesi» («The several sites available in New York were considered by the Steering Committee at a series of meetings before the choice was made of Battery Park, on the basis of its unique historic significance and because it looks out on the Statue of Liberty and is visited daily by thousands of tourists and New Yorkers»: New York, YIVO Archives, Rochelle G. Sidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 47, lettera dal CCSMJM firmata da B. Gebiner e V. Meed alle organizzazioni affiliate, agosto 1966).

–98. «Penso che sia un sito appropriato, poiché è anche adiacente alla lapide commemorativa di Emma Lazarus, e suggerisco al vostro comitato di tenerlo in considerazione» («I think the site is a proper one as it is also adjacent to the Emma Lazarus memorial tablet, and I suggest your committee consider it»: New York, YIVO Archives, Rochelle G. Sidel Collection, RG 1967, Box 5 Folder 47, lettera da A. Rosenblatt a B. Gebiner, 13 ottobre 1966).

–99. «Il Dipartimento dei parchi e la città di New York sono lieti che sia stato concordato che questo sarà il sito per il memoriale» («The Department of Parks and the City of New York are delighted that we have agreed that this shall be the site for the memorial»: *ibidem*).

–100. *Ibidem*: «to arrange a joint meeting, to discuss selection of an architect and sculptor, and the nature of financing this venture (...) the total cost of this project will be borne by your committee and a sum will be set aside for perpetual maintenance».

–101. «We are now in the process of organizing our own art committee composed of prominent citizens, whose competence in the field of art should yield us a most appropriate memorial» (lettera dal CCSMJM firmata da B. Gebiner e V. Meed alle organizzazioni affiliate, agosto 1966, cit. alla nota 97).

–102. «Mr. and Mrs. Kreeger were guests of President and Mrs. Johnson at White House receptions on March 17 and on April 13th, [1966]» (Washington, D.C., The Kreeger Museum Archive, E. Pelton, *From Our Archives*, manoscritto non pubblicato, ottobre 2013).

–103. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism: Louis I. Kahn's Work for the Jewish Community in the 1950s and 1960s*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, Philadelphia 1997, p. 307.

–104. Philip Johnson progettò per Kreeger – che all'epoca era presidente della Geico, una delle maggiori compagnie assicurative americane – una maestosa residenza, che doveva servire sia da abitazione sia da galleria d'arte per ospitare la sua collezione di 150 dipinti e 50 sculture. Johnson, avendo preso la decisione di non voler più progettare case, aveva inizialmente rifiutato la commissione: «“Peccato”, disse Kreeger, quando Johnson

rifiutò. «Avevamo sperato che ci avresti aiutato nel risolvere un dilemma». «Quale?» chiese Johnson, interessato. «Ci piace molto il vetro, ma abbiamo bisogno di pareti per la nostra collezione». «Interessante», disse Johnson, che oggi aggiunge: «Non riesco a pensare a niente di meglio che vivere in un museo, purché sia accogliente» («Too bad», said Kreeger when Johnson first turned them down. «We had hoped you would help us with a dilemma». «What's that?» asked Johnson, perking up. «We like lots of glass, but we need wall space for our collection». «Interesting», said Johnson, who adds today: «I can think of nothing better than to live in a museum, as long as it's homey»): Anonimo, *Collectors: It Takes a Lot of Space To Make a Museum a Home*, «Time», 13 settembre 1968). L'architetto scelse uno stile che definì «Mediterranean modern», progettando la casa come una serie di gallerie modulari, con soffitti a crociera. La facciata è rivestita di lastre di travertino italiano color miele e vetro. Il risultato è «una sintesi di modernismo e classicismo, il perseguimento della monumentalità» («synthesis of modernism and classicism, the pursuit of monumentality»): P. Johnson, R. Payne, H. Lewis, S. Fox, *The Architecture of Philip Johnson*, Bulfinch Press, Boston 2002, p. 134).

– 105. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 307, nota 9.

– 106. Cfr. Washington, D.C., The Kreeger Museum Archive; New York, MoMA Archives, Exhibition File 870, *Art Committee*, lista dei membri del comitato artistico. Successivamente furono aggiunti Emily Genauer (critica d'arte) e Charles Pankhurst (direttore del Baltimore Museum of Art).

– 107. Cfr. Washington, D.C., The Kreeger Museum Archive, E. Pelton, *From Our Archives*, cit. alla nota 102.

– 108. Philadelphia, The Architectural Archives of the University of Pennsylvania (d'ora in avanti AAUP), Louis I. Kahn Collection (d'ora in avanti LIKC), Box 36, File 7, lettera da D.L. Kreeger a L.I. Kahn, 1 novembre 1966: «the sponsors would like to create a monument with educational and artistic value for our generation and future generations, and for people of all faiths and backgrounds».

– 108. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 2 novembre 1966.

– 110. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da D.L. Kreeger a L.I. Kahn, 18 novembre 1966: «to discuss and evolve the most efficient means of bringing to fruition a project of such momentous significance».

– 111. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da D.L. Kreeger a L.I. Kahn, 28 dicembre 1966: «The monument is envisioned as one which will reflect and evoke the emotional, psychological, and historical impact of the tragedy of the period, for Jewry as well as for all humanity».

– 112. *Ibidem*.

– 113. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da D.L. Kreeger a L.I. Kahn, 12 aprile 1967.

– 114. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 308.

– 115. Cfr. Anonimo, «Parkitecture», «Architectural Forum», aprile 1964, p. 24; A.L. Huxtable, *The Uses of the Past*, «The New York Times», 25 febbraio 1966; A. Friendly Jr., *Design Unveiled for National Shrine on Ellis Island*, «The New York Times», 25 febbraio 1966.

– 116. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 71: «with an abstract design by a renowned architect such as Kahn, the committee thought it would have a better chance of gaining approval by the City Art Commission».

– 117. Cfr. New York, MoMA Archives, Exhibition File 797, *Final Installation Checklist*, lista dei progetti esposti. Nella lista erano compresi i seguenti progetti: Richards Medical Research and Biology Building, University of Pennsylvania, Philadelphia (1957-1964); Philadelphia College of Art, Philadelphia (1964-); Fort Wayne Fine Arts Center, Fort Wayne, Indiana (1961-); U.S. Consulate for Luanda, Angola, Africa (1959-1961); Eleanor Donnelley Erdman Hall, Bryn Mawr College, Pennsylvania (1960-1965); Indian Institute of Management, Ahmedabad, India (1963-); Second Capital of Pakistan, Dacca, East Pakistan (1962-); Tribune Review Publishing Company Building, Greensburg, Pennsylvania (1958-1961); Mikveh Israel Synagogue, Philadelphia (1961-); Salk Institute for Biological Studies, San Diego, California (1959-); First Unitarian Church, Rochester, New York (1959-1963); Adele R. Levy Memorial Playground, Riverside Park, New York City (1961-1965); Yale University Art Gallery, New Haven, Connecticut (1951-1953); American Federation and Labor Medical Service Plan Building, Philadelphia (1954-1956). Pare che non sia stato incluso il progetto per il Trenton Bath House, Ewing Township, New Jersey (1954-1959).

– 118. P. Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I Musei*, Electa, Milano 1997, p. 9.

– 119. N. Kahn, *My Architect. A Son's Journey*, film documentario, 2003.

– 120. Cfr. K. Frampton, A. Latour, *Notes on American Architectural Education*, «Lotus International», n. 27, 1980, pp. 5-6. Tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento, il sistema *Beaux-Arts* nelle scuole di architettura in America era l'unico in grado di offrire una preparazione adeguata e di conferire una rispettabilità professionale e pubblica. In un'epoca di grandi cambiamenti qualitativi – caratterizzati dallo sviluppo del capitalismo americano – che condussero a una società sempre più centralizzata e articolata, questo sistema venne assunto come metodo di istruzione dominante, in quanto consentiva l'identificazione di ogni scuola

con una forte personalità “artistica”, capace di influenzare e di controllare il programma di studio, garantendo allo stesso la qualità dell’educazione. È in questo contesto che, a partire dal 1890, gli architetti francesi, assistiti da americani di formazione *Beaux-Arts*, diventarono la forza motrice della pedagogia architettonica.

– 121. V. Scully, *Louis I. Kahn*, Il Saggiatore, Milano 1963, p. 12 (ed. or. *Louis I. Kahn*, George Braziller, New York 1962).

– 122. Cfr. I. de Solà-Morales i Rubió, *Una conferenza a San Sebastian*, in A. Latour (a cura di), *Louis I. Kahn: l'uomo, il maestro*, cit. alla nota 90, pp. 205-223.

– 123. Cfr. M. J. Lewis, *Louis I. Kahn and His Lenin Memorial*, “Journal of the Society of Architectural Historians”, vol. 69, n. 1, 2010, p. 7.

– 124. *Ibidem*, p. 10.

– 125. F. Tentori, *Il passato come amico*, “Casabella”, 275, 1963, p. 2.

– 126. L.I. Kahn, *Monumentality*, in P. Zucker (a cura di), *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Philosophical Library, New York 1944, pp. 577-588.

– 127. Cfr. S.G. Solomon, *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, Princeton Architectural Press, New York 2000, pp. 136-145. Gli spazi “serventi” sono gli spazi destinati ai collegamenti e ai servizi (funzione secondaria), mentre quelli “serviti” sono destinati agli usi specifici dell’edificio (funzione primaria).

– 128. Philadelphia, AAUP, Marshall D. Meyers Collection (d’ora in avanti MDMC), Box 136, File 213, lettera da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 4 gennaio 1968: «Because the nature of the Memorial is unique to the everyday practice of architecture, (...) this project is not a “building” in the everyday sense of the practice of architecture».

– 129. Cfr. G.D. Rosenfeld, *Building After Auschwitz. Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*, Yale University Press, New Haven 2011, p. 119.

– 130. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da V. Meed a L.I. Kahn, 24 aprile 1967. I titoli che Meed inviò a Kahn sono menzionati nella tesi di Susan Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 334 nota 76: John Hersey, *The Wall*; Leon Weliczker Wells, *The Janowska Road*; Alexander Donat, *The Holocaust Kingdom: A Memoir*; volumi II (1958) e III (1959) del *Yad Vashem Studies on European Jewish Catastrophe and Resistance*, pubblicati dal Martyrs and Heroes’ Memorial Authority in Jerusalem; e *6,000,000 Accusers: Israel's Case Against Eichmann, The Opening Speech and Legal Argument of Mr. Gideon Hausner, Attorney-General*, editati da Shabtai Rosenne.

– 131. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, B. Postal, *Let the World Remember*, “World Over”, s.d. Kahn ricevette l’articolo il 27 aprile 1967, senza però lasciare alcuna indicazione su chi

lo aveva inviato; alla pagina si accompagna un foglietto con il seguente messaggio: «I thought that you might be interested in this picture».

– 132. Presumibilmente si tratta dello stesso rabbino Moshe Davidowitz, coordinatore del comitato artistico del CCSMJM menzionato nei paragrafi precedenti.

– 133. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da M. Davidowitz a L.I. Kahn, 15 maggio 1967.

– 134. Cfr. L.I. Kahn, *Space and the Inspirations (1967)*, in *Essential Texts*, a cura di R. Twombly, W.W. Norton & Company, New York 2003, pp. 220-227. I concetti usati in questo testo – che consiste nella trascrizione di un intervento al New England Conservatory of Music di Boston – furono meglio elaborati nei due anni successivi (il 12 febbraio 1969 Kahn dette una conferenza dal titolo *Silence and Light* al Politecnico federale di Zurigo).

– 135. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da M. Davidowitz a L.I. Kahn, 14 agosto 1967.

– 136. R.H. Brill, J.F. Wosinski, *A Huge Slab of Glass in the Ancient Necropolis of Beth She' Arim*, s.d., s.e. Oltre a questa pubblicazione, Davidowitz aveva presumibilmente allegato anche una copia del rapporto sulle analisi di laboratorio (*Laboratory examination of sample of “glass/concrete” slab from Beth She' Arim, Israel*) della Corning Glass Works. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 339, nota 85.

– 137. Cfr. <http://www.cmog.org/article/mystery-slab-beth-shearim> (consultato il 23 marzo 2015).

– 138. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, pp. 339-340.

– 139. *Ibidem*, p. 341: «A forceful catalyst for Kahn’s choice of glass for the Holocaust Memorial may have come from the Battery Park site where it was expected to be built. Emma Lazarus’s poem, *The New Colossus*, imprinted on the plaque already on the site, contained this critical line: “Here out our sea-washed, sunset gates shall stand a mighty woman with a torch, whose flame is the imprisoned lightning, and her name mother of exiles”. These words might have sparked an emotional response in someone who had once been an immigrant. The Statue of Liberty, west of Kahn’s site, would have provided the “sea-washed, sunset gates” while Kahn seems to have been handed an opportunity to simulate her torch by replicating the “imprisoned lighting” within his own monument on the shore. Glass would have been the logical choice to further unify the land and sea commemorations».

– 140. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, *Notebook 1965-1972*.

– 141. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 690, File 1, serie di quattro piccoli schizzi della proposta, 10 agosto 1967.

– 142. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, M.D. Meyers, *Memo to File*, 6 settembre 1967.

- 143. *Ibidem*.
- 144. *Ibidem*.
- 145. *Ibidem*.
- 146. *Ibidem*.
- 147. Cfr. S. Jhaveri, H. Ronner, *Louis I. Kahn. Complete Work 1935-1974*, Birkhäuser, Basel 1987, p. 336.
- 148. Cfr. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, bozza manoscritta di una lettera di M.D. Meyers (destinatario sconosciuto), 6 ottobre 1968.
- 149. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 6, dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, 3 maggio 1968: «The piers are constructed with solid blocks of glass placed one over the other and interlocking without the use of mortar, reminiscent of how the Greeks laid their solid marble blocks in their temples. The top of each pier is sealed with thin layers of lead set into specially molded joints. The entire construction in depth will be evident as one looks through each pier and thorough the entire composition of piers».
- 150. Cfr. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, lettera da L.I. Kahn a P. Johnson (con copia a D.L. Kreeger e H.H. Arnason), 11 ottobre 1967.
- 151. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da M.D. Meyers a D. Chiodo (*director design* presso la Corning Glass Works), 25 ottobre 1967. Gli schizzi inviati alla Corning Glass Works furono contrassegnati «SK 10-25-67»; sui disegni furono riportate le dimensioni di un blocco: base quadrata di 8 piedi e 6 pollici (ca 2,60 m) e altezza di 12 piedi (ca 3,60 m).
- 152. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 5, tabelle dei costi delle cinque varianti di progetto, 5 novembre 1967. Ipotizzando che l'area corrisponda alle misure della base quadrata della piattaforma, quasi ogni variante presenta una dimensione diversa del lato della piattaforma: 45 piedi e 2 pollici (ca 13,70 x 13,70 m), 34 piedi e 6 pollici (ca 10,5 x 10,5 m), 69 piedi e 6 pollici (ca 21,2 x 21,2 m), 42 piedi e 6 pollici (ca 13 x 13 m).
- 153. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 4, lettera di A.G. Duker a L.I. Kahn, 13 novembre 1967. Dato che non è pervenuto alcun verbale sull'incontro tra Kahn e il CCSMJM, Duker fu il solo a dare per iscritto una risposta al progetto.
- 154. *Ibidem*.
- 155. *Ibidem*.
- 156. *Ibidem*: «Possibly, the blocks should be constructed in multi-colored glass, solid black for the bottom half, even higher, then changing gradually into grey and ending with white or color of a flame, signifying a memorial light or hope, as the onlooker would be free to interpret it».
- 157. Cfr. M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, cit. alla nota 25, p. 124.
- 158. Cfr. A. Tyng, *Beginnings: Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*, John Wiley & Sons, New York 1984, p. 27.
- 159. A.E. Komendant, *18 Years with Architect Louis I. Kahn*, Aloray Publishers, Englewood 1975, pp. 167-172: «Kahn considered using six relatively large, dark, rough glass cubes, which look completely lifeless, to symbolize the death. He had made several models using different arrangements of the cubes; none of them was architecturally acceptable. Also, in some way the six cubes seemed to be wrong – why, he did not know, just a feeling! He believed intuitively that the memorial should have seven cubes, which could be arranged best architecturally. He made a model and presented it to the committee. The committee did not consider Kahn's architectural reasons valid and disapproved the design. Kahn did not know what to do. He showed me all the models and asked my advice. There was not the slightest doubt in my mind that the seven-cube design was the only right one and far superior to the six-cubes ones. I told him so. Kahn said, "August, I agree, but how would you justify the seven cubes?" "Six million dead, yes, but from death and ashes arises new life – the seventh cube symbolize that new life. All the other cubes are dark, lifeless, and the center one should be illuminated." Kahn's face brightened and he said, "August, your horse sense solved my dilemma. I knew from the very beginning that something was wrong in the six-cube design, so the most important part – the life itself, hope for the future – was missing which makes the memorial of the death significant." Kahn was really excited, called New York immediately and asked for the arrangement of a meeting for the same afternoon».
- 160. Cfr. R. Read Shanor, *The City That Never Was. Two Hundred Years of Fantastic and Fascinating Plans That Might Have Changed the Face of New York City*, Viking, New York 1988, p. 225.
- 161. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera di M. Shinbaum a L.I. Kahn, 27 novembre 1967.
- 162. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera di B. Gebiner a L.I. Kahn, 18 dicembre 1967; MDMC, Box 136, File 213, memorandum della telefonata di Meyers con Kreeger, 19 dicembre 1967.
- 163. A parte alcuni appunti scritti a mano da Meyers, nei quali viene menzionata per lo più la questione del contratto di lavoro di Kahn con il CCSMJM. Cfr. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 213, memorandum di M.D. Meyers, 27 dicembre 1967.
- 164. Vale a dire: *The Standard Form of Agreement Between The Owner and The Architect on a basis of Professional Fee Plus Expenses*, AIA Document B331.
- 165. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 213, abbozzo della lettera da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 12 gennaio 1968: «This project is not

“building” in the everyday sense of the practice of architecture».

– 166. Cfr. A. Rosellini, *Louis I. Kahn Towards the Zero Degree of Concrete 1960-1974*, EPFL Presse, Lausanne 2014, pp. 405-406.

– 167. Cfr. abbozzo della lettera da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 12 gennaio 1968, cit. alla nota 165.

– 168. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da J.L. Lichten a L.I. Kahn, 8 gennaio 1968: «The six glass pillars provide a sensation of peace – the whiteness of the glass even increases this sensation. And how do we prefer to think of our dear one’s death, if not in terms of eternal peace. Nevertheless, as you undoubtedly noted from the reaction of those who suffered most, not all present felt that your model totally fulfilled their longings, represented their thoughts or relieved their tragic memories. I don’t think that they expected a model of horror, attempting to describe the Nazi bestialities. They knew that even a genius artist would not be able, in an art form, to present pulverized human bones or soap made from human bodies. What they hoped for was to find in this Monument some expression of their own lives, their own experiences, their seeming humiliation which, in fact, was the victory over the oppressor. In short, they expected an expression of the images and attitudes of this generation. (...) I am looking forward with greatest expectations to your decision about the “seventh pillar”. (...) We expect, (...) that the middle block of glass will symbolize the thoughts of our contemporary generation so that one look upon the seven blocks (six plus one) will be sufficient not only to understand but to feel the tragedy of the people who mourn every third member of their household».

– 169. *Ibidem*.

– 170. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 354.

– 171. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 4, memorandum della “conferenza speciale”, 20 gennaio 1968.

– 172. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 690, File 1, disegno schematico, 9 gennaio 1968.

– 173. Memorandum della “conferenza speciale”, 20 gennaio 1968, cit. alla nota 171: «In the center of the six pillars is to be a seventh in the form of a shrine with passages in it. The shrine is to be of the same material as the six pillars, but with some lilac in its color. The wall of the shrine are to have several suitable inscriptions in Yiddish, Hebrew and English, both on the outside and on the inside. The ceiling of the shrine is to bear some artistic Jewish symbol».

– 174. Cfr. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, memorandum della telefonata di M.D. Meyers al *Director of Operations* del DPR, 21 febbraio 1968.

– 175. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 361: «in order to highlight

its role as the linchpin that tied together the Holocaust and immigration themes».

– 176. La cerimonia della posa della prima pietra era stata fissata durante la “conferenza speciale” del 20 gennaio 1968.

– 177. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, abbozzo della risposta di L.I. Kahn alla lettera di A. Heckscher (datata 20 febbraio 1968), s.d.: «The breaking of ground ceremony at the site on April 21st has particular symbolic and historical significance to the Memorial Committee and I need the prior assurance and approval of your department and that of the Art Commission much before that time».

– 178. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, memorandum della telefonata di L. Badgley (segretaria dell’ufficio di Kahn) a D.J. Gormley, 7 marzo 1968. In base a questo memorandum, quello stesso giorno il *Director of Design* del DPR, Elliot Willensky, aveva chiamato Gormley per informarlo del progetto del memoriale a Battery Park, cosa di cui il segretario esecutivo della commissione artistica municipale sentì parlare per la prima volta. È probabile che il primo incontro abbia avuto luogo il giorno dopo, l’8 marzo.

– 179. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, memorandum della telefonata di M.D. Meyers a D.J. Gormley, 9 aprile 1968.

– 180. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, *Certificate 11410*, documento firmato da D.J. Gormley, 17 aprile 1968.

– 181. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, memorandum della telefonata di M.D. Meyers a E. Willensky, s.d. Si ipotizza che Meyers abbia telefonato a Willensky lo stesso giorno o il giorno dopo la telefonata con il segretario esecutivo della Commissione artistica, Donald J. Gormley (9 aprile 1968), per avere un’idea della situazione.

– 182. Cfr. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, memorandum della telefonata di M.D. Meyers a E. Willensky, 29 aprile 1968.

– 183. *Ibidem*.

– 184. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, copia della lettera di A. Heckscher al CCSMJM, 22 marzo 1968; lettera di E. Willensky a Meyers, 21 marzo 1968. In questa lettera, Willensky fece notare di aver «provveduto a inserire la parola “preliminare”, dato che questa è l’azione richiesta in questo momento» («I have arranged to fill in the word “Preliminary” since this is the action called for at this time»). Lo stesso giorno in cui Heckscher inviò la lettera al CCSMJM, sull’onda dell’entusiasmo il comitato di direzione del CCSMJM informò le organizzazioni affiliate di avere «buone notizie (...) relative al monumento commemorativo. (...) Ora che i risultati sono così favorevoli, vi informiamo che il modello del prof. Kahn è stato consegnato al Commissario dei Parchi, (...) e alla Commissione artistica di New York City per l’approvazione» («good news (...)

pertaining to the memorial monument. (...) Now that the results are so very favorable, we want to inform you that Prof. Kahan's [sic] model has been delivered to the Park Commissioner, (...) and to the New York City Art Commission for approval»: New York, YIVO Archives, Rochelle G. Saidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 47, lettera dal comitato di direzione del CCSMJM alle organizzazioni affiliate, 22 marzo 1968).

– 185. Cfr. *Certificate 11410*, firmato da D.J. Gormley, 17 aprile 1968, cit. alla nota 180.

– 186. «La cerimonia d'inaugurazione prevista per il 21 aprile è stata annullata e potrebbe avere luogo il 5 maggio o più avanti» («The Dedication Service scheduled for April 21st has been cancelled and may be held on May 5th or later»: Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, memorandum della telefonata di M.D. Meyers a B. Gebiner, 3 aprile 1968). La cerimonia fu poi nuovamente spostata a dopo l'estate: «L'inaugurazione del memoriale prevista per il 5 maggio è stata di nuovo rinviata. La prossima data sarà fissata dopo l'estate» («Memorial dedication scheduled for 5 May has been postponed again. The next likely date is after the summer»: Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, memorandum di M.D. Meyers, 30 aprile 1968).

– 187. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da B. Gebiner a D.L. Kreeger, 7 giugno 1968.

– 188. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 10 giugno 1968: «We must not to create too much distance from our inspired conversations with Corning Glass; we must begin to ask them for specifics. Right now we enjoy their enthusiasm and confidence. This could change with the changing of personalities. This work must continue also because it is not in the nature of the Art Commission's nor the Parks Department's approval to be unequivocal at this stage. General approval has been given with unquestioned enthusiasm. (...) Mr. Gebiner's apprehension about full approval is certainly understandable, but this in no way affects the nature of the responsibility of the Art Commission or the Department of Parks».

– 189. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, memorandum della telefonata di M.D. Meyers a B. Gebiner, 14 giugno 1968.

– 190. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, memorandum delle telefonate tra M.D. Meyers e B. Gebiner, 17 e 19 giugno 1968. Meyers si era più volte premurato di chiedere la presenza di Kreeger.

– 191. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, memorandum del meeting del 23 giugno, elaborato da M.D. Meyers il 3 luglio 1968.

– 192. *Ibidem*.

– 193. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da M.D. Meyers a B. Gebiner, 3 luglio 1968. Qui Meyers mise in guardia Gebiner

sul fatto che questa stima serviva solo da *guide-line*, che il calcolo dei costi del vetro sarebbe diventato più preciso in concomitanza alla ricerca e allo sviluppo del materiale e che i costi delle fondamenta sarebbero stati subordinati alle caratteristiche morfologiche del sito; «vi preghiamo di comprendere che i costi di costruzione saranno rivisti man mano che il lavoro prosegue nella fase esecutiva, come indicato nel paragrafo 1.1.7 della bozza di contratto che vi abbiamo inviato lo scorso 12 gennaio. In quella fase, disegni più dettagliati e le discussioni con la Corning ci permetteranno di avere una stima più accurata dei costi di costruzione» («Also, please understand that probable construction cost will be revised as work continues through the Construction Documents Phase as indicated in paragraph 1.1.7 of the proposed contract draft sent you last January 12. At that phase, more detailed drawings and our discussions with Corning will make for a more accurate estimate of probable construction costs»). Il paragrafo 1.1.7 del contratto di lavoro revisionato da Kahn nel mese di gennaio enunciava che «l'Architetto dovrà informare il Proprietario di eventuali adeguamenti relative alla stima dei costi di costruzione sulla base delle variazioni nei requisiti o nelle condizioni generali di mercato» («the Architect shall advise the Owner of any adjustments to previous Statements of Probable Construction Costs indicated by changes in requirements or general market conditions»). In questo caso, data la singolarità del materiale che si intende utilizzare, il vetro, il proprietario, assistito dall'architetto, dovrebbe negoziare direttamente un accordo con la Corning Glass Works, in modo che le ricerche e gli sviluppi del materiale procedano di pari passo alle fasi di sviluppo del progetto.

– 194. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera di B. Gebiner a L.I. Kahn, 10 luglio 1968.

– 195. Dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, cit. alla nota 149: «The Architect reflected on the prevailing desire to give the Monument a sense of the ritualistic causing him to change the nine piers to seven, in which the center pier is given the character of a little chapel, open to the sky, into which a small group, or family, could enter».

– 196. L.I. Kahn, *The Room, The Street, The Human Agreement*, in *Essential Texts*, cit. alla nota 134, pp. 252-260. Il testo deriva dal discorso di ringraziamento per la AIA Gold Medal avvenuta a Detroit il 24 giugno 1971.

– 197. *Ibidem*, p. 253.

– 198. L.I. Kahn, *Lecture at Pratt Institute*, in *Essential Texts*, cit. alla nota 134, p. 268: «I had this thought that a memorial should be a room and a garden». Si ritiene interessante notare che, più o meno nello stesso periodo, Philip Johnson stava lavorando al progetto per il memoriale dedicato a John F. Kennedy, a Dallas (inaugurato nel 1970). Il

monumento, costruito poco distante dal luogo in cui Kennedy fu assassinato il 22 novembre 1963, consiste in un piccolo spazio (*room*) a cielo aperto, circondato da quattro pareti leggermente sopraelevate in cemento prefabbricato e sorrette da otto colonnine poste su due lati paralleli della *room*.

– 199. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, bozza manoscritta di una lettera di M.D. Meyers, 6 ottobre 1968. Tuttavia, come notò Meyers, la copertura del blocco centrale presentava due problemi: a) il disegno della campata sopra la porta («How is span over doorway?»); b) il calore all'interno della struttura («I talked about problem of heat and heat build-up in the glass chamber»).

– 200. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 372.

– 201. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera di M.D. Meyers a A. Drexler, 22 agosto 1968.

– 202. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, documento con lista di allegati inviato dall'ufficio di L.I. Kahn a A. Drexler, 15 aprile 1968.

– 203. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 372, nota 151. Arthur Drexler subentrò a Philip Johnson in qualità di direttore del Dipartimento di Architettura e Design del MoMA nel 1956 – dopo aver lavorato nello stesso dipartimento come curatore sotto la direzione di Johnson dal 1951 al 1956.

– 204. Cfr. New York, MoMA Archives, Exhibition File 870, Folder 4, relazione scritta di A. Drexler, 1968.

– 205. Cfr. D.W. Dunlap, *Ada Louise Huxtable, Champion of Livable Architecture, Dies at 91*, “The New York Times”, 7 gennaio 2013.

– 206. A.L. Huxtable, *Plan for Jewish Martyrs' Monument Here Unveiled*, “The New York Times”, 17 ottobre 1968: «Mr. Kahn's solution is a cool, abstract, poetic, powerful and absolute statement of unspeakable tragedy (...) It could rank with the great works of commemorative art in which man has attempted to capture spirit, in symbol, for the ages. All the wrenching angst of earlier proposals is noticeably absent».

– 207. Cfr. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 374.

– 208. In quegli anni erano in corso i dibattiti sul progetto dell'architetto Marcel Breuer per il memoriale a Franklin Delano Roosevelt da collocare nel West Potomac Park, che era stato disapprovato dalla Commission of Fine Arts nel 1967 per ragioni formali ed estetiche, poiché il monumento era inteso come un'opera d'arte astratta. Per approfondimenti riferirsi a: I. Hyman, *Marcel Breuer and the Franklin Delano Roosevelt Memorial*, “Journal of the Society of Architecture Historians”, vol. 54, 4, dicembre 1995, pp. 446-458.

– 209. W. Von Eckardt, *A Memorial to Slain Jews That's Fashioned of Light*, “The Washington Post”, 10 novembre 1968: «A memorial to a

President is something everyone can understand and identify with. It is part of the tradition of building public monuments to historic heroes. No wonder that when the architectural designs seemed to deviate from the classic mold, all hell broke loose. (...) Yet people were not willing to see a historic hero memorialized by a monumental abstraction».

– 210. Trascritto in: Washington, D.C., The Kreeger Museum Archive, E. Pelton, *From Our Archives*, novembre 2013: «you really believe that these six frozen masses of glass will tell the story of the genocide and tortures committed by the Nazis. (...) will they get the full meaning of the inhuman suffering and resistance of those days?». L'autrice di questo documento ha omissso il titolo e la data di pubblicazione dell'articolo.

– 211. *Ibidem*: «Should the present glass model be erected as a monument to the Six Million Nazi victims it will be to the everlasting shame of the City of New York. It will be a gross insult to American Jewry. It will slander the memory of the dead. (...) You will not, we trust, permit this to happen».

– 212. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da B. Gebiner a L.I. Kahn, 12 novembre 1968.

– 213. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 88, File 3, lettera e «scheda di sintesi» (*summary sheet*) inviate da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 6 novembre 1968.

– 214. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 88, File 3, lettera dal comitato di direzione del CCSMJM a L.I. Kahn, 20 febbraio 1969.

– 215. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 88, File 3, lettera da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 26 febbraio 1969.

– 216. Cfr. New York, American Jewish Committee (d'ora in avanti “AJC”) Archives, Collection Bertram Gold 1960s, Box 29, Folder 9, lettera da D.L. Kreeger a J. Goodman, 3 dicembre 1968.

– 217. New York, AJC Archives, Collection Bertram Gold 1960s, Box 29, Folder 9, lettera da D.L. Kreeger a J. Goodman, 28 maggio 1969: «My embarrassment – and that of our colleagues on the Committee – is very great indeed at the shabby treatment we have given so eminent an architect and so fine a gentleman as Louis Kahn».

– 218. I files che si trovano presso l'archivio dell'American Jewish Committee contengono diverse corrispondenze e memorandum che indicano che – fino ad agosto 1969 – il CCSMJM aveva cercato varie strategie per accelerare la raccolta dei 1,5 milioni di dollari necessari alla realizzazione del progetto e a pagare il lavoro dell'architetto. Tra le varie strategie, era menzionato il tentativo di coinvolgere i filantropi ebrei, in particolare la Federation of Jewish Philanthropies di New York.

– 219. Cfr. S. Braudy, *The Architectural Metaphysics of Louis Kahn*, “The New York Times”, 15 novembre 1970: il progetto per il Monumento ai

sei milioni di ebrei «was never built because the money for it could not be raised».

—220. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Sidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 47, lettera dal comitato di direzione del CCSMJM al sindaco di New York, 18 maggio 1971: «confronted with the responsibility of standing by the side of Israel and Soviet Jewry», «rendering every possible assistance to insure their survival (...) reserved for the (...) project, so that at a future date, when the crises are lifted (...) we can resume our sacred work to create a remembrance and a reminder that our six million Jews did not die in vain».

—221. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Sidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 47, lettera dall'ufficio del sindaco (firmata da Marvin Schick) al comitato di direzione del CCSMJM, 28 maggio 1971: «it would not serve any purpose for the Mayor to make a public statement now».

—222. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 88, File 3, lettere da L.I. Kahn al CCSMJM e a P. Johnson, 11 febbraio 1970.

—223. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 88, File 3, lettera da E.J. Sharpe, contabile dell'ufficio di Kahn, a D.L. Kreeger, 28 aprile 1971.

—224. Cfr. New York, AJC Archives, Collection Bertram Gold 1960s, Box 29, Folder 9, lettera da B.H. Gold a D.L. Kreeger, 21 maggio 1971. Kreeger aveva scritto a Gold il 3 maggio 1971, subito dopo aver ricevuto la lettera della contabile dell'ufficio di Kahn del 28 aprile 1971.

—225. Cfr. New York, AJC Archives, Collection Bertram Gold 1960s, Box 29, Folder 9, lettera da B.H. Gold a D.L. Kreeger, 21 maggio 1971; lettera da D.L. Kreeger a B.H. Gold, 1 giugno 1971. Seguono poi altre due lettere di Gold a Kreeger, 17 e 28 giugno 1971. Durante il mese di giugno 1971 l'AJC convocò un meeting per discutere del debito dovuto a Kahn con i rappresentanti di altre sei maggiori organizzazioni ebraiche: American Jewish Congress, Hadassah, National Council of Jewish Women, Farband, Jewish Labor Committee e Workmen's Circle (i nomi delle organizzazioni partecipanti al meeting si possono leggere nella lettera inviata dall'American Jewish Congress a Gold il 24 giugno 1971).

—226. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da D.L. Kreeger a L.I. Kahn, 15 settembre 1971.

—227. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da L.I. Kahn a D.L. Kreeger, 9 novembre 1971.

—228. «I trust that payment in full will be made to Mr. Kahn before December 31st. Otherwise, under my commitment to him, I will pay the bill and charge it against my pledge to AJC. I do hope that complex procedure will not be necessary» (New York, AJC Archives, Collection Bertram Gold 1960s, Box 29, Folder 9, lettera da D.L. Kreeger a B.H. Gold, 12 novembre 1971).

—229. Il numero e i nomi delle organizzazioni che

contribuirono al pagamento di 17'687,93 dollari è menzionato nella lettera inviata dal nuovo comitato di direzione del CCSMJM alle organizzazioni affiliate, maggio 1974. Cfr. Lettera dal comitato di direzione del CCSMJM, firmata da B. Gebiner, V. Meed, J. Schatz, D. Geller e J. Mlotek, alle organizzazioni affiliate, maggio 1974, cit. alla nota 95.

—230. Cfr. New York, AJC Archives, Collection Bertram Gold 1960s, Box 29, Folder 9, lettera da D. Geller a D.L. Kreeger, 15 dicembre 1971; Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 7, lettera da D. Geller a L.I. Kahn, 17 dicembre 1971.

—231. Cfr. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 4, lettera da J. Schatz a L.I. Kahn, 12 gennaio 1972.

—232. «Il signor Kahn è preoccupato per il “sotto-comitato artistico” che il signor Kreeger ha diretto e si chiede quale sia il suo stato attuale. Confida che anche questo comitato debba continuare il suo compito. Per favore fatemi sapere cosa sta succedendo qui» («Mr. Kahn is concerned about the “subcommittee on Art” which Mr. Kreeger headed and what its present status is. He believes this committee must also continue its role. Please let me know what is happening here»: Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 4, lettera da M.D. Meyers a D. Geller, 2 febbraio 1972).

—233. Cfr. Philadelphia, AAUP, MDMC, Box 136, File 215, memorandum della telefonata di M.D. Meyers a D. Geller, 25 gennaio 1972.

—234. Nella sua relazione di progetto elaborata durante la primavera del 1968 per la conferenza stampa (che non ebbe luogo), Kahn scrisse che la cappella «parla», mentre gli altri sei blocchi «restano in silenzio».

—235. Dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, cit. alla nota 149: «not like marble or stone with its defined shadow; the stone could be accusing, the glass could not».

—236. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 4, lettera da J. Reichel a L.I. Kahn, 1 febbraio 1972: «at that part of each of us which is inadequately civilized (...) and insufficiently humane and unable to know the meaning of another man's death».

—237. Cfr. New York, New York University (d'ora in avanti NYU), Tamiment Library and Robert F. Wagner Labor Archives, Jewish Labor Committee Records, Part III, Subseries D (Vladka Meed, 1958-2002), Box 455, documento che attesta la consegna del modello, inviato dall'ufficio di L.I. Kahn a Vladka Meed, 21 marzo 1973. In fondo al foglio, Meed scrisse: «George, superintendent of the Atran House put away the model in the Atran Building». Non si conoscono dettagli di questa esposizione.

—238. Lettera dal comitato di direzione del CCSMJM, firmata da B. Gebiner, V. Meed, J. Schatz, D. Geller e J. Mlotek, alle organizzazioni affiliate, maggio 1974, cit. alla nota 95: «a project which will memorialize the heroism and martyrdom of the Six Million in a dignified and meaningful manner».

–239. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Saidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 43, lettera dal comitato di direzione della WAGRO, firmata da R. Born e H. Altusky, alle organizzazioni affiliate, 29 giugno 1978: «as matters have developed lately, an overall national committee will be created to establish a permanent memorial under the auspices of President Carter (...) the work of the Memorial for the Six Million Jewish Martyrs should be concluded».

–240. S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism*, cit. alla nota 103, p. 399: «appears to prove that at least a diluted example of Kahn's vision was buildable».

–241. Cfr. lettera dal comitato di direzione del CC-SMJM, firmata da B. Gebiner, V. Meed, J. Schatz, D. Geller e J. Mlotek, alle organizzazioni affiliate, maggio 1974, cit. alla nota 95.

–242. *Ibidem*.

–243. Cfr. J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit. alla nota 23, p. 292.

–244. P. Novick, *Holocaust Memory in America*, in J.E. Young (a cura di), *The Art of Memory. Holocaust Memorials in History*, Prestel, New York 1994, p. 161: «There was a widespread perception, no less genuine for being mistaken, that the combined Arab armies would drive the Jews of Israel – or perhaps a remnant of surviving Jews – into the sea».

–245. Oggi National Coalition Supporting Eurasian Jewry (NCSEJ).

–246. Per dettagli sulla storia del movimento americano per l'aiuto agli ebrei sovietici ci si può riferire al libro di William W. Orbach, *The American Movement to Aid Soviet Jews*, University of Massachusetts Press, Amherst 1979.

–247. Lettera da J.L. Lichten a L.I. Kahn, 8 gennaio 1968, cit. alla nota 168: «some expression of their own lives, their own experiences, their seeming humiliation which, in fact, was the victory over the oppressor».

–248. «The issue was not considered 'hot': that is, there was little political capital to be gained from supporting it» (R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 5).

–249. Cfr. M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beauty*, cit. alla nota 11, pp. 92-157.

–250. La definizione di *melting pot* (letteralmente "crogiolo") deriva dall'omonima *pièce* teatrale scritta da Israel Zangwill, ebreo inglese emigrato negli Stati Uniti, rappresentata per la prima volta nel 1908. Nella storiografia e nel linguaggio comune viene definito *melting pot* l'ambiente sociale e culturale americano, in grado di fondere le diverse caratteristiche culturali degli immigrati in un'entità unica, americana (cfr. *Dizionario di storia*, Il Saggiatore, Milano 1993, p. 816, s.v. *Melting pot*).

–251. Cfr. V. Cesareo, *Società multiethniche e multiculturalismi*, Vita e Pensiero, Milano 2000, p. 44, tabella 1.

–252. Cfr. S. Magid, *The Holocaust and Jewish*

Identity in America. Memory, the Unique, and the Universal, "Jewish Social Studies: History, Culture, Society", n. 2, 2012, pp. 100-135, qui p. 113. Secondo alcuni studiosi della memoria dell'Olocausto in America, l'«americanizzazione» è un esempio di universalizzazione, o di «de-particolarizzazione» (*departicularization*).

–253. Per una panoramica sull'operato di John V. Lindsay si veda: V. J. Cannato, *The Ungovernable City: John Lindsay and His Struggle to Save New York*, Basic Books, New York 2001; S. Roberts, *America's Mayor: John V. Lindsay and the Reinvention of New York*, Columbia University Press, New York 2010; J.P. Viteritti (a cura di), *Summer in the City. John Lindsay, New York, and the American Dream*, John Hopkins University Press, Baltimore 2014.

–254. Si veda a tal proposito il saggio di M. Mogilevich, *Arts as Public Policy. Cultural Spaces for Democracy and Growth*, in J.P. Viteritti (a cura di), *Summer in the City*, cit. alla nota 253, pp. 195-222.

–255. M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beauty*, cit. alla nota 11, p. 210: «the current commissioners were doing a "credible job," he stated, but their views on art tended "to be overly traditional"».

–256. Cfr. R.A.M. Stern, T. Mellins, D. Fishman, *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*, The Monacelli Press, New York 1995, p. 697.

–257. M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beauty*, cit. alla nota 11, p. 210: «who would at least be sympathetic to modernist art and design».

–258. Cfr. E. Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, "Artforum", vol. 12, n. 10, 1974, pp. 39-41.

–259. Cfr. J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition*, "Art Journal", vol. 53, n. 4, inverno 1994, pp. 28-36; F.S. Saunders in *La Guerra fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi, Roma 2004, pp. 227-249 (ed. or. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999).

–260. Tra coloro che erano di religione (o di origine) ebraica: Kreeger, Glaser, Goodman, Hunter, Kahn, Lerner, Schapiro e Abrams.

–261. Nei primi anni Sessanta, il Jewish Museum e il Jewish Theological Seminary iniziarono a trattare con due mecenati, con l'idea di espandere l'istituzione al fine di renderla adatta al numero crescente di esposizioni e di nuove collezioni. Nel 1961, la coppia di collezionisti d'arte Vera e Albert List acconsentirono a donare 500'000 dollari per l'estensione dell'edificio sulla Fifth Avenue (comprensivo di spazi espositivi flessibili e di una *outdoor sculpture court*) e altri 30'000 dollari per i costi operativi della nuova ala espositiva per i primi tre anni della sua esistenza. L'altro mecenate, Michael Zagayski, un ricco industriale polacco emigrato negli Stati Uniti nel 1940, offrì

di donare al Jewish Museum la sua collezione di *silver Judaica*, una delle più importanti del mondo, a patto che si trovasse posto su un intero piano della nuova struttura, mentre il resto dell'edificio doveva essere adibito a memoriale all'Olocausto, comprensivo di una cappella. I List però si opposero e ribadirono al presidente del Jewish Theological Seminary che l'ampliamento doveva ospitare esclusivamente esposizioni moderniste e non spazi religiosi. Il Jewish Museum accettò la donazione dei List e Zagayski dovette ritirare la sua offerta (cfr. M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, cit. alla nota 25, p. 116).

—262. «Mentre i dipinti astratti si trasformavano nei collage, nei *combine* e negli *happening* degli anni Sessanta, il programma di arte contemporanea del Jewish Museum, sotto la direzione di Alan Solomon, Sam Hunter e Karl Katz, (...) catapultò il museo alla testa del mondo dell'arte di New York» («As the abstract paintings of the fifties evolved into the collages, combines, and happenings of the sixties, the Jewish Museum's contemporary art programma, under the direction of Alan Solomon, Sam Hunter, and Karl Katz, successively, catapulted the museum to the head of New York's art world»: R.I. Cohen, J. Miller, *A Collision of Cultures: The Jewish Museum and JTS, 1914-1971*, in J. Wertheimer (a cura di), *Tradition Renewed: A History of the Jewish Theological Seminary*, vol. 2, Jewish Theological Seminary, New York 1997, pp. 311-361, qui p. 344).

—263. «[The Jewish Museum] was the cutting edge of art museums» (K. Katz, *The Exhibitionist. Living Museums, Loving Museums*, The Overlook Press, New York 2016, p. 196).

—264. Cfr. R. I. Cohen, J. Miller, *A Collision of Cultures*, cit. alla nota 262; K. Katz, *The Exhibitionist*, cit. alla nota 263, pp. 188-224.

—265. R. Brandes Gratz, *Daily Close-Up, Wall-to-Wall Friends*, "New York Post", 12 gennaio 1973: «The Jewish Museum belongs to the Jewish Theological Seminary, which is completely parochial and subject to the most incredibly conservative pressures in the Jewish community (...) Modern art was like a thorn in trustees' side»: riportato in M. Israel, *A Magnet for the With-It-Kids: The Jewish Museum, New York, of the 1960s*, "Art in America", vol. 95, n. 9, 2007, pp. 72-83, qui p. 79.

—266. *Ibidem*, p. 81.

—267. Cfr. J. Sarna, *American Judaism. A History*, Yale University Press, New Haven 2004, pp. 306-323.

—268. *Ibidem*.

—269. Lettera da D.L. Kreeger a L.I. Kahn, 1 novembre 1966, cit. alla nota 108: «the sponsors would like to create a monument with educational and artistic value for our generation and future generations, and for people of all faiths and backgrounds».

—270. Lettera da A.G. Duker a L.I. Kahn, 13 novembre 1967, cit. alla nota 153.

—271. Dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, cit. alla nota 149: «The Architect's central thought was that the Monument should present a non-accusing character, and he thought of glass for its quality of material presence yet the sun could come through and leave shadow yet filled with light».

—272. In generale, i termini usati da Kahn per definire le qualità spirituali dell'architettura sono di difficile comprensione per molti. Tuttavia, c'è una sintesi che forse potrebbe aiutare a comprendere ciò che Kahn intende per "incommensurabile": «l'architettura sta tra noi e il mondo. Se definiamo noi stessi e il mondo come misurabili, la nostra architettura sarà misurabile e senza Spirito, ma se permettiamo a noi stessi di essere aperti all'incontro del misurabile e del non misurabile, la nostra architettura può diventare la celebrazione di quell'incontro e la dimora dello Spirito» («Architecture stands between ourselves and the world. If we define ourselves and the world as measurable, our architecture will be measurable and without Spirit, but if we allow ourselves to be open to the meeting of the measurable and the unmeasurable, our architecture can become a celebration of that meeting and the abode of the Spirit»: J. Lobell, *Between Silence and Light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala, Boston 2000, p. 3).

—273. «L'istituzione nasce dall'ispirazione alla vita. Questa ispirazione resta docilmente espressa nelle istituzioni di oggi. Le tre grandi ispirazioni sono l'ispirazione all'apprendimento, l'ispirazione all'incontro e l'ispirazione al benessere. Tutte sono (...) al servizio della volontà di essere, di esprimere» («Institution stems from the inspiration to live. This inspiration remains meekly expressed in our institutions today. The three great inspirations are the inspiration to learn, the inspiration to meet, and the inspiration for well-being. They all serve, really, the will to be, to express»: J. Lobell, *Between Silence and Light*, cit. alla nota 272, p. 44).

—274. M.J. Lewis, *What Louis Kahn Built*, "Commentary", 3, 1992, pp. 39-43: «Kahn's insistence on the collective and the universal (...) endeared him to architectural philosophers; it did not necessarily endear him to clients. Here, perhaps, lay one reason for his failure with Jewish institutions».

—275. Oltre al Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, gli altri progetti relativi ad opere collettive dal "contenuto ebraico o sionista" sono i seguenti: Sinagoga Ahavath Israel, Philadelphia, PA (1936-1937); Dormitori Camp Hofnung, Pipersville, PA (1945-1946, in collaborazione con Oscar Stonorov); Israel Housing Survey Committee, Israele (1949); Sinagoga Adath Jeshurun, Philadelphia, PA (1954); Centro comunitario ebraico di New Haven, CT (1949-1954, con Charles Abramowitz e Jacob Weinstein); Centro comunitario ebraico

co di Trenton, NJ (1954-1958); Sinagoga Mikveh Israel, Philadelphia, PA (1961-1972); Tempio Beth El di Northern Westchester, Chappaqua, NY (1966-1972); Sinagoga Hurva, Gerusalemme (1967-1974); e la struttura del Government House Hill Hotel, Gerusalemme (1970-1973). Le opere realizzate furono: la Sinagoga Ahavat Israel, il Centro comunitario ebraico di Trenton (realizzato solo in parte) e il Tempio Beth El (cfr. S.G. Solomon, *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, cit. alla nota 127, p. 153, nota 1).

—276. S.G. Solomon, *Louis I. Kahn's Buildings for Three Faiths: "Religion... not a Religion"*, in M. Kries, J. Eisenbrand, S. von Moos (a cura di), *Louis Kahn – The Power of Architecture*, catalogo della mostra itinerante (Nederlands Architectuurinstituut Rotterdam, 8 settembre 2012 - 6 gennaio 2013 e altre città), Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2012, p. 149: «Louis Kahn's personal view of religion was (...) non-denominational, secular, reverential of nature, and often pragmatic. He strove to create buildings that looked timeless, felt eternal, and which would enrich human experience and promote interaction among worshippers. (...) Kahn continuously sought to blend his own deep-seated beliefs, which were humanist more than sectarian, with the principles and particularism of the people who hired him».

—277. «Il Monumento è stato concepito come un ambiente di luce creato dai nove pilastri disposti in un quadrato senza alcun percorso rituale. L'architetto ha riflettuto sul desiderio prevalente di dare al Monumento un senso di rituale, conducendolo a cambiare i nove pilastri in sette, al cui pilastro centrale è dato il carattere di una piccola cappella, aperta al cielo, in cui un piccolo gruppo, o famiglia, può entrare». («The Monument was conceived as an environment of light created by nine piers arranged in a square without ritualistic direction. The Architect reflected on the prevailing desire to give the Monument a sense of the ritualistic causing him to change the nine piers to seven, in which the center pier is given the character of a little chapel, open to the sky, into which a small group, or family, could enter»: dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, cit. alla nota 149).

—278. Cfr. G.D. Rosenfeld, *Building After Auschwitz*, cit. alla nota 129, p. 117.

—279. Si veda la lettera da M. Davidowitz a L.I. Kahn, 14 agosto 1967, cit. alla nota 135.

—280. Cfr. L.I. Kahn, *Talk at the Conclusion of Otterlo Congress*, in *Essential Texts*, cit. alla nota 134, p. 58.

—281. In riferimento alla lettera da A.G. Duker a L.I. Kahn, 13 novembre 1967, cit. alla nota 153: «to express [the Jewish catastrophe] in only Jewish terms or symbolism is unfashionable, and may also be inadequate and parochial».

—282. P. Novick, *The Holocaust in American Life*, cit. alla nota 48, p. 209: «the most important mo-

ment in the entry of the Holocaust into general American consciousness».

—283. Cfr. E.T. Linenthal, *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, Penguin Books, New York 1995, pp. 17-20.

—284. E. Wiesel, *Report to the President*, United States Holocaust Memorial Museum, Washington D.C., 27 settembre 1979, p. 1: «with respect to the establishment and maintenance of an appropriate memorial to those who perished in the Holocaust, to examine the feasibility for the creation and maintenance of the memorial through contributions by the American people».

—285. Oltre all'USHMM, tra i più importanti memoriali e musei dell'Olocausto eretti in quel periodo citiamo: Dallas Holocaust Museum/Center for Education and Tolerance, a Dallas (fondato nel 1984); l'intervento di George Segal per l'Holocaust Memorial at California Palace of the Legion of Honor, a San Francisco (1984); il monumento *Liberation* di Nathan Rapoport, a Jersey City (inaugurato nel 1985); Museum of Tolerance, a Los Angeles (aperto nel 1993); New England Holocaust Memorial, collocato lungo il Freedom Trail di Boston (inaugurato nel 1995); Holocaust Museum Houston, a Houston (aperto nel 1996).

—286. S. Magid, *The Holocaust and Jewish Identity in America*, cit. alla nota 252, p. 108: «the Holocaust officially ceased to be the exclusive property of the Jews and became part of American history».

—287. Cfr. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Saidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 47, lettera dal sindaco di New York, Ed Koch, al presidente Jimmy Carter, 29 settembre 1978.

—288. *Ibidem*: «it would have an immediate and enthusiastic community to ensure that it will be a living Memorial and a continuing educational experience».

—289. *Ibidem*.

—290. Cfr. E.T. Linenthal, *Preserving Memory*, cit. alla nota 283, p. 58.

—291. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 118.

—292. *Ibidem*, p. 125.

—293. Situato al numero 1 di Bowling Green e costruito nel 1907, era considerato uno dei più fini esempi di architettura *Beaux-Arts* negli Stati Uniti. Oggi è la sede del George Gustav Heye Center, una sezione del Museum of the American Indian.

—294. Cfr. R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember*, cit. alla nota 24, p. 151.

—295. New York, MoMA Archives, Exhibition File 870, Folder 4, falsariga del telegramma di A. Drexler, 15 ottobre 1968.

—296. New York, MoMA Archives, Exhibition File 870, Folder 3, lettera di risposta dall'Ufficio del sindaco (firmata da H. Rothenberg) al telegramma di A. Drexler, 18 ottobre 1968: «too late to schedule the Mayor for the event since his schedule is drawn up several weeks in advance».

—297. Cfr. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Saidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 47, lettera dal comitato di direzione del CCSMJM, firmata da B. Gebiner e V. Meed, al sindaco di New York, 18 maggio 1971.

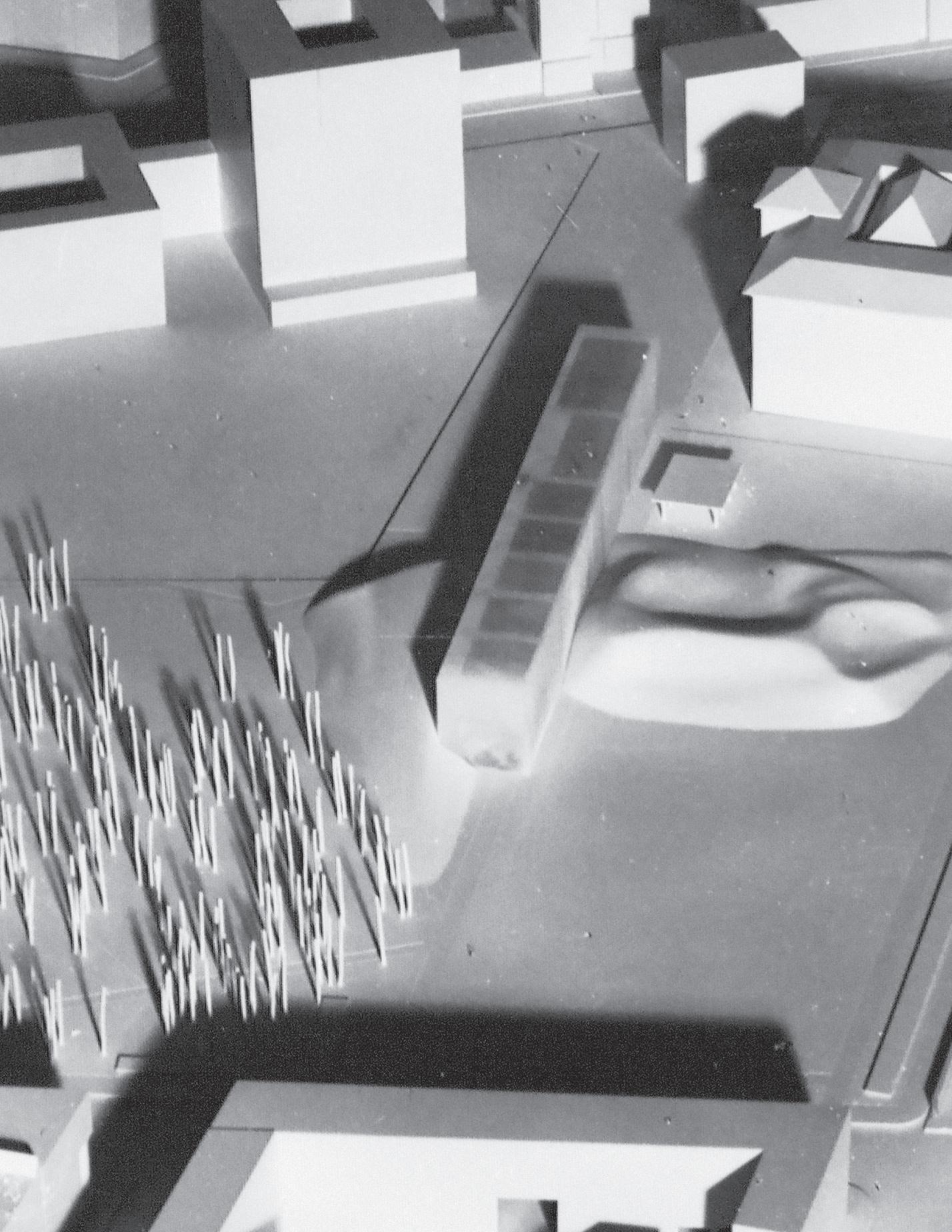
—298. Cfr. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Saidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 47, lettera dall'ufficio del sindaco (firmata da M. Schick) al comitato di direzione del CCSMJM, 28 maggio 1971.

—299. Cfr. P. Novick, *The Holocaust in American Life*, cit. alla nota 48, pp. 127-169.

—300. «(...) il punto essenziale del processo di Eichmann era questo: per la prima volta ciò che ora chiamiamo Olocausto fu presentato al pubblico americano come un'entità a sé stante, distinta dalla barbarie nazista in generale. Negli Stati Uniti, il termine "Olocausto" divenne per la prima volta saldamente legato allo sterminio degli ebrei europei a seguito del processo» («(...) the most important thing about the Eichmann trial was that it was the first time that what we now call the Ho-

locaust was presented to the American public as an entity in its own right, distinct from Nazi barbarism in general. In the United States, the word "Holocaust" first became firmly attached to the murder of European Jewry as a result of the trial»: *ibidem*, p. 133).

—301. «I timori di un nuovo Olocausto alla vigilia di quella guerra lasciarono il segno nella coscienza ebraica americana. Importante fu anche il modo in cui l'immagine degli ebrei come eroi militari veniva elaborata per cancellare lo stereotipo delle vittime deboli e passive, che (...) in precedenza aveva inibito la discussione ebraica sull'Olocausto» («The fears of a renewed Holocaust on the eve of that war left their mark on American Jewish consciousness. Also important was the way the image of Jews as military heroes worked to efface the stereotype of weak and passive victims, which (...) had previously inhibited Jewish discussion of the Holocaust»: *ibidem*, p. 149).



Peter Zumthor, Centro di documentazione Topografia del Terrore, Berlino (1993-2004)

Figura 52.
Peter Zumthor, Progetto per
il Centro di documentazione
Topografia del Terrore,
modello inserito nel
contesto, 1993.

Attraverso la mia architettura devo assicurarmi che venga a prodursi un contatto, come quando dico: «Questo è il tavolo, che mio nonno ha concepito. Questo è il tavolo. Mio nonno ha concepito questo tavolo». Questo è diverso dal dire: «Sto leggendo un libro sul tavolo di mio nonno». Questo lo sa ogni bambino. Si sente subito che queste cose sono reali e vere. E questo è ovviamente incredibilmente forte da dire: «Qui è dove stavano». Il mio compito è quello di spalancare le tende, in modo che ciò possa emergere. E quale tipo di emozioni sono – non lo so. Si vuole creare la consapevolezza che lì è accaduto qualcosa: «Qui c'è stato qualcosa!» Se questo funziona con l'architettura, è fantastico.

Peter Zumthor¹

(...) né l'autenticità dei resti o dei luoghi commemorativi, che documentano un evento passato, né il contenuto educativo dei musei, delle collezioni o degli archivi possono sostituire un monumento. Solo un monumento può testimoniare la volontà e il messaggio di coloro che lo promuovono. E solo un'arte senza compromessi offre un linguaggio adeguato a tale obiettivo. Chiunque voglia renderlo più accogliente o più discorsivo, non ha afferrato il senso e lo scopo del progetto.

Jürgen Habermas²

La Topografia del Terrore nell'odierno Gedenkstättenlandschaft berlinese: un approccio

Con oltre un milione di visitatori all'anno, il Centro di documentazione della Fondazione Topografia del Terrore è sicuramente uno dei luoghi della memoria (*Erinnerungsorte*) riferiti al Terzo Reich più visitati di Berlino. Durante l'anno 2014, ben 1'362'229 persone hanno visitato la struttura espositiva e il terreno circostante.³ Si tratta sicuramente di una cifra di non poco conto se si considera il confronto, nello stesso anno, con gli spazi espositivi e di informazione degli altri due grandi *Erinnerungsorte* berlinesi più conosciuti a livello turistico: il Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa (Denkmal für die ermordeten Juden Europas, in breve: Holocaust-Mahnmal), progettato da Peter Eisenman (470'000 visitatori nel cosiddetto *Ort der Information*, sotto il campo di stele) e il Museo ebraico (Jüdisches Museum), disegnato da Daniel Libeskind (649'587 visitatori).⁴

A differenza di questi due luoghi della memoria, la Topografia del Terrore è, come la maggior parte dei memoriali (*Gedenkstätten*) dedicati al periodo nazionalsocialista su territorio berlinese, un luogo storico (*historischer Ort*),⁵ cioè il luogo dove i fatti sono accaduti e dove residui della loro storia sono ancora visibili, malgrado le stratificazioni temporali. Lì, tra il 1933 e il 1945, all'interno di palazzi in stile rococò e rinascimentale, si concentrarono le maggiori sedi delle istituzioni del terrore nazista (Gestapo, SS, SD e RSHA), con decine di migliaia di oppositori politici che vi venivano interrogati e torturati prima di essere trasferiti in altre prigioni o nei campi di concentramento, e dove centinaia di burocrati – i cosiddetti *Schreibtischtäter* – coordinavano la complessa macchina delle deportazioni verso i campi di sterminio dell'Est europeo. Nel dopoguerra, con le macerie dei palazzi danneggiati dai bombardamenti febbrilmente rimosse, il sito divenne il teatro silenzioso di una rimozione volontaria dei traumi del recente passato e, quindi, come descrisse Hannah Arendt nel saggio *Ritorno in Germania* (1950), di una «fuga dalla realtà e dalla responsabilità».⁶

L'Holocaust-Mahnmal e il Jüdisches Museum si collocano invece in luoghi che possono essere definiti «costruiti»,⁷ in cui la memoria, non coincidendo con i siti del crimine (come, ad esempio, Auschwitz), non ha un diretto legame storico con il luogo. Siamo dunque di fronte a un intervento culturale dell'uomo che vi costruisce un manufatto (un memoriale, un museo, un monumento, una targa commemorativa, una stele eccetera). Il primo dei due esempi consiste in un campo di 2'711 stele di altezze diverse su un isolato di circa 19'000 m², che una volta faceva parte dei giardini del ministero (*Ministergärten*), pochi metri a sud della Porta di Brandeburgo; il secondo è un museo ebraico concepito, per volontà dell'architetto, attorno al tema del vuoto, ovvero all'assenza e alle fratture lasciate nella cultura e nella storia tedesca dall'annientamento dei propri cittadini ebrei.

Un'altra specificità, forse più importante dal punto di vista della politica della memoria (*Erinnerungspolitik*) tedesca, concerne il soggetto da commemorare, ovvero ciò che lo storico Reinhart Koselleck circoscriverebbe in una domanda: chi viene ricordato? (*Wer ist zu erinnern?*).⁸ Poiché la Germania, a differenza degli altri paesi occidentali che commemorano le vittime della Shoah, è anche il paese dei carnefici.

Perché noi in Germania dobbiamo ricordare i carnefici e le vittime (...): i carnefici e le loro azioni devono essere inclusi nella memoria e non solo le vittime in quanto tali devono essere ricordate. Questo è ciò che ci distingue dalle altre nazioni. Perché noi siamo politicamente responsabili, ed è per questo che dobbiamo preoccuparci di riflettere sui reati e sui carnefici e non solo commemorare le vittime.⁹

La Topografia del Terrore – analogamente alla Villa della Conferenza di Wannsee (Haus der Wannsee-Konferenz), dove, il 20 gennaio 1942, furono gettate le basi teoriche della cosiddetta “soluzione finale della questione ebraica”, e al Castello di Wewelsburg, utilizzato dal 1934 al 1945 come centro ideologico e di culto per le SS – è schedata come «luogo dei carnefici» (*Ort der Täter*). L'Holocaust-Mahnmal e il Jüdisches Museum sono invece luoghi che si riferiscono esplicitamente alle vittime della violenza nazionalsocialista (*Ort der Opfer*).

A causa della sua definizione come luogo dei carnefici e dell'oblio del dopoguerra tedesco, la Topografia del Terrore può essere considerata, in un certo senso,

_ Figura 53.
Ursula Wilms e Heinz
W. Hallmann, Centro di
documentazione Topografia
del Terrore, Berlino, 2005-
2010.



99

la spina nel fianco della politica della memoria nella capitale federale di un paese dei carnefici che non ha ancora finito di fare i conti con un trauma del passato che implica il confronto morale non solo con le vittime, ma anche con i propri padri o nonni.

Attualmente, la Topografia del Terrore si presenta come una piatta distesa ricoperta di ghiaia grossolana, su cui si snoda un percorso asfaltato che conduce il visitatore verso i residui tangibili della sua storia. Questi residui comprendono i resti delle cantine degli edifici utilizzati da Gestapo, SS e RSHA durante il Terzo Reich; il boschetto di robinie che copre le tracce di un autodromo allestito in fretta e furia nel dopoguerra; un pezzo del Muro lungo Niederkirchnerstrasse (fino al 1951 chiamata Prinz-Albrecht-Strasse) che aveva diviso la città per 28 anni. Timidi fili d'erba spuntano qua e là, sul manto ghiaioso, facendo apparire il sito come una sorta di «steppa del ricordo» (*Steppe der Erinnerung*, come l'ha definita un giornalista della "Süddeutsche Zeitung").¹⁰

A ridosso del lato est dell'edificio neoclassico del Martin-Gropius-Bau (che oggi ospita mostre d'arte, di fotografia e di architettura allestite dal Berliner Festspiele), si trova un volume basso, di modeste dimensioni, rivestito di lastre di metallo a lamelle, da cui si intravedono grandi aperture vetrate. L'interno ospita gli spazi per le attività della Fondazione Topografia del Terrore, suddivisi su due livelli: al piano terra ci sono gli spazi espositivi e di documentazione, un auditorio e una piccola caffetteria, mentre al piano interrato si trovano i servizi, gli uffici del personale, gli archivi e una biblioteca di consultazione che conta circa 30'000 volumi.

Lo spazio espositivo interno è attraversato da uno zig-zag di pannelli bianchi appesi al soffitto, che riportano i testi in due lingue (tedesco e inglese), le stampe dei documenti originali, le gigantografie e le mappe. I pannelli offrono solo precise

Fig. 53

Figg. 54-56

Fig. 57

Fig. 58

Fig. 59

Fig. 60







_ Figura 60.
Veduta interna del Centro di documentazione Topografia del Terrore.

102

informazioni storiche, che non lasciano tanto spazio a interpretazioni e domande privilegiando un «grande ritegno intellettuale» (*große intellektuelle Zurückhaltung*), come ha detto lo stesso giornalista della “Süddeutsche Zeitung”.¹¹

Il percorso è suddiviso in cinque capitoli, ognuno dei quali racconta un episodio della storia della Germania nazionalsocialista in ordine cronologico (i momenti della presa del potere totalitario, l’istituzione del terrore, la persecuzione, le azioni delle SS e del RSHA nei territori occupati, e i momenti che seguirono la fine della guerra e l’immediato dopoguerra).

Un’altra sezione dell’esposizione, *Berlino 1933-1945 – Tra la propaganda e il terrore*, si situa all’aperto, tra gli scavi lungo la Niederkirchnerstrasse, protetti da una lunga tettoia in metallo e vetro. L’idea di esporre i pannelli tra questi scavi è nata per necessità pratiche nel 1997, quando si trattava di trovare uno spazio espositivo provvisorio che garantisse la fruibilità della Topografia del Terrore al pubblico durante i lavori di costruzione del centro di documentazione progettato dall’architetto svizzero Peter Zumthor, ovvero l’oggetto di questo capitolo della ricerca.

Come avvenuto nella maggior parte delle *Gedenkstätten* berlinesi, l’edificio e l’allestimento del terreno circostante sono il risultato finale delle pressioni dei gruppi di iniziativa cittadini, che dalla fine degli anni Settanta si sono battuti per portare alla luce i misfatti nazisti, rimossi in fretta e furia dalle autorità politiche nell’immediato dopoguerra. Queste pressioni avevano condotto a ben tre concorsi di architettura, di cui i primi due sono stati un insuccesso totale.

Il primo concorso, bandito dal Land Berlino e attuato dall’IBA nel 1983, in una fase storica in cui la memoria pubblica tedesca iniziava a confrontarsi sempre più

Alle pagine precedenti:

_ Figura 54.
Esposizione esterna tra i resti delle cantine degli edifici sul sito della Topografia del Terrore.

_ Figura 55.
I resti della baracca di approvvigionamento delle SS.

_ Figura 56.
Il monumento commemorativo sopra i resti delle celle della prigione della Gestapo.

_ Figura 57.
Il boschetto di robinie.

_ Figura 58.
I resti del Muro lungo la Niederkirchnerstrasse.

_ Figura 59.
Veduta esterna del Centro di documentazione Topografia del Terrore.

intensamente con la vicenda del Nazionalsocialismo, divenne oggetto di un conflitto irrisolvibile tra scopi diversi, in quanto implicava la realizzazione di un “luogo del ricordo” (*Erinnerungsstätte*), oppure un monumento commemorativo dedicato alle vittime del regime nazionalsocialista, da abbinare a un’area di svago per gli abitanti del quartiere di Kreuzberg.

Il secondo concorso, bandito sempre dal Land Berlino a distanza di dieci anni dal primo – cioè durante l’intervallo di tempo nel quale vennero riportati alla luce la maggior parte dei resti interrati delle strutture utilizzate dal regime nazista e nel quale fu inaugurata l’esposizione *Topografia del Terrore* in un padiglione provvisorio (1987) – concerneva la costruzione di una struttura espositiva permanente in combinazione con un centro visitatori e di documentazione. L’esito di questo concorso doveva sfociare nel progetto di Peter Zumthor, che, malgrado fosse già avviato alla realizzazione con la costruzione delle fondazioni e delle tre torri dei collegamenti verticali, è rimasto incompiuto a causa di ciò che il Land Berlino e il governo federale hanno definito i «crescenti e non più domabili rischi tecnici e finanziari» (*Aufgrund zunehmender und nicht mehr beherrschbarer technischer und finanzieller Risiken*).¹²

Il terzo e ultimo concorso di architettura è stato bandito dal Governo federale – per la precisione, dall’Ufficio federale per l’Edilizia e la pianificazione territoriale (Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, BBR) – nel 2005, a pochi mesi dalla decisione delle autorità di non procedere più con il progetto di Zumthor. È stato un concorso a due fasi; nella prima fase si sono esaminati 309 progetti, 23 dei quali passati alla seconda fase. Il progetto vincitore, del duo composto dall’architetta Ursula Wilms (in collaborazione con lo studio berlinese Heine, Wischer und Partner) e dall’architetto paesaggista Heinz W. Hallmann, venne portato a termine in tempi brevi; l’edificio e il terreno circostante sono stati inaugurati cinque anni dopo, il 6 maggio 2010, dal presidente della Repubblica Federale di Germania Horst Köhler, dal ministro della cultura Bernd Neumann e dal sindaco di Berlino Klaus Wowereit. I costi complessivi di costruzione sono ammontati a 26 milioni di euro, di cui 21 milioni per il nuovo edificio, 4 milioni per la sistemazione del terreno e 1 milione per il boschetto di robinie.¹³

Dal punto di vista architettonico, l’attuale Topografia del Terrore è stata criticata dai quotidiani e dalle riviste di architettura nazionali e internazionali per via dell’apparenza definita «grigia» (*grau*)¹⁴ e «retrograda» (*rückwärtsgerichtet*)¹⁵ dell’edificio e per aver «lavato via troppe macchie nella presentazione della storia nazista».¹⁶

Sembra però che al proprietario (il governo federale) e all’utente (la Fondazione Topografia del Terrore) non sia importato granché di queste critiche. Il progetto di Wilms e Hallmann era stato selezionato dalla giuria del concorso per via del carattere modesto e pragmatico dell’edificio, i cui spazi dovevano assumere una funzione meramente pedagogica. Già il bando di concorso parlava chiaro: nella progettazione dell’allestimento dell’area si doveva evitare ogni intento di elevazione artistico-architettonica a favore di una maggiore attenzione per il «luogo dei carnefici» e le testimonianze storiche.¹⁷ In altre parole, il nuovo edificio per la Topografia del Terrore doveva porsi come luogo del lavoro scientifico e pedagogico e non come memoriale.¹⁸ Per il governo federale e i membri della Fondazione, la Topografia del

Terrore non doveva ergersi come memoriale perché luogo dei carnefici e, contrariamente a ciò che avviene per le vittime, non si possono commemorare i carnefici: in un luogo del genere si dovrebbero solo trasmettere in maniera pedagogica le informazioni storiche sulle loro azioni.¹⁹

Tuttavia, in base a una definizione più esauriente di *Gedenkstätte* in Germania – non solo come mero luogo di commemorazione, ma anche come istituzione che «combina tra loro diversi elementi, per esempio “autentici” relitti, monumenti, cimiteri, mostre o musei, come pure archivi, biblioteche e fondazioni di ricerca, in cui le dimensioni materiali, estetiche, pedagogiche, scientifiche ed ermeneutiche si intrecciano tra loro»²⁰ –, qui si capisce chiaramente che il fatto di non voler considerare la Topografia del Terrore come memoriale equivale a neutralizzare l'aspetto emozionale che un'opera artistica o architettonica può dare. Secondo il critico dell'architettura Dieter Hoffmann-Axthelm il fatto che il governo federale non abbia voluto un memoriale significa in poche parole: «Non un secondo Zumthor!».²¹

Zumthor, attraverso la sua concezione architettonica, mirava a “spalancare le tende”, al fine di fare emergere l'essenza del luogo storico, l'autenticità dei suoi resti materiali, ciò che lui definisce il loro essere «qui!» (*Da!*) e non altrove.²² Per Zumthor, la persona che visita il luogo di memoria deve poter entrare in contatto diretto – senza intermediazioni “didattiche” – con le tracce fisiche della storia: «si tratta di mettere in moto un processo fisico, emozionale, non intellettuale. La persona che visita il luogo deve commuoversi, non può solo guardare».²³

In questo modo, Zumthor avrebbe dato al luogo storico ciò che il governo federale avrebbe definito la caratteristica di memoriale, allo scopo di sollevare curiosità ed emozioni nel visitatore, protagonista attivo dell'esperienza della scoperta e del ricordo. Ma nessun paese rispolvera volentieri dall'armadio della propria storia i panni del carnefice: tale approccio architettonico al luogo storico – assieme alla fama del progettista e alla menzione positiva del progetto sulle principali riviste di architettura internazionali – avrebbe significato, per il governo federale, mettere in evidenza uno dei luoghi della memoria più controversi e più difficili nel cuore della capitale politica tedesca.

Il luogo storico: Prinz-Albrecht-Gelände (Gestapo-Gelände)

Dalla fine degli anni Settanta, nel momento in cui il confronto con il passato nazionalsocialista iniziava a intensificarsi e a riflettersi nell'edificazione di monumenti (*Mahnmal*²⁴) e memoriali (*Gedenkstätten*) sui luoghi storici – ossia laddove i fatti erano accaduti – di Berlino Ovest,²⁵ fino alla seconda metà degli anni Ottanta, quando fu inaugurata l'esposizione provvisoria *Topografia del Terrore*, il sito veniva indicato dai diversi gruppi di iniziativa cittadini (riuniti nella Initiative zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände nel 1985) come «Gestapo-Gelände» e dagli storici come «Prinz-Albrecht-Gelände» (il termine tedesco *Gelände* significa “area” o “terreno”).

La prima di queste due denominazioni dà sicuramente un'idea immediata dell'evento storico che ha marcato questo luogo di memoria, uno dei più complessi e controversi non solo di Berlino, ma di tutta la Repubblica Federale Tedesca. Tra il 1933 e il 1945, lì si trovavano gli uffici principali del terrore nazionalsocialista. Oltre

alla Gestapo, che occupava il numero 8 della Prinz-Albrecht-Strasse (oggi Niederkirchnerstrasse), al numero 9 sorgeva la sede delle SS e delle SD, che occupava i locali di quello che era stato l'Hotel Prinz Albrecht.

Tuttavia, gli storici, tra cui Reinhard Rürup, direttore scientifico della Topografia del Terrore dal 1987 al 2004, respingevano la denominazione «Gestapo-Gelände», preferendo sostituirla con «Prinz-Albrecht-Gelände». Quest'ultima denominazione, infatti, si riferiva al primo edificio costruito sul *Gelände*: il Prinz-Albrecht-Palais, un palazzo nobiliare settecentesco rimodernato nel 1830-1832 da Karl Friedrich Schinkel per volere del principe Alberto di Prussia e di nuovo rinnovato nel 1941 per ospitare la sede di rappresentanza del RSHA, diretto prima da Reinhard Heydrich e poi da Ernst Kaltenbrunner. Oggi, di questo palazzo non rimane che una traccia delle fondamenta del colonnato d'ingresso.

Per Rürup, dunque, la denominazione «Prinz-Albrecht-Gelände» si collegava esplicitamente alla storia del luogo, cioè alla via dove si situavano gli indirizzi del terrore, la Prinz-Albrecht-Strasse, una delle strade che Hans Fallada aveva menzionato più volte nel suo romanzo sulla resistenza tedesca al nazismo, *Ognuno muore solo* (ed. or. *Jeder stirbt für sich allein*, 1947). Rürup riconosceva però una certa pertinenza anche all'altra denominazione e questo perché nella Initiative zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände, che aveva optato per «Gestapo-Gelände», erano presenti anche coloro o i parenti di coloro che erano stati arrestati, torturati e, in alcuni casi, uccisi dalla Gestapo. Ma Rürup insisteva sul fatto che la storia di questo *Gelände* fosse più estesa, soprattutto se si tengono in considerazione la sistematicità della politica di sterminio e le sue vittime: queste non sono circoscrivibili nel solo termine «Gestapo-Gelände». ²⁶

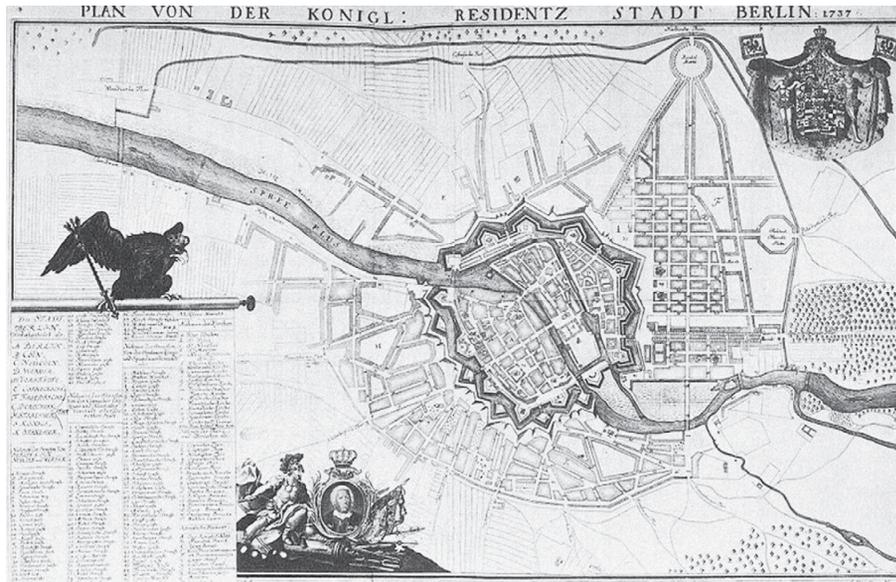
La storia di questo *Gelände* è ben più vasta e sfaccettata: è la storia della Germania e della *Kaiserstadt* Berlino dal 1688 al 1933, la storia degli edifici che ora non ci sono più, la storia di coloro che ci hanno vissuto. È la storia della Germania durante il Terzo Reich, delle istituzioni naziste presenti sul sito e delle loro pratiche di terrore. È la storia della Germania politicamente divisa del dopoguerra, della rimozione delle tracce del passato, della riscoperta del sito, del difficile confronto con il Nazionalsocialismo. È la storia della Germania riunificata e della politicizzazione della memoria.

Formazione del luogo storico e delle sue architetture originarie (1737-1933)

Nel 1688, il principe elettore di Brandeburgo Federico III (più tardi Federico I di Prussia) fondò a sud-ovest della *Doppelstadt* fortificata di Berlino e Cölln la città indipendente di Friedrichstadt, che più tardi, nel 1710, fu incorporata come quartiere nella nuova capitale reale Berlino.

Se si osserva la mappa della città elaborata dall'agrimensore Abraham Guibert Dusableau nel 1737, si nota l'estensione verso sud del quartiere di Friedrichstadt, voluta dal figlio e successore di Federico I di Prussia, il *Soldatenkönig* Federico Guglielmo I, il quale fece costruire tra il 1732 e il 1738, secondo i piani dell'architetto Philipp Gerlach, un nuovo assetto urbano a maglia regolare, dominato da tre lunghe strade (*Straßen*) – Wilhelmstrasse, Friedrichstrasse e Lindenstrasse – che si

Fig. 61



_ Figura 61.
Abraham G. Dusableau, *Plan von der Königl. Residentz Stadt Berlin*, 1737 (con il nord all'inverso).

106

intersecavano a sud in un'ampia *Rundplatz* (oggi Mehringplatz). Tra queste strade, Federico Guglielmo I aveva in particolare a cuore la Wilhelmstrasse, creata con l'intento di collegare direttamente le due porte principali della città: la porta ovest (l'attuale Porta di Brandeburgo, eretta nel 1788-1791) e la porta sud (oggi Halleisches Tor).

Federico Guglielmo I ambiva a trasformare la Wilhelmstrasse in una strada rappresentativa, con un alto numero di palazzi aristocratici. Il tratto nord, tra l'Unten den Linden e la Leipziger Strasse, era stato eletto a dimora dell'aristocrazia militare e della nobiltà, mentre il tratto sud si situava in una zona prevalentemente abitata da artigiani, immigrati boemi, coltivatori e allevatori di bovini. Quest'ultimo tratto rappresentava un dilemma per Federico Guglielmo I, che aveva difficoltà a trovare *baulustige Geldleute*, cioè "persone danarose", disposte a costruirci edifici di alto rango. Tuttavia, il problema fu presto risolto, nel 1737-1739, con la costruzione di uno sfarzoso palazzo rococò a sud di Leipziger Strasse, per volere di un facoltoso barone di origini francesi, François Matthieu Vernezobre de Laurieux. Un secolo più tardi, questo palazzo passò al principe Alberto di Prussia (*Prinz Albrecht von Preußen*), figlio di Federico Guglielmo III, che ne fu l'ultimo, illustre proprietario.

Conosciamo i retroscena che hanno portato all'edificazione di questo monumento storico grazie agli studi che negli anni Cinquanta del secolo scorso lo storico dell'arte Johannes Sievers effettuò sull'intervento ottocentesco di Karl Friedrich Schinkel in questo palazzo ormai definito "palazzo del principe Alberto" (*Prinz-Albrecht-Palais*). Secondo questo studio, sembrerebbe che il barone Vernezobre abbia fatto costruire il palazzo per rimediare a un capriccio di Federico Guglielmo I che non poteva esaudire. Per sostenere un ufficiale non troppo facoltoso della sua armata e per compensarlo dei servizi resi, Federico Guglielmo I avrebbe avuto l'idea di dare in sposa una delle quattro figlie di Vernezobre a questo ufficiale. Tuttavia,

le cose non andarono secondo i piani del sovrano: tutte le quattro le ragazze rifiutarono la richiesta di matrimonio. Di fronte alle pressanti insistenze di Federico Guglielmo I, Vernezobre si affannò a trovare una soluzione che permettesse di lasciare le figlie libere di scegliere il loro futuro marito. Attraverso la sua cerchia di conoscenze altolocate, venne a sapere del «desiderio bruciante» (*brennender Wunsch*) di Federico Guglielmo I di arricchire la Wilhelmstrasse di edifici di pregio per tutta la sua lunghezza, al fine di renderla degna del suo nome. Così ebbe l'idea di costruire un palazzo signorile sul tratto sud della *Strasse*. Pare che, dopo vari tentennamenti, il sovrano si fosse lasciato accontentare: i lavori di costruzione iniziarono subito e le ragazze furono lasciate in pace.²⁷

Figg. 62-64

Il palazzo venne realizzato secondo il modello francese dell'epoca: un edificio signorile su tre livelli, affiancato da due *Wirtschaftsbäusern* laterali, accessibile dalla strada attraverso un'ampia *Ehrenhof*. Quest'ultima era separata dalla strada da un muro con un portone leggermente arretrato nel mezzo (la presenza del muro dava un senso di continuità all'asse della Wilhelmstrasse). Dietro il palazzo si estendeva fino alle mura della città (*Akzisemauer*) un vasto giardino, progettato secondo le regole dell'arte dei giardini francesi.

Fig. 65

Secondo Sievers, il palazzo era uno dei più begli edifici della Berlino del XVIII secolo e, per questo, si rammaricava che non si conoscesse il nome dell'architetto che lo aveva costruito.²⁸

107

Ritornando alla storia del palazzo, possiamo aggiungere che nel 1740 la famiglia Vernezobre si trasferì nella nuova residenza, senza tuttavia abitarci a lungo: il barone morì nel 1748 e i suoi eredi non erano interessati a rimanere nel palazzo. Così, nel 1760, il figlio maggiore del barone vendette il palazzo a un banchiere. Da

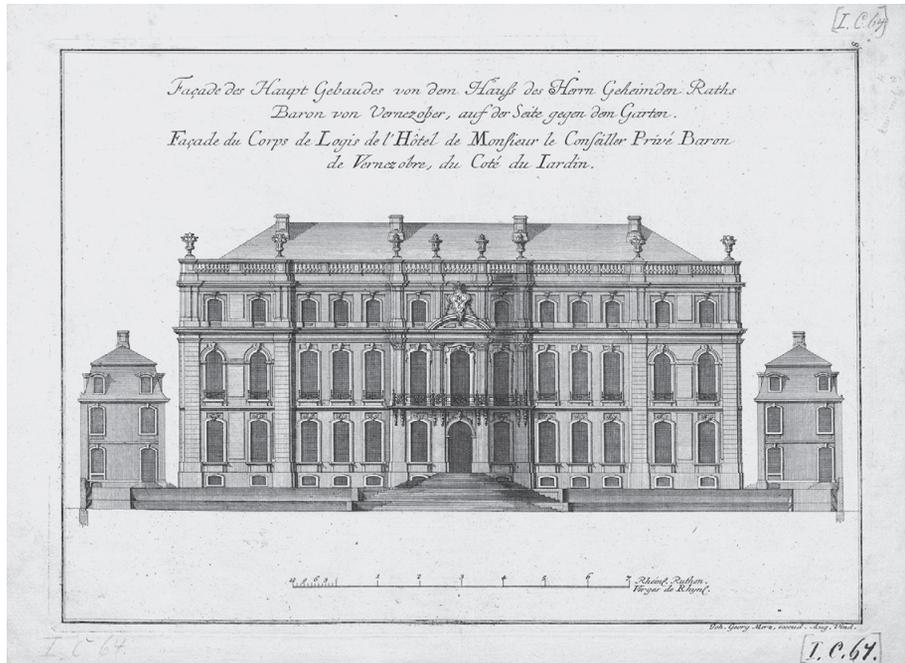
Figura 62.
J.G. Merz, *Façade du Corps de Logis de l'Hôtel de Monsieur le Conseiller Privé Baron de Vernezobre, du Coté du Jardin*, 1740 circa, incisione.

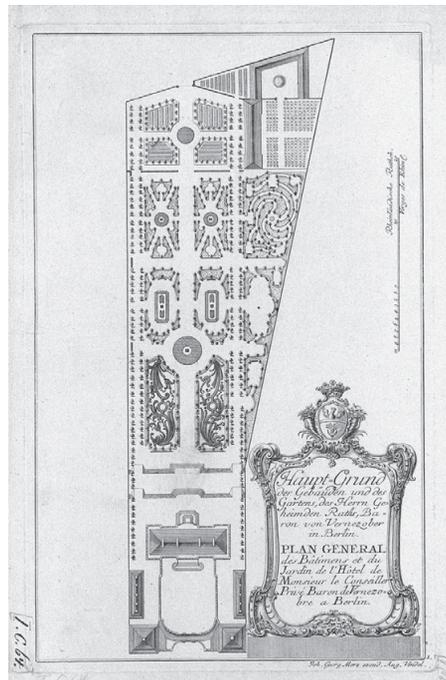
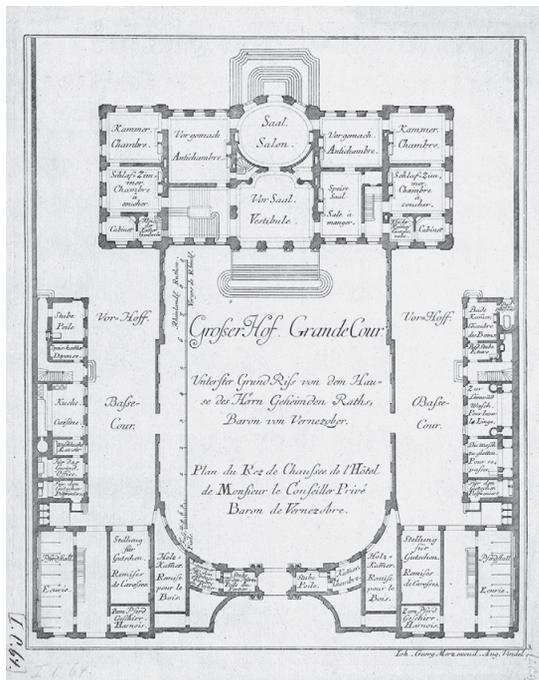
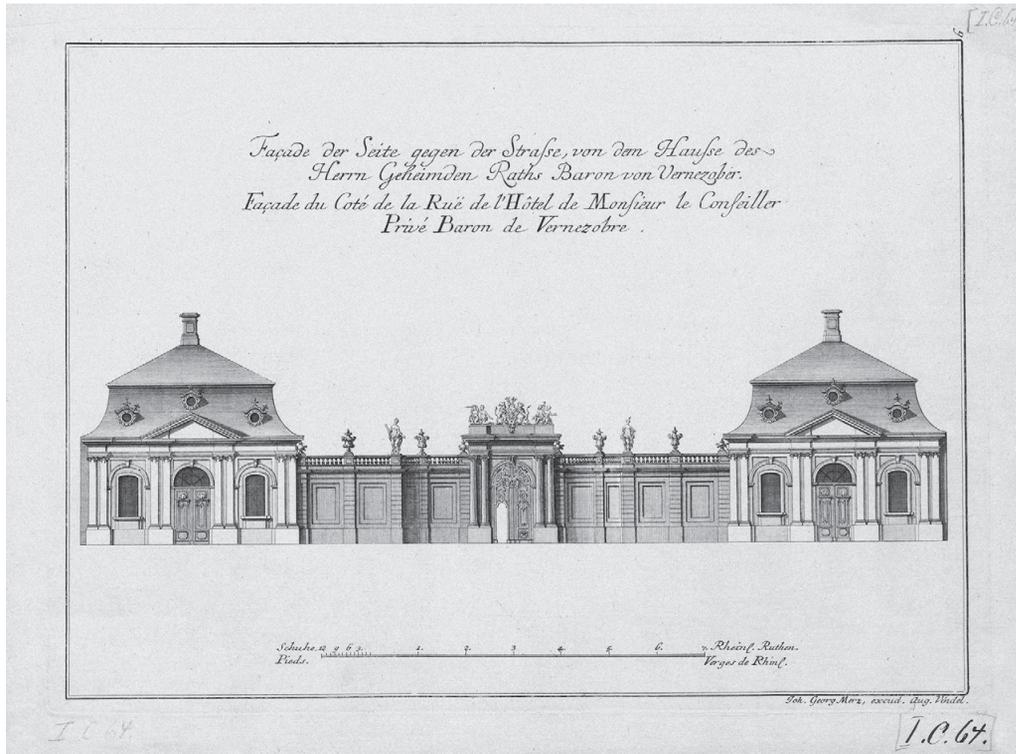
Alla pagina seguente:

Figura 63.
Façade du Coté de la Rue de l'Hôtel de Monsieur le Conseiller Privé Baron de Vernezobre, incisione, 1740 circa.

Figura 64.
Plan du Rez de Chausse de l'Hôtel de Monsieur le Conseiller Privé Baron de Vernezobre, incisione, 1740 circa.

Figura 65.
Plan Général des Bâtimens et du Jardin de l'Hôtel de Monsieur le Conseiller Privé Baron de Vernezobre, incisione, 1740 circa.





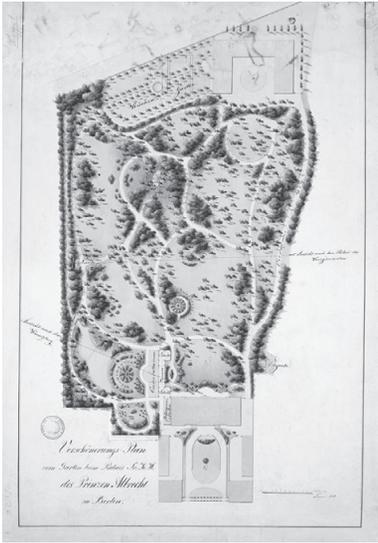


Figura 66.
Peter Joseph Lenné,
*Verschönerungsplan zum
Garten beim Palais des
Prinzen Albrecht zu Berlin,*
1830.

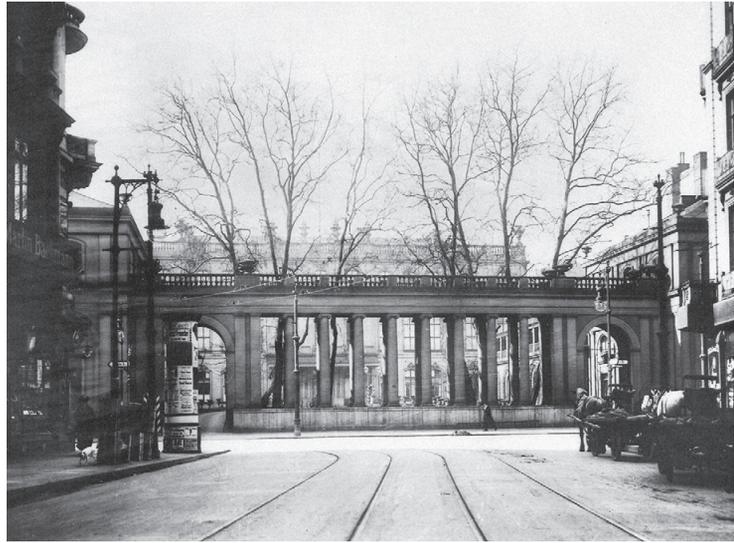


Figura 67.
Karl Friedrich Schinkel,
colonnato di ingresso del
Prinz-Albrecht-Palais, veduta
del 1912.

Fig. 66

Fig. 67

quel momento, l'edificio passò di mano a diversi proprietari (tra cui la principessa Amalie, sorella minore di Federico II di Prussia, la quale, tra i vari interventi, iniziò a trasformare il giardino alla francese in un *Landschaftspark* all'inglese) fino a quando, nel 1829, il principe Alberto di Prussia lo acquistò e lo fece ristrutturare da Schinkel nel 1830-1832. L'intervento di Schinkel lasciò tracce piuttosto significative nel complesso: oltre alla ristrutturazione degli spazi interni,²⁹ il famoso architetto trasformò il portale di accesso in un'elegante *Säulengang* (o *Säulenhalle*), da cui si poteva intravedere dalla strada la *cour d'honneur* in una nuova veste³⁰. Schinkel non si limitò a lavori di ristrutturazione: progettò sul margine ovest del lotto una scuderia a forma di U, riconoscibile sul *Verschönerungsplan* del parco, disegnato nel 1830 dall'architetto paesaggista Peter Joseph Lenné.³¹ Oltre alla scuderia, furono costruiti anche un maneggio, una struttura per la coltivazione dell'ananas (*Ananashaus*), un aranceto (*Orangeriehaus*) e, infine, un locale delle macchine (*Maschinenhaus*) per il «funzionamento di diverse fontane» (*zum Betrieb mehrere Fontänen*).³²

Nel 1871, un anno prima della morte del principe Alberto di Prussia, Berlino divenne la capitale del nuovo Stato nazionale tedesco (*Deutsches Reich*). Grazie alle riparazioni di guerra francesi, vi fu un rapido processo di industrializzazione e un conseguente boom edilizio che trasformò la città in una metropoli moderna. Furono costruite nuove strade e completati i collegamenti ferroviari con le altre città della Germania, venne migliorata la rete fognaria, distribuita l'elettricità e così via. Anche i dintorni del Prinz-Albrecht-Palais furono coinvolti nel processo di trasformazione urbana. Mentre a nord di Leipziger Strasse si delineava la Voßstrasse (dove più tardi, tra il 1938 e il 1945, si affaccerà la Nuova Cancelleria del Reich, progettata da Albert Speer per volere di Hitler), a sud si procedeva a un graduale prolungamento della Zimmerstrasse verso est, con la costruzione del Kunstgewerbemuseum (Museo delle arti applicate, oggi Martin-Gropius-Bau), realizzato in stile neorinascimentale dagli architetti Martin Gropius³³ e Heino Schmieden tra il 1877 e il 1881. Oltre alle sale

Fig. 68

espositive, all'interno dell'edificio si trovavano una biblioteca, uffici amministrativi, atelier e aule per lezioni. All'angolo tra la nuova Prinz-Albrecht-Strasse (cioè la tratta prolungata della Zimmerstrasse) e Königgrätzer Strasse (oggi Stresenmannstrasse), fu costruito tra il 1880 e il 1886 il Völkermuseum (museo etnografico), anch'esso in stile rinascimentale. Dall'altra parte della Königgrätzer Strasse si costruirono i due grandi terminal ferroviari di Potsdamer Bahnhof (1870-1872) e Anhalter Bahnhof (1875-1880), a pochi isolati di distanza l'uno dall'altro. Nella Anhalter Bahnhof giungevano fino a un'ottantina di *Fernzüge* al giorno, conducendo fuori o verso la città decine di migliaia di viaggiatori; Potsdamer Bahnhof serviva per lo più al trasporto locale, ma vantava un flusso ferroviario altrettanto importante. Di conseguenza, Potsdamer Platz divenne uno degli incroci stradali più affollati di Berlino, su cui circolavano 28 linee del tram. Nelle immediate vicinanze delle due stazioni ferroviarie furono costruiti dozzine di alberghi a disposizione dei visitatori che giungevano in città; in ogni *Hausnummer* lungo la Anhalter Strasse era riportato il logo di un albergo, mentre sulla Potsdamer Platz si trovavano i quattro grandi hotel di prima categoria: Esplanade, Fürstenhof, Bellevue e Palasthotel. Tra gli alberghi di seconda categoria era incluso l'Hotel Römerbad (1888), costruito in stile neorinascimentale al numero 9 di Prinz-Albrecht-Strasse; nel 1900 l'hotel fu ribattezzato in Prinz Albrecht Hotel e restaurato in Jugendstil nel 1909.³⁴

110

A cavallo tra Otto e Novecento, gli spazi del Kunstgewerbemuseum erano al limite delle loro capacità, così il Ministero della Cultura decise di realizzare un nuovo edificio al suo fianco per ospitare la biblioteca e le attività didattiche. La Kunstgewerbeschule (scuola d'arte applicata) fu costruita tra il 1902 e il 1905, al numero 8 di Prinz-Albrecht-Strasse. Uno degli studenti più illustri della scuola, l'artista George Grosz, giunto a Berlino nel 1912, descrive con entusiasmo nella sua autobiografia *Ein kleines Ja und ein grosses Nein* (1955) gli stimoli artistici e le molte opportunità culturali che Berlino offriva durante il primo anteguerra.³⁵

La vita della Kunstgewerbeschule accanto al Kunstgewerbemuseum fu abbastanza breve; nel 1924, a seguito dell'inflazione del dopoguerra, venne riunita alla Hochschule für bildende Künste (Istituto superiore di arti figurative), a Charlottenburg.

Durante i primi anni del Novecento, negli immediati dintorni della Prinz-Albrecht-Strasse erano stati eretti alcuni edifici governativi, tra cui il Preussisches

Fig. 69

Fig. 70

Fig. 71

Figura 68.
Lorenz Ritter, *Das Kunstgewerbemuseum zu Berlin*, acquaforte, 1881.

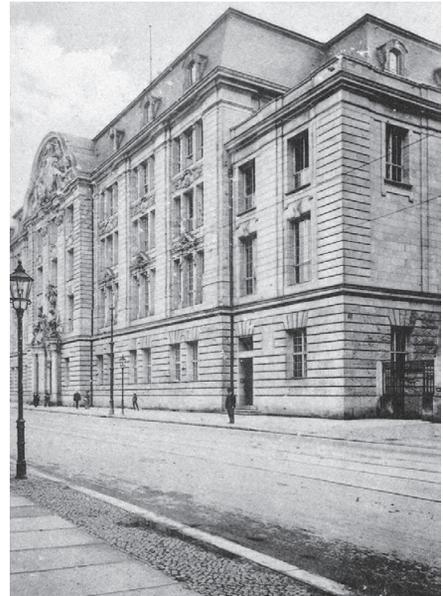
Figura 69.
Hermann Ende e Wilhelm Böckmann, Museo etnografico di Berlino, veduta del 1887.



_ Figura 70.
Hotel Prinz Albrecht al
numero 9 di Prinz-Albrecht-
Strasse, veduta del 1905.



_ Figura 71.
Scuola d'arte applicata al
numero 8 di Prinz-Albrecht-
Strasse, veduta del 1910.



Abgeordnetenhaus, il maestoso palazzo ancora una volta di stile neorinascimentale del Parlamento prussiano, progettato da Friedrich Schulz e costruito sul lato nord di Prinz-Albrecht-Strasse, di fronte al Kunstgewerbemuseum, tra il 1891 e il 1904. In tal modo, la vicina Wilhelmstrasse, dove avevano sede i vari ministeri dell'Impero tedesco (*Reichsämtler*) e l'ambasciata britannica, si era tramutata in pochi anni in un centro governativo, equiparabile a Downing Street, Ballhausplatz o Quai d'Orsay.³⁶

Nel 1924, gli eredi del principe Alberto di Prussia vendettero il margine ovest del parco. Due anni più tardi, le costruzioni che si trovavano nel parco (la scuderia, l'*Ananashaus*, l'*Orangierhaus* e la *Maschinenhaus*) furono demolite per fare spazio al nuovo complesso per lo svago culturale dell'Europahaus, costruito su progetto degli architetti Richard Bielenberg, Josef Moser e Otto Firlre tra 1926 e 1931. In quegli stessi anni, il Prinz-Albrecht-Palais fu affittato per brevi periodi dal governo tedesco come *Gastquartier* ai sovrani di Afghanistan (1928) e di Egitto (1929), così come al primo ministro e al ministro degli Esteri britannici (1931).

Luoghi e indirizzi del terrore nazionalsocialista

Alla fine degli anni Venti, prima che alcune delle costruzioni lungo la Prinz-Albrecht-Strasse e la Wilhelmstrasse diventassero sedi del cuore amministrativo del Terzo Reich e ancora prima che Adolf Hitler diventasse cancelliere, molti simpatizzanti del Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*, NSDAP) organizzarono i primi incontri di alto livello in una delle sale dell'Hotel Prinz Albrecht. Per stare vicino al loro *Treffpunkt*, nell'ottobre del 1932 i membri del partito nazista trasferirono al numero 106 della Wilhelmstrasse, in una *Geschäftsbaus* costruita in Jugendstil nel 1903, la redazione del quotidiano nazista "Der Angriff",

fondato da Joseph Goebbels; due anni più tardi, la sede redazionale fu di nuovo trasferita nella vicina Zimmerstrasse, nel cosiddetto *Zeitungs Viertel*.³⁷ Al suo posto, durante l'estate del 1934, fu collocata provvisoriamente la sede centrale della SA (Sturmabteilung), il primo gruppo paramilitare del partito nazista fondato nel 1920.

Durante il mese di maggio 1933, l'edificio della Kunstgewerbeschule fu occupato dalla Geheimes Staatspolizeiamt (la Gestapa, meglio conosciuta come Gestapo), istituita dal ministro degli interni prussiano, Hermann Göring, qualche mese prima. Un anno più tardi, Heinrich Himmler, *Reichsführer* dell'unità paramilitare del partito nazista (le cosiddette SS) e capo della polizia tedesca, fu nominato ispettore della Gestapo prussiana. Sotto la sua supervisione la Gestapo si congiunse alle SS e cominciò a estendersi al di fuori dei confini del territorio prussiano, diventando così il principale strumento di potere e di terrore dell'intero Terzo Reich e, dal 1939, delle zone occupate, quando la Gestapo fu inglobata come IV sezione del nuovo Ufficio centrale per la sicurezza del Reich (Reichssicherheitshauptamt, RSHA).

Come in tutte le centrali di polizia, una prigione di modeste dimensioni fu costruita nel basamento dell'ala sud della ex Kunstgewerbeschule, dove prima si trovavano i laboratori di scultura. La *Hausgefängnis*, come era stata chiamata la prigione nel gergo popolare, era composta inizialmente da 19 celle singole di anguste dimensioni, di larghezza tra 1,40 e 1,70 metri per 3,60 metri di lunghezza. Durante l'inverno del 1935-1936, furono eseguiti dei lavori di ristrutturazione all'interno del basamento, che permisero di raddoppiare il numero di celle. Un'altra cella più grande, la *Gemeinschaftszelle*, che poteva contenere fino a 20 persone, era stata aggiunta assieme al *Schutzraum* e all'ascensore, che permetteva di condurre i prigionieri alle sale interrogatori situate ai piani superiori.

Al momento del loro arresto i prigionieri, per lo più oppositori o perseguitati politici,³⁸ venivano fotografati dai funzionari della Gestapo, che stilavano una serie di tre ritratti di ciascun prigioniero: di profilo, di fronte e col profilo girato di tre quarti (cioè verso destra). Quando era necessario, la seconda o terza foto includeva un particolare accessorio indossato abitualmente dalla persona arrestata (cappotto, sciarpa, cappello o berretto e così via). Ciascuna serie veniva etichettata "Gestapa" e datata in caratteri gotici, per poi essere accuratamente archiviata secondo l'ordine burocratico teutonico.³⁹ La durata della detenzione nella *Hausgefängnis* era determinata dal tempo degli interrogatori; generalmente, il prigioniero non trascorreva più di dieci giorni nella sua cella ed era spesso sottoposto a brutali trattamenti da parte degli agenti della Gestapo, che spesso torturavano senza alcuna inibizione legale o



Figura 72.
Hermann Göring (a destra) affida la direzione della Gestapo a Heinrich Himmler nella ex Scuola d'arte applicata, 20 aprile 1934.

Fig. 72

_ Figura 73.
Werner Lorenz, Reinhard Heydrich, Heinrich Himmler e Karl Wolff in uno degli uffici situati all'interno della ex Scuola d'arte applicata, 1936.



113

morale.⁴⁰ Per molti prigionieri, la *Hausgefängnis* di Prinz-Albrecht-Strasse 8 era solo la prima tappa di un agonizzante percorso verso i campi di concentramento.

Una volta assunto anche il controllo della Gestapo prussiana, nell'autunno del 1934 il *Reichsführer-SS* Himmler aveva fatto trasferire gli uffici amministrativi delle SS e SD (*Sicherheitsdienst*, servizio di intelligence del partito nazista) da Monaco a Berlino, allo scopo di procedere alla graduale centralizzazione dell'apparato di polizia di tutto il Reich. Con la sua unità, Himmler occupò l'Hotel Prinz Albrecht, mentre Reinhard Heydrich, che dirigeva il Servizio di sicurezza delle SS, si prese il Prinz-Albrecht-Palais. Quest'ultimo fu di nuovo rinnovato nel 1941,⁴¹ per poter ospitare il quartier generale del RSHA, istituito nel settembre 1939 dallo stesso Heydrich (ovviamente su ordine di Himmler) attraverso la fusione dei servizi statali della Gestapo e della *Reichskriminalpolizei* (Kripo) con quelli dello SD. Il RSHA, diretto prima da Heydrich e poi, dal 1943, da Ernst Kaltenbrunner, diventò subito uno degli ingranaggi essenziali del meccanismo dell'annientamento, dato che proprio nel suo interno erano stati riuniti tutti quei servizi che sarebbero serviti come base per le operazioni mobili di massacro nei territori occupati e per le deportazioni verso i campi di sterminio dell'Est. Il RSHA era composto da sette sezioni, che svolgevano ognuna una determinata funzione; la più importante – e anche la più sinistramente conosciuta – era la IV sezione, quella della Gestapo, capeggiata da Heinrich Müller, che aveva nel suo interno l'ufficio IV B4, che si occupava dei rastrellamenti degli ebrei, gestito da Adolf Eichmann dal 1941, cioè dal momento in cui la politica antiebraica aveva raggiunto il suo apice, con la decisione di risolvere la questione ebraica non più soltanto attraverso l'espulsione ma con lo sterminio.

Ricapitolando, la ex *Kunstgewerbeschule* (al numero 8 di Prinz-Albrecht-Strasse), l'Hotel Prinz Albrecht (al numero 9) e il Prinz-Albrecht-Palais (al numero 102 di Wilhelmstrasse) ospitavano ciascuno una grande concentrazione di potere e ter-

rore, con migliaia di burocrati che coordinavano l'intera macchina dello sterminio,⁴² capeggiati da gerarchi come Himmler e Heydrich.

La Gestapo, le SS e le SD, «con il loro insaziabile appetito di uffici e depositi»,⁴³ occuparono quasi tutti gli edifici (le *Wohn- und Geschäftsbäuser*) lungo la Wilhelmstrasse, tra Prinz-Albrecht-Strasse e Anhalter Strasse. Ai numeri 98-101 si trovavano le centrali di servizio (*Dienststellen*) della Gestapo e delle SS, mentre gli uffici delle SD erano stati collocati nella struttura annessa (*Nebengebäude*) al Prinz-Albrecht-Palais, ai numeri 103-104. Non furono presi in considerazione i due musei – Völkerkundemuseum e Kunstgewerbemuseum –, mentre il complesso dell'Europa-Haus era stato rilevato dalle autorità governative naziste nel 1937, che vi avevano collocato diversi uffici e ministeri relativi al commercio, all'industria, al lavoro (in particolare il *Reichsarbeitsministerium*) e alle finanze.

Durante la guerra, i nazisti attuarono alcuni importanti interventi strutturali negli scantinati di tutti gli edifici del lotto che avevano occupato, al fine di ricavare dei rifugi antiaerei. L'unico rifugio fuori terra era il massiccio *Luftschutzbunker* di cemento, costruito nel 1941 per ospitare tutto lo staff di alto rango del RSHA, da cui si accede al giardino del Prinz-Albrecht-Palais. Un anno dopo, alcuni prigionieri del campo di concentramento di Sachsenhausen costruirono al suo fianco la cosiddetta «baracca di approvvigionamento» (*Verpflegungsbaracke*) delle SS.

Tra novembre 1943 e maggio 1944, Berlino fu devastata su larga scala dai bombardamenti aerei, che si focalizzavano logicamente sui principali centri del potere nazista. Tra questi, l'Hotel Prinz Albrecht e il Prinz-Albrecht-Palais; il primo andò completamente distrutto, mentre il palazzo e il suo splendido *Säulenhalle* furono gravemente danneggiati. Anche l'ex Kunstgewerbeschule venne bombardata a più riprese durante quel periodo, ma rimase in gran parte intatta fino al 3 febbraio 1945, quando

Fig. 73

Fig. 74

Fig. 75

114



_ Figura 74.
Veduta aerea del sito di
Prinz-Albrecht nel 1934.

_ Figura 75.
Il Prinz-Albrecht-Palais
distrutto dai bombardamenti,
1947.



i massicci raid aerei americani ridussero la città in uno spaventoso *Trümmerfeld*. A seguito di questi ultimi attacchi, alcuni detenuti rimasti nella *Hausgefängnis* furono evacuati, mentre altri furono arbitrariamente uccisi dalle SS. Il giorno in cui la città cadde nelle mani dell'Armata Rossa, il 2 maggio 1945, nelle celle erano rimasti ancora sei prigionieri, unici ad essere liberati.

È utile rammentare il fatto che la Wilhelmstrasse, così come l'intero quartiere governativo, era stata anche l'ultima fortezza delle *Waffen-SS* contro l'avanzata delle truppe sovietiche, per cui la strada era diventata uno scenario desolato di

rovine fumanti, pervase da un lungo e tetro «sonno plumbeo», come lo descrisse lo scrittore Jurij V. Bondarev, uno degli ufficiali dell'artiglieria sovietica, in *Das Ufer* (tradotto in tedesco nel 1978).⁴⁴

115

La rimozione delle tracce

Nell'immediato dopoguerra, il sito in cui si trovavano gli edifici occupati dall'apparato poliziesco nazista cadde nella zona di occupazione americana, fino alla nascita della Repubblica Federale Tedesca (1949). Prinz-Albrecht-Strasse fu invece annessa al settore sovietico, dove, nel 1951, fu ribattezzata *Niederkirchnerstrasse*, in onore di un'affiliata della resistenza comunista uccisa dalle SS a Ravensbrück, Käthe Niederkirchner. In questo modo, i due indirizzi del terrore, Prinz-Albrecht-Strasse 8 e 9, sparirono definitivamente dalla mappa della città e la storia del luogo scivolò inesorabilmente nell'oblio, accentuato in seguito dalla costruzione del Muro (1961), che scorreva proprio lungo il bordo sud di Prinz-Albrecht-Strasse.

Le macerie del Prinz-Albrecht-Palais, una delle poche opere architettoniche che portavano la firma di Karl Friedrich Schinkel a Berlino Ovest,⁴⁵ furono fatte brillare nella primavera del 1949⁴⁶ e i resti giacquero sul posto fino al loro sgombero, nel 1963. Per Sievers fu la perdita incomprensibile dell'«unico e ultimo monumento storico» di Berlino Ovest.⁴⁷

A eccezione del *Kunstgewerbemuseum* e del complesso dell'Europahaus, anche gli altri edifici che si trovavano sul *Gelände* ebbero più o meno la stessa sorte. Dopo il brillamento della ex *Kunstgewerbeschule*, avvenuto l'11 giugno 1956, sul sito non esisteva più un solo edificio utilizzato dai burocrati del Terzo Reich. Tutti i resti furono sgomberati tra il 1957 e il 1963.⁴⁸ Dopo quanto accaduto, con la guerra, i bombardamenti e la divisione fisica e politica della città, Berlino provò a sbarazzarsi «silenziosamente» di alcuni edifici simbolo del terrore nazista e di imbarazzanti memorie, per cui il brillamento e lo sgombero di queste strutture avvennero in una sostanziale indifferenza.

Fig. 76

Fig. 77



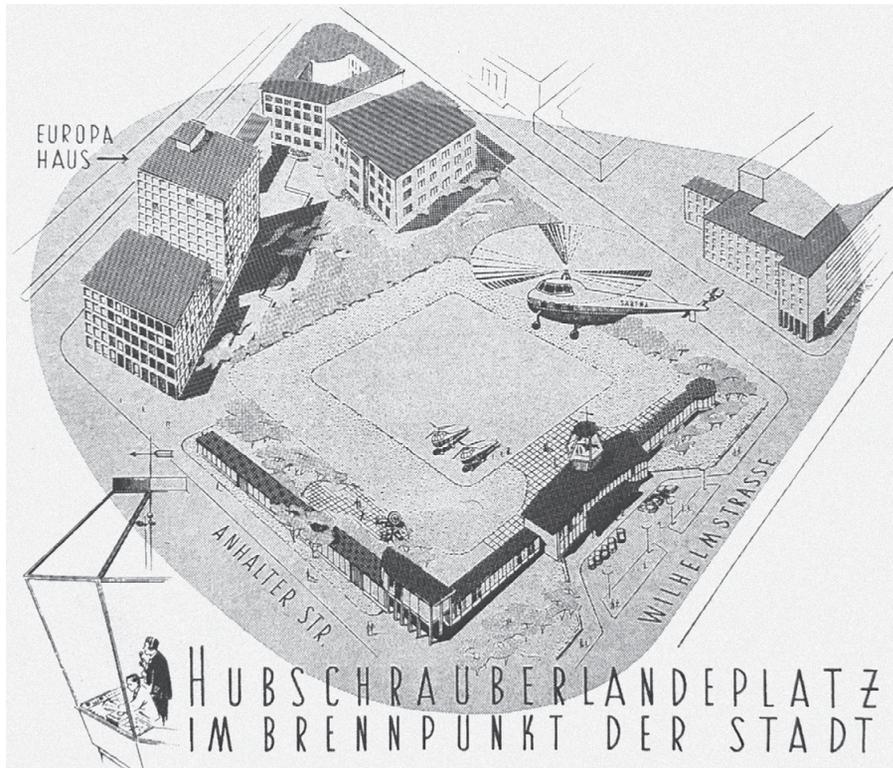
116

I pochi alberi rimasti nel parco del Prinz-Albrecht-Palais furono utilizzati per il riscaldamento, mentre il Völkermuseum fu parzialmente restaurato nei primi anni Cinquanta e utilizzato per pochi anni come Museo di preistoria e protostoria (Museum für Vor- und Frühgeschichte); tuttavia, nel 1963, fu anch'esso fatto brillare e le macerie immediatamente sgombrate. Dunque, con la costruzione del Muro e la rimozione completa delle macerie, le tracce del passato parevano definitiva-

_ Figura 76.
Il brillamento della ex Scuola d'arte applicata, 11 giugno 1956.

_ Figura 77.
Veduta del sito di Prinz-Albrecht dalla Wilhelmstrasse, 1959.

_ Figura 78.
Progetto per l'eliporto tratto dall'opuscolo *Wir bauen die neue Stadt* distribuito dal distretto di Kreuzberg, 1956.



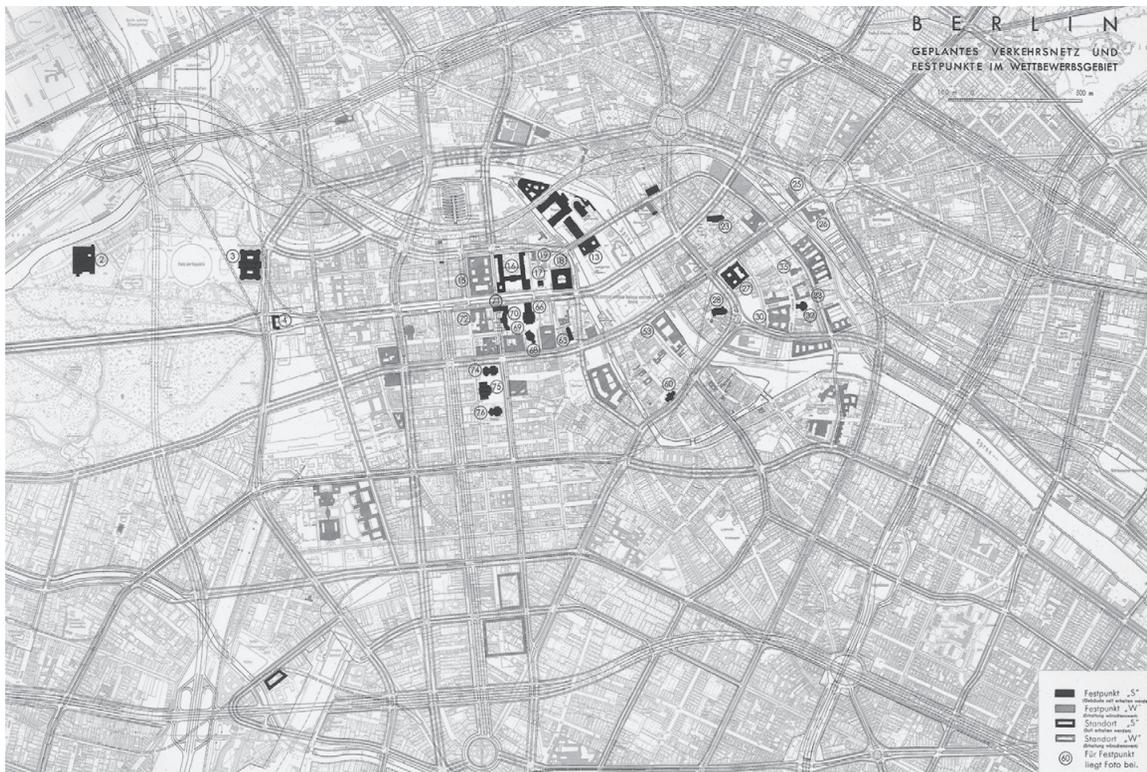
mente cancellate. Essendo diventato “zona di confine”, il *Gelände* si era tramutato complessivamente in una sorta di *Niemandsland* periferico.

Fig. 78

Nel 1956, il distretto di Kreuzberg pubblicò un opuscolo che illustrava la proposta per la realizzazione di un eliporto sul *Gelände*. Il progetto cadde però presto nel dimenticatoio, dato che un anno dopo, il 30 marzo 1957, il governo federale e il Senato di Berlino⁴⁹ bandirono il concorso di progettazione *Hauptstadt Berlin*, al fine di ristrutturare in maniera adeguata l'intera città distrutta dalla guerra e ridare al centro la funzione di *Haupt- und Weltstadtzentrum*, fino a restituirle il suo status di moderna metropoli, anche nella prospettiva di una eventuale riunificazione dei due stati tedeschi.⁵⁰ I tre progetti vincitori – il primo di Friedrich Spengelin, Fritz Eggeling, Gerd Pempelfort, il secondo di Egon Hartmann e Walter Nickerl e il terzo di Hans Scharoun, in collaborazione con Wils Ebert – rimasero fedeli alle direttive del Senato, che domandava la costruzione di una rete di *Autobahnen* e *Schnellstrassen* sovrapposte al tessuto urbano originario, in cui il prolungamento della Kochstrasse (la via perpendicolare al colonnato d'ingresso del Prinz-Albrecht-Palais) fino alla Stresemannstrasse avrebbe tagliato in due il *Gelände*. Il concorso non produsse risultati concreti, ma i progetti rimasero e le direttive furono tenute in considerazione fino ai primi anni Ottanta, quando le ricerche progettuali promosse dall'Esposizione internazionale di architettura (IBA),⁵¹ che si occupavano della ristrutturazione urbanistica della Südliche Friedrichstadt e del Südliches Tiergartenviertel, riaccessero l'attenzione sulla storia del sito.

Fig. 79

Figura 79.
Piano generale della rete dei trasporti del Senato di Berlino per il concorso di progettazione *Hauptstadt Berlin*, 1957.





118

Sin dall'inizio degli anni Settanta, l'area di Prinz-Albrecht-Palais era stata predisposta per un'eventuale divisione del *Gelände*, per cui venne scissa in due parti, sfruttate per utilizzi provvisori (*Zwischennutzung*): a nord si collocò un deposito per calcinacci provenienti dalle demolizioni di alcuni edifici di Kreuzberg, mentre a sud venne costruito un autodromo in guisa di piccola collina. Al cancello di ingresso, oltre all'imponente segnaletica *Autofahren ohne Führerschein* e agli innumerevoli pneumatici sparpagliati qua e là, era presente anche un piccolo cartello pubblicitario che invitava a recarsi al Dreamboy's Lachbühne, un locale per travestiti.

Figura 80.
Veduta aerea del sito di
Prinz-Albrecht nel 1984.

Fig. 80

Fig. 81

La riscoperta del sito

«Il movimento studentesco [del Sessantotto] servì da monito, una sorta di *memento mori* rivolto a una generazione che aveva quasi creduto di aver risolto per sempre i problemi della società occidentale, – scrive Eric Hobsbawm, – pertanto il 1968 non fu né una fine né un inizio, ma solo un segnale». ⁵² In riferimento alla RFT, il Sessantotto giocò un ruolo importante nella storia della memoria pubblica tedesca post 1945, dato che, in quel momento, la generazione nata durante o immediatamente dopo la guerra cominciava a interrogarsi su ciò che avevano fatto i loro genitori durante il Terzo Reich, sino a farsi iniziatrice di una nuova presa di coscienza collettiva del passato.

Sulla scia del Sessantotto, durante il decennio successivo nella RFT si svolsero in modo diffuso diverse manifestazioni dei movimenti sociali, molte delle quali iniziavano a mettere in primo piano il confronto con il passato nazionalsocialista. Tra queste manifestazioni spicca il *Tunix-Kongress*, che ebbe luogo a Berlino Ovest durante il fine settimana del 27-29 gennaio 1978. Tale manifestazione era gestita da un gruppo di intellettuali di sinistra che organizzarono incontri, visite culturali e cortei in città, con *Treffpunkt* alla Technische Universität (TU). Tra gli organizzatori figurava

_ Figura 81.
Ingresso dell'autodromo sul
sito di Prinz-Albrecht, 1984.



il critico dell'architettura Dieter Hoffmann-Axthelm, il quale pianificò una visita guidata sul sito del Prinz-Albrecht-Palais, attirando così per la prima volta l'attenzione pubblica su questo luogo storico. In un articolo pubblicato su "Archi+" in quello stesso anno, Hoffmann-Axthelm aveva criticato ciò che lui chiamava «riparazione della città» (*Stadtreparatur*), cioè il processo di ricostruzione della città messo in atto dal Senato che cancellava, o rendeva invisibili, le tracce della sua storia, come era successo con la disastrosa riedificazione della

Mehringplatz su progetto di Hans Scharoun, fortemente criticata per il carattere anonimo e suburbano che aveva deformato una delle piazze storiche più importanti della Südliche Friedrichstadt.⁵³ Per Hoffmann-Axthelm, la *Stadtreparatur* era soprattutto un programma estetico, in cui solamente l'immagine della città (e non la sua storia) veniva "riparata". Era come se la città venisse considerata semplicemente una macchina che doveva riprendere a funzionare dopo un guasto; che cosa aveva provocato il guasto non interessava al tecnico che la stava riparando: la riparazione ha a che fare con gli oggetti, non con la storia.⁵⁴ La critica di Hoffmann-Axthelm si riferiva per lo più allo smantellamento dei palazzi e degli edifici amministrativi distrutti dai bombardamenti lungo la Wilhelmstrasse (tra cui il Prinz-Albrecht-Palais), malgrado alcuni di essi fossero in gran parte ricostruibili. Era come se i dodici anni di dittatura hitleriana e di guerra venissero cancellati dalla faccia della terra. Per Hoffmann-Axthelm era invece necessario rendere visibile la storia della città, anche quella della sua distruzione; non si doveva procedere alla sua ricostruzione come se non fosse successo nulla.⁵⁵

In questo senso, anche il sito del Prinz-Albrecht-Palais diventava una potenziale vittima della *Stadtreparatur*, tanto da diventare una sorta di "anti-sito" – cioè un luogo bandito da funzioni "normali" – e «una piccola pietra nell'enorme puzzle invisibile dei vuoti di memoria, rimozioni e trivializzazioni».⁵⁶

Esattamente un anno dopo il *Tunix-Kongress*, tra il 22 e il 26 gennaio 1979, fu messa in onda sugli schermi della RFT *Holocaust*, la serie televisiva di produzione americana scritta da Gerald Green e diretta da Marvin J. Chomsky, che fu guardata da un terzo della popolazione, ovvero venti milioni di telespettatori. La diffusione di *Holocaust* fu sicuramente un evento mediatico di grande impatto nel mondo occidentale, ma fu maggiormente percepito in Germania, dove si andava innescando un'ampia discussione pubblica sugli orrori nazisti.⁵⁷ Nelle sue note diaristiche scritte poco dopo la trasmissione della serie, Günther Anders constatò come questa serie fosse riuscita a turbare le coscienze dei tedeschi più di qualunque forma rigorosa di documentazione storica.⁵⁸

La volontà di rendere visibile la storia del sito, che nel dopoguerra era stata in sostanza celata, coinvolse non solo i movimenti sociali e i gruppi di sinistra, ma anche la Lega internazionale per i diritti dell'uomo, con sede a New York, e l'Associazione dei Socialdemocratici perseguitati (*Arbeitsgemeinschaft Verfolgter Sozialdemokraten*), ognuna delle quali, durante i primi mesi del 1980, si appellò al Senato berlinese perché si realizzasse una «lapide commemorativa in forma dignitosa» (*Gedenkstein in würdiger Form*) o un «memoriale dignitoso» (*würdiges Mahnmal*) dedicato alle vittime del terrore nazista⁵⁹ (qui è importante sottolineare il fatto che il sito veniva interpretato come “luogo delle vittime”, piuttosto che “dei carnefici”). Non sappiamo come il Senato abbia subito reagito agli appelli per un memoriale alle vittime del Nazionalsocialismo. Una prima risposta sarebbe giunta solo il 21 giugno 1982, mesi dopo l'approvazione, da parte del Parlamento di Berlino, della mozione stilata dai socialdemocratici che chiedeva di erigere sul *Gelände* «un memoriale e un centro espositivo e di documentazione» (*ein Mahnmal und ein Dokumentations- und Ausstellungszentrum*), in occasione del cinquantesimo anniversario della presa del potere nazionalsocialista del 30 gennaio 1933.⁶⁰ Sembrava che in quegli anni il Senato – passato dalla maggioranza dei socialdemocratici a quella dei cristianodemocratici nell'estate del 1982 – spingesse maggiormente alla creazione di un Museo di storia tedesca a Berlino, soprattutto dopo il successo di una serie di esposizioni pubbliche sulla storia tedesca tenute tra i primi anni Settanta e Ottanta,⁶¹ che culminò con la mostra *Preussen – Versuch einer Bilanz* (*La Prussia – Tentativo di un bilancio*), tenuta nel 1981 nell'ex Kunstgewerbemuseum, nel frattempo restaurato e ribattezzato Martin-Gropius-Bau.⁶² Che il Senato privilegiasse la costruzione di un museo di storia tedesca da realizzare a Berlino non è casuale: i movimenti di sinistra che ambivano a rendere visibile la cosiddetta “storia dal basso” (*Geschichte von unten*)⁶³ relativa alla memoria insabbiata del passato nazionalsocialista erano considerati una spina nel fianco sia per il Senato, sia per il governo federale guidato dal cancelliere Helmut Kohl. Un generico museo di storia avrebbe depotenziato politicamente la “storia dal basso” del *Gelände*. Più tardi, nel 1986-1987, il dibattito attorno al museo di storia tedesca condurrà al cosiddetto *Historikerstreit*, che intellettuali come Jürgen Habermas accusavano come tentativo di “relativizzare” il passato tedesco da parte delle autorità politiche, con l'obiettivo di renderlo “utilizzabile” per fini nazionalistici.⁶⁴ Da parte della RFT c'era quindi ancora, come ha notato lo storico David Bidussa, una «reticenza ad affrontare nella discussione pubblica la dimensione del nazismo».⁶⁵

Ritornando al *Gelände* e alla questione del memoriale, durante l'estate 1982 il Senato decise tuttavia che «il terreno tra la Stresemannstrasse, Anhalter Strasse, Wilhelmstrasse e il Muro non doveva più essere edificato» e che «laddove una volta c'era il Prinz-Albrecht-Palais, doveva essere eretto un memoriale che ricordasse in maniera dignitosa le vittime della violenza nazionalsocialista».⁶⁶

Il concorso di architettura per l'allestimento del *Gelände* del 1983-1984

Qualche mese dopo la decisione del Senato di costruire un memoriale da dedicare alle vittime del nazifascismo sul *Gelände*, il 7 ottobre 1982 iniziarono i preparativi per il concorso di progettazione, bandito dal Senato (rappresentato dall'assessore

all'Edilizia) e attuato dall'IBA. Il bando di concorso fu presentato nei giornali regionali e nazionali a partire dal 15 giugno 1983.⁶⁷ In apertura del bando, il sindaco di Berlino, Richard von Weizsäcker, aveva menzionato l'ubicazione del futuro museo di storia tedesca nel vicino Martin-Gropius-Bau⁶⁸ e la funzione dell'area di concorso, che doveva diventare non solo luogo di riflessione storica, ma anche un parco urbano per il quartiere di Kreuzberg.⁶⁹

Al concorso si iscrissero 493 progettisti (tra artisti, architetti e urbanisti); si trattava della partecipazione a un concorso di architettura più massiccia mai avvenuta a Berlino Ovest, dopo quello per il *Luftbückendenkmal* del 1949-1951.⁷⁰ Le proposte consegnate furono 194.

Dopo una prima seduta della giuria,⁷¹ ai primi di marzo 1984, i progetti furono esposti al pubblico in forma anonima per quattordici giorni nel Martin-Gropius-Bau, dove i visitatori ebbero la possibilità di votare e di contribuire così al giudizio. A causa del grande numero e dell'eterogeneità delle proposte illustrate, i giudizi rilasciati dal pubblico furono altrettanto eterogenei.⁷² Nel resoconto sul concorso, elaborato dall'IBA nel 1985, si può notare che le proposte erano, effettivamente, molto diversificate; molte di esse, presumibilmente a causa delle dimensioni dell'area di progetto (6,2 ettari), apparivano rozze, monumentali e cariche di giganteschi simboli (labirinto, spirale, stella di David eccetera).

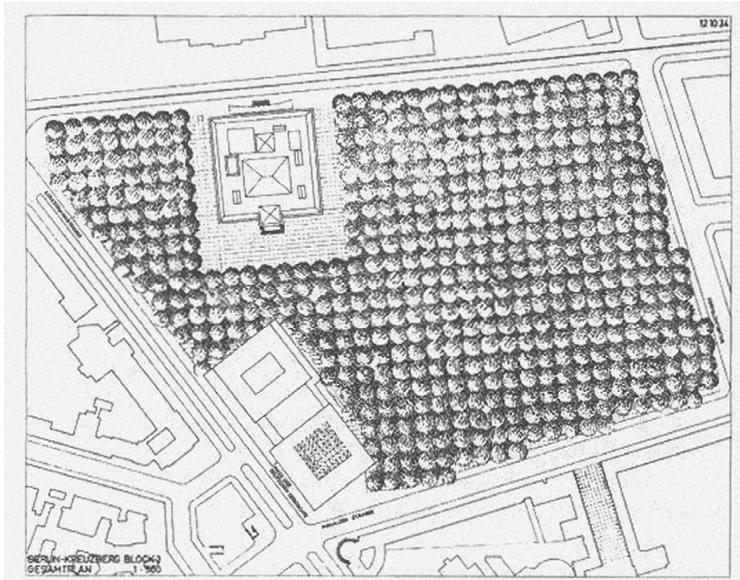
La giuria si riunì per la seconda seduta il 28 e 29 aprile 1984. Quasi all'unanimità,⁷³ i membri decisero di attribuire il primo premio al progetto del duo composto dall'architetto paesaggista berlinese Jürgen Wenzel e dall'artista bavarese Nikolaus Lang. Altri premi furono assegnati all'architetto italiano Giorgio Grassi (2° premio), allo scultore Reinhold Gröbl (3° premio), all'*Arbeitsgemeinschaft* composto dagli architetti Peter Bayerer, Rainer Heidenreich, Wolfgang Schuster e dagli scultori Richard Hess e Horst Engelhardt (4° premio) e, infine, all'architetto Werner Seligmann⁷⁴ (5° premio).

Wenzel e Lang proponevano di tappezzare completamente l'area di progetto di lastre di ghisa, su cui dovevano essere incise le stampe ingrandite (dall'A4 all'A0) degli atti originali attestanti le prove dei reati commessi durante il Terzo Reich, sotto forma di lettere d'addio (*Abschiedsbriefen*), di appelli (*Aufrufen*), di ordini d'azione (*Einsatzbefehlen*), di rapporti di perizie (*Untersuchungsberichten*), di liste dei morti (*Totenlisten*), di estratti dai diari dei carnefici e delle vittime (*Tagebüchern der Täter und Opfer*), di piani dei trasporti (*Fahrplänen*), di leggi (*Gesetzen*), di sentenze (*Urteilen*), di ordinanze (*Verordnungen*) e di rapporti sulle avvenute esecuzioni (*Vollzugsmeldungen*), tanto per citare qualche esempio⁷⁵. In questo modo, l'area poteva diventare una sorta di tappeto «percorribile e attraversabile» (*begehrbar und überschreitbar*) di documenti della paura, dell'inumanità, dell'ingiustizia e della violenza, resi «visibili e leggibili» (*sichtbar und lesbar*) al pubblico. Oltre ai documenti, dovevano essere visibili le impronte delle piante degli edifici scomparsi e un reticolo di alberi di castagno (quest'ultimo pensato per attenersi alle esigenze del bando, che richiedeva anche spazi verdi nell'area di progetto⁷⁶).

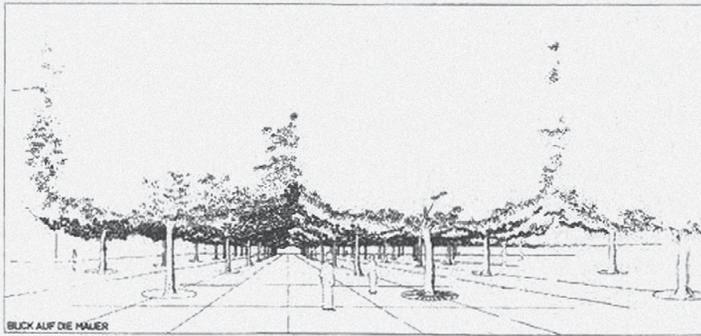
Wenzel e Lang non avevano trascurato la destinazione ad area di svago (in qualità di *Spielplatz* o *Kiezpark*) per il quartiere di Kreuzberg, ma sostenevano che essa era inconciliabile con il luogo storico e che doveva essere collocata altrove.⁷⁷ Questa decisione aveva creato, di conseguenza, profondi dissensi tra chi era a favore dell'a-

Fig. 82-84

Fig. 85

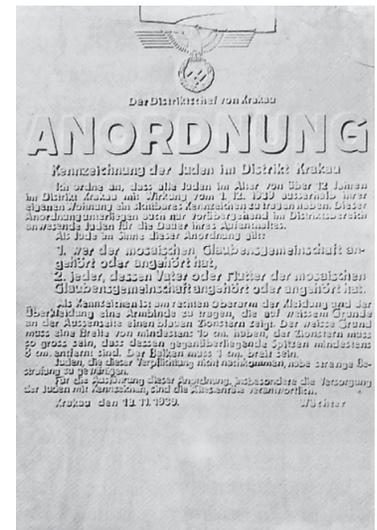
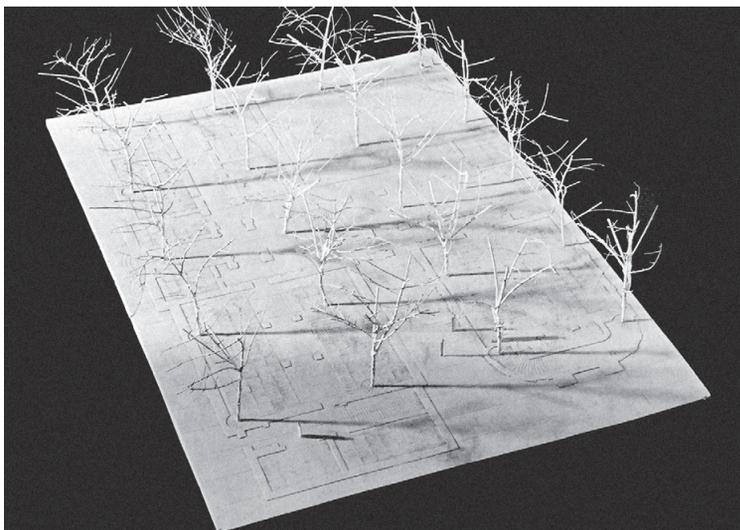


_ Figura 82.
Jürgen Wenzel e Nikolaus Lang, progetto per la sistemazione del sito di Prinz-Albrecht, piano di situazione e vista prospettica, 1984.



_ Figura 83.
Modello parziale con il disegno del perimetro degli edifici.

_ Figura 84.
Campione di una lastra in ghisa.



_ Figura 85.
Jürgen Wenzel e
Nikolaus Lang, progetto
per la sistemazione del
sito di Prinz-Albrecht,
fotomontaggio, 1984.



123

rea di svago (gli amministratori del distretto di Kreuzberg) e chi era invece contro (gli architetti e gli storici). Molti di questi ultimi ritenevano che questo luogo non appartenesse solo al quartiere di Kreuzberg, bensì a tutta la città e che il suo significato doveva protrarsi al di là di essa. Come sostenne uno dei membri della giuria, lo scultore Waldemar Grzimek, l'area andava considerata nel suo insieme come uno *Stolperstein*, letteralmente una «pietra d'inciampo»,⁷⁸ e perciò non doveva più essere adibita a funzioni «normali».⁷⁹

La doppia funzione dell'area (come luogo di riflessione storica e come luogo di svago) era il risultato di un goffo tentativo del Senato di “normalizzare” il più possibile il significato del sito storico e di conciliare le aspettative di più parti. Ma qui, come fece notare un altro dei membri della giuria, il pubblicista Gerhard Schoenberner, si trattava di un «arrangiamento inconciliabile» o di conflitto tra finalità diverse, dato che si voleva costruire non solo un monumento commemorativo, ma anche un «parco per il tempo libero» per gli abitanti di Kreuzberg.⁸⁰ Il tentativo di conciliare le due funzioni in un sito dove una volta si trovava la “stanza dei bottoni” del terrore nazionalsocialista era il difetto principale dell'intero concorso. Va tuttavia considerato anche un altro difetto, non proprio secondario. Malgrado la forza espressiva emanata dall'esteso tappeto di lastre di ghisa, la proposta artistica di Wenzel e Lang presentava una lacuna concettuale: essa mirava a rendere visibile solamente il passato nazista, mentre ciò che era avvenuto dopo (con la montagna di calcinacci e l'autodromo) sarebbe stato seppellito per sempre sotto questo immenso tappeto metallico. Come osservò pertinentemente Hoffmann-Axthelm, uno dei maggiori conoscitori del sito storico e membro della giuria: dove sono finiti i quarant'anni di storia del dopoguerra su questo luogo?⁸¹

A causa delle controversie che ruotavano attorno alle ambiguità della proposta di Wenzel e Lang, verso la fine del 1984 il Senato decise di non procedere alla realizzazione del progetto.

Le origini della Topografia del Terrore

Il 14 gennaio 1985, qualche mese dopo questa decisione del Senato, il Consiglio culturale del Parlamento si riunì per discutere sul futuro del *Gelände*. In quell'occasione fu deciso che il Senato doveva impegnarsi a risolvere la ristrutturazione dell'area, in modo da renderla "presentabile" per il 750° anniversario della città di Berlino, nel 1987.⁸²

Il concorso di progettazione, che era costato più di 600'000 marchi, aveva destato, come nessun altro concorso dal dopoguerra fino a quel momento, parecchi dibattiti e un grande coinvolgimento emotivo presso chi vi aveva partecipato e il pubblico berlinese.⁸³ Tuttavia, le autorità politiche non rilasciarono dichiarazioni pubbliche sul futuro del sito storico fino agli inizi del 1986.

Nel frattempo, in seguito al rifiuto da parte del Parlamento di una mozione dei socialdemocratici (SPD), che chiedeva di eseguire degli scavi sul sito storico al fine di portare alla luce i resti degli edifici che erano stati smantellati,⁸⁴ il Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin (letteralmente "Associazione museo attivo del fascismo e della resistenza a Berlino")⁸⁵ lanciò un appello dal titolo *1933-1945 Nachgegraben*, attraverso una simbolica *Grabungsaktion*, un'azione di scavo (illegale) cui i cittadini erano invitati a partecipare. L'evento avrebbe dovuto aver luogo l'8 maggio 1985, giorno del quarantesimo anniversario della resa militare tedesca e della fine della seconda guerra mondiale, ma venne anticipato al 5 maggio, giorno della controversa visita del presidente americano Ronald Reagan, accompagnato dal cancelliere Helmut Kohl, al cimitero militare di Bitburg, dove tra i caduti erano sepolti anche una quarantina di SS. Così, allo scopo di attirare maggiormente l'attenzione sul sito di Prinz-Albrecht-Palais, la *Grabungsaktion* avvenne quel giorno, sotto gli occhi del pubblico berlinese e della stampa. Armati di pale, il Verein Aktives Museum e i cittadini riuscirono a disseppellire le fondazioni delle celle utilizzate dalla Gestapo nella Kunstgewerbeschule.

Tuttavia, pur avendo avuto una grande eco mediatica, nei mesi successivi il Senato continuò a rimanere in "silenzio" sul futuro del *Gelände*. Questo "silenzio" esasperante da parte delle autorità politiche condusse, verso la fine del 1985, al lancio di un'iniziativa, Initiative zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände (letteralmente "Iniziativa per il confronto con il terreno della Gestapo"), alla quale aderirono molte personalità, tra cui lo scrittore Günther Grass (presidente della Akademie der Künste, la prima istituzione ad avere avviato i dibattiti pubblici sul futuro del Martin-Gropius-Bau e del terreno circostante, durante i primi anni Ottanta⁸⁶), l'architetto Hardt-Walther Hämer e il giurista Ulrich Roloff-Momin, che più tardi sarebbe diventato capo del Dipartimento degli Affari Culturali del Senato di Berlino (*Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten*). Subito dopo la sua fondazione, gli aderenti alla nuova iniziativa scrissero una lettera aperta al sindaco di Berlino, chiedendo il coinvolgimento dei cittadini, dei sopravvissuti e degli specialisti nei processi decisionali del Senato sul futuro del cosiddetto «Gestapo-Gelände», così come la realizzazione di un *Denkstätte* di rango europeo con un centro espositivo e di documentazione.⁸⁷ Questa lettera aperta deve aver avuto un influsso rilevante, tanto che, con il nuovo anno 1986 e con i preparativi per il 750° anniversario della città di Berlino, le cose cominciarono finalmente a muoversi.

_ Figura 86.
Azione di scavo illegale
sul sito di Prinz-Albrecht, 5
maggio 1985.



125

Nel gennaio 1986 il capo del Dipartimento degli Affari Culturali del Senato di Berlino Volker Hassemer, informò in un comunicato stampa che un gruppo di lavoro era stato istituito sotto la guida dello storico Reinhard Rürup, allo scopo di elaborare idee per un centro espositivo e di documentazione sul *Gelände*. Già prima di accettare la guida del gruppo di lavoro degli storici, Rürup era stato coinvolto nella faccenda del sito di Prinz-Albrecht-Palais, partecipando prima come consulente all'esposizione *Preussen – Versuch einer Bilanz* (1981) e poi, nell'ambito di un'audizione del sindaco Richard von Weizsäcker, alla preparazione del concorso del 1983. Inoltre, nel 1985, Rürup, assieme allo studioso della cultura Gottfried Korff, era stato incaricato da Ulrich Eckhardt, direttore del Berliner Festspiele, di dirigere il programma scientifico dell'esposizione centrale (*Hauptausstellung*) del 1987, *Berlin, Berlin*, nel Martin-Gropius-Bau, che avrebbe raccontato lo sviluppo storico della città, dagli albori al presente.⁸⁸

Il 17 marzo 1986 il gruppo di lavoro guidato da Rürup⁸⁹ presentò un primo abbozzo dell'esposizione, suddiviso in otto punti sintetizzabili nel seguente ordine:

- 1) presentazione al pubblico delle informazioni relative all'utilizzo del terreno e dei suoi edifici da parte del regime nazista;
- 2) presentazione della storia del sito prima dell'avvento del nazismo, al fine di far emergere la questione del radicamento del Nazionalsocialismo nella storia tedesca;
- 3) descrizione dettagliata delle istituzioni naziste – Gestapo, SS, SD, SA, RSHA;
- 4) riflessione sul nesso tra ideologia e burocrazia, anche attraverso la presentazione di biografie esemplari di alcuni dei carnefici;
- 5) lettura della documentazione dettagliata sulla storia delle vittime;
- 6) documentazione di esempi di resistenza contro l'ingiustizia nazista;
- 7) lettura delle informazioni relative alla storia del terreno e dei suoi edifici dopo il 1945, con storia della rimozione e della negazione del ricordo;

8) analisi delle discussioni e riflessioni sulla forma e contenuto da applicare al terreno attraverso la messa in mostra di piani e progetti.⁹⁰

Questo abbozzo conteneva tutti gli aspetti fondamentali della futura mostra *Topographie des Terrors, Gestapo, SS und Reichsicherheitshauptamt auf dem "Prinz-Albrecht-Gelände"*, inaugurata diciassette mesi più tardi, il 4 luglio 1987.

Volker Hassemer fu l'unico membro del Senato presente all'inaugurazione, non c'erano altri politici.⁹¹ La mostra venne collocata in un modesto padiglione in legno e vetro, progettato dall'architetto Jürg Steiner (che sarà in seguito uno dei dodici progettisti invitati a partecipare al concorso di architettura per il Centro di documentazione Topografia del Terrore) e posizionato sopra i resti delle cantine delle baracche di approvvigionamento delle SS, venuti alla luce durante lo scavo per le fondazioni della struttura portante.⁹² Questa esposizione si presentava come una *Sonderausstellung*, cioè come sezione annessa all'esposizione centrale (*Hauptausstellung*), collocata nell'edificio espositivo del Martin-Gropius-Bau. C'erano, tuttavia, controversie in merito a quello che molti avevano interpretato come una "delocalizzazione" del periodo storico relativo al Nazionalsocialismo al di fuori del Martin-Gropius-Bau. In realtà, come si può vedere sul catalogo della mostra, il tema riguardante il Terzo Reich aveva interessato 4 dei 36 locali dell'edificio espositivo,⁹³ mentre gli spazi restanti erano stati adibiti all'esposizione d'arte tedesca del XX secolo *Ich und die Stadt*, organizzata dalla Berlinische Galerie.⁹⁴ Inoltre, contrariamente alle perplessità espresse dalla Initiative zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände (la quale temeva che i visitatori, dopo aver girato per le sale della *Hauptausstellung*, non avrebbero più visitato la *Sonderausstellung*), la mostra sul sito storico ebbe un grande successo, un'eco positiva da parte dei visitatori, della stampa e degli studiosi e intellettuali, tanto che fu prolungata a tempo indeterminato,⁹⁵ «fino a quando qualcosa di meglio avrebbe potuto prendere il suo posto», come formulò Hassemer a marzo 1988.⁹⁶

Per Rürup, *Topographie des Terrors* era più di un'esposizione: era soprattutto la presentazione di un luogo storico in cui sono ricordati i crimi del nazionalsocialismo, le sue vittime e i suoi carnefici.⁹⁷ Essa si basava su quattro elementi essenziali: recupero delle tracce storiche (i resti delle fondazioni degli edifici), apertura del sito al pubblico (si trattava di un «accesso topografico, presso cui il luogo e il suo utilizzo stanno in primo piano, l'approccio alla storia è rintracciato attraverso il luogo»⁹⁸), collocazione di pannelli informativi sul sito (corredati di testi e foto) e, infine, esposizione storica.

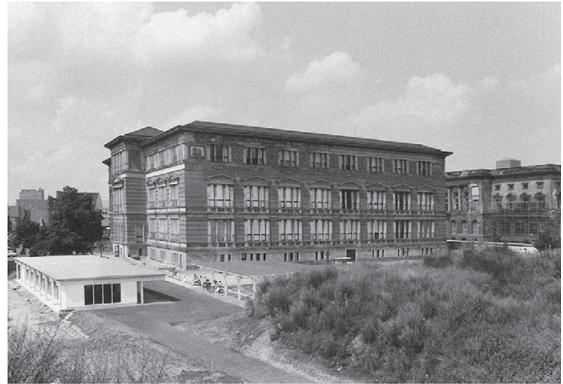
Il rapporto finale della "Fachkommission zur Erarbeitung von Vorschlägen für die zukünftige Nutzung des 'Prinz-Albrecht-Geländes' (des 'Gestapo-Geländes')"

La formulazione di Hassemer («fino a quando qualcosa di meglio avrebbe potuto prendere il suo posto») può essere definita come una sorta di garanzia di continuità dell'esposizione e, allo stesso tempo, come un incitamento a trovare soluzioni durevoli per il futuro del sito storico.

Per gran parte del 1988 ci furono dibattiti pubblici su quale forma e quale contenuto doveva assumere il sito, dibattiti che si intensificarono dopo il 24 agosto

Figg. 87-89

Figg. 90-92



_ Figura 87.
Resti della baracca di
approvvigionamento delle
SS venuti alla luce durante
gli scavi per le fondazioni del
padiglione espositivo, 1987.

_ Figura 88.
Padiglione espositivo e
copertura dei resti delle
celle, 1989.

_ Figura 89.
Ingresso del padiglione
espositivo, agosto 1987.

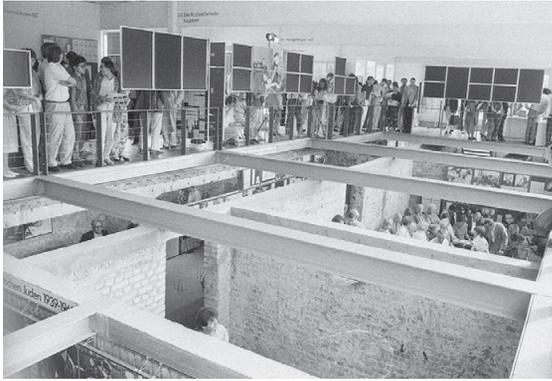


Figura 90.
Veduta interna del padiglione
espositivo durante la sua
inaugurazione, 4 luglio 1987.

Figura 91.
Veduta del piano terra del
padiglione espositivo, 1992.

Figura 92.
Veduta del piano interrato,
1992.

1988, quando, nell'ambito di una tavola rotonda (*Podiumsdiskussion*) del gruppo di lavoro *Topographie des Terrors* presso l'Akademie der Künste, la giornalista televisiva Lea Rosh propose di realizzare lì un grande memoriale dedicato agli ebrei assassinati dai nazisti.⁹⁹

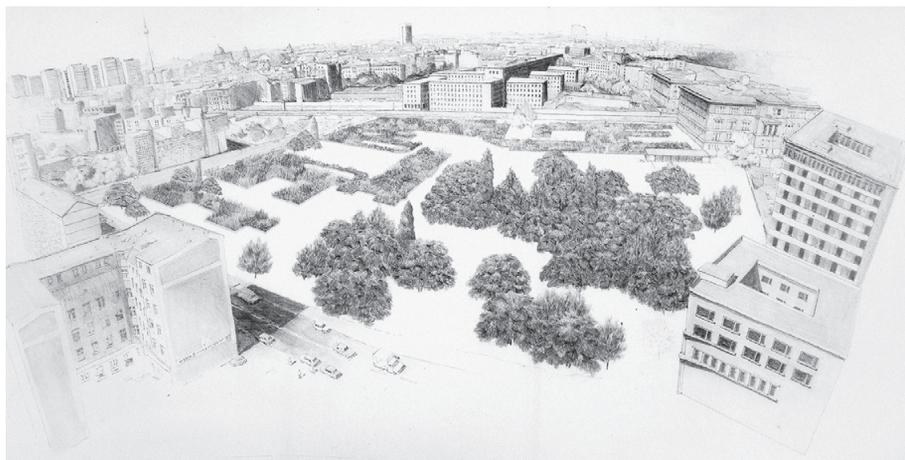
Una delle più importanti associazioni culturali coinvolte nei dibattiti sul sito storico, la Berlinische Galerie, espose in quello stesso periodo – nell'ambito di una mostra in occasione del 50° anniversario del pogrom del novembre 1938 – la proposta della coppia di artisti ecologisti americani Newton Harrison e Helen Mayer Harrison, ospiti del programma artistico berlinese del Deutscher Akademischer Austauschdienst (DAAD). In completamento all'esposizione *Topografia del Terrore*, i due artisti proponevano di marcare a livello planimetrico le impronte degli edifici utilizzati dai nazisti di “cumuli di macerie”, a loro volta rivestiti dalla *Trümmerflora* (o *rubble plants and trees*, cioè quella vegetazione inselvaticata che cresce sulle macerie) e di installare una banca dati sulle prove dei crimini nazisti, così come una piccola struttura in cui potessero essere trasmessi filmati dedicati al ricordo delle vittime.¹⁰⁰

Fig. 93

Se la proposta di Rosh implicava la costruzione di un memoriale, quella degli Harrison si concentrava sulla ricostruzione delle tracce storiche. Entrambe le proposte incontrarono sia sostenitori sia critici. In quella di Rosh, i sostenitori vedevano un'azione valida contro la passività e la rimozione da parte dei politici e di alcuni esperti, mentre i critici temevano che un «gigantesco monumento commemorativo» potesse fallire dal punto di vista estetico e morale. Le associazioni coinvolte e numerose personalità pubbliche criticavano il fatto che si volessero ricordare soltanto le vittime ebraiche, trascurando tutte le altre, colpite in maniera uguale dalla politica di sterminio in quella stessa area.¹⁰¹ Come affermava Rürup, la storia del sito «è la storia dell'intero apparato del terrore» e non poteva quindi essere riferita esclusivamente ai crimini contro gli ebrei.¹⁰² La proposta degli Harrison si presentava invece come un'alternativa più modesta di quella di Rosh; i sostenitori vi vedevano l'incitamento a un confronto più attivo per mezzo dei dati e delle informazioni storiche, mentre i critici giudicavano obsoleto il marcamento dei piani degli edifici sul sito storico rispetto ai recenti scavi archeologici.¹⁰³

129

_ Figura 93.
Helen Mayer Harrison
e Newton Harrison,
*Trümmerflora on the
Topography of Terror*, 1988.



In risposta all'inasprimento dei dibattiti attorno al sito di Prinz-Albrecht-Palais, il 10 novembre 1988 il Parlamento berlinese incaricò il Senato di istituire una commissione di esperti (*Fachkommission*), allo scopo di elaborare proposte concrete per il futuro del sito.¹⁰⁴

La commissione, istituita qualche mese più tardi, il 21 febbraio 1989, era guidata da Rürup e composta da otto membri,¹⁰⁵ i quali organizzarono due sedute di consultazione durante l'estate del 1989. La prima seduta venne segnata da un intenso scambio di opinioni con i rappresentanti di alcune organizzazioni, istituzioni e iniziative popolari,¹⁰⁶ mentre alla seconda furono invitati direttori e collaboratori di alcuni luoghi commemorativi dedicati alle vittime del nazismo in Israele, Polonia, Austria, Olanda, Stati Uniti, RDT e RFT, allo scopo di considerare le esperienze degli altri paesi.¹⁰⁷

Il 23 ottobre 1989, poche settimane prima della caduta del Muro di Berlino, la commissione presentò, durante la seduta della Commissione per la cultura del Parlamento berlinese (*Kulturausschuss des Berliner Abgeordnetenbaus*), il rapporto intermedio (*Zwischenbericht*).¹⁰⁸ Tuttavia, con la caduta del Muro, il sito della Topografia del Terrore fu sbalzato dalla "periferia" di Berlino Ovest al centro della città riunificata.¹⁰⁹ La nuova situazione favorì i contatti della Commissione con storici, pianificatori e politici di Berlino Est, al fine di coinvolgerli nella pianificazione per il futuro del *Gelände*.¹¹⁰

Pochi mesi più tardi, il 31 marzo 1990, la commissione consegnò al Senato il rapporto finale (*Abschlussbericht*) di 86 pagine, che ebbe, in generale, una risonanza positiva tra le organizzazioni, le istituzioni e le iniziative interessate al futuro del sito storico.¹¹¹ Oltre a costituire una sorta di riepilogo dei dibattiti pluriennali sul significato del sito storico, questo rapporto era essenzialmente un *Empfehlungsbericht*, che riportava cioè tutte le raccomandazioni della commissione riguardanti il futuro del sito stesso.

Al di là dell'urgenza di preservare il sito così com'era (cioè allo stesso stato del 1987) e di tutelare tutte le tracce materiali – cioè i resti delle fondamenta degli edifici utilizzati dalla Gestapo e i segni lasciati dallo *Zwischennutzung* del dopoguerra (le due collinette di macerie e il boschetto di robinie dell'autodromo) –, le raccomandazioni prevedevano di integrare lo spazio espositivo con un «centro per visitatori» (*Besucherzentrum*), di un «centro di documentazione» (*Dokumentationszentrum*) e un «luogo d'incontro internazionale» (*Internationale Begegnungsstätte*).

Per quanto riguardava il memoriale voluto da Lea Rosh, la commissione aveva messo in chiaro il significato del sito storico come «luogo dei carnefici» (*Ort der Täter*) e per questa ragione non era pensabile costruire un *Mahnmal* monumentale dedicato alle vittime ebraiche della furia nazista. Di conseguenza, Rosh e i sostenitori del memoriale dovettero cercare il sito altrove.¹¹²

Il rapporto raccomandava anche di evitare un ulteriore tentativo di «ristrutturazione artistica» (*künstlerische Gesamtgestaltung*) del *Gelände*, come quello intrapreso durante il concorso di architettura del 1983-1984: esso doveva essere interpretato come un «luogo storico» (*historischer Ort*), la cui "autenticità" doveva essere enfatizzata dagli scavi archeologici e dalle tre architetture circostanti, il Martin-Gropius-Bau, il palazzo del Parlamento prussiano e quello del Ministero dell'Aviazione del Reich, testimonianze dell'opulenza e del potere della capitale tedesco-prussiana. Proprio per il suo particolare significato storico, il *Gelände* doveva essere

percepito come un «perturbamento» (*Störung*) della normalità quotidiana, come una «ferita aperta» (*offene Wunde*) della città e della storia tedesca.¹¹³

In sostanza, il rapporto finale della commissione di esperti costituiva una sorta di riassunto del dibattito quasi decennale su quale forma e contenuto doveva avere il *Gelände* e, pertanto, rappresentava un fondamento importante per la preparazione del bando del secondo concorso di architettura per la progettazione degli spazi per la Fondazione Topografia del Terrore.

Il concorso di architettura per il Centro di documentazione Topografia del Terrore

Gli sviluppi successivi alla presentazione del rapporto finale¹¹⁴ furono caratterizzati da due eventi: l'istituzione di una fondazione (*Stiftung*) e i preparativi per il concorso di architettura per la progettazione degli spazi necessari alla stessa fondazione.

Il 28 gennaio 1992 il Senato approvò l'istituzione di una fondazione non autonoma (*unselbstständige Stiftung*), da costituire come «organizzazione iniziale» (*als Vororganisation*) il primo aprile 1992 sotto il nome *Topographie des Terrors – Internationales Dokumentations- und Begegnungszentrum Berlin*. Più tardi, entro il 31 dicembre 1993, la stessa fondazione non autonoma avrebbe dovuto diventare fondazione autonoma di diritto pubblico (*selbstständige Stiftung des öffentlichen Rechts*) con la partecipazione del governo federale.¹¹⁵

Inoltre, il Senato fece sapere di voler indire un concorso di idee (*Ideenwettbewerb*), in modo da inaugurare la nuova struttura del *Dokumentations- und Besucherzentrum* l'8 maggio 1995, in occasione del cinquantesimo anniversario della fine della seconda guerra mondiale.¹¹⁶ La nozione di “concorso di idee” era peraltro malvista dal Verein Aktives Museum, dato che stavolta doveva trattarsi di un'effettiva realizzazione delle proposte di allestimento.¹¹⁷ Per quanto riguardava il finanziamento delle attività della fondazione e del progetto, il Senato auspicava di ottenere una partecipazione ai costi da parte del governo federale per almeno il 50%.¹¹⁸

La fondazione autonoma di diritto pubblico fu tuttavia istituita con una legge solamente il 27 marzo 1995. Così, l'8 maggio di quello stesso anno, ebbe luogo la cerimonia della posa della prima pietra nella sala plenaria del Parlamento e non l'inaugurazione dei nuovi spazi per la fondazione.

I preparativi per il concorso di architettura per la progettazione degli spazi necessari alla Fondazione Topografia del Terrore – il padiglione espositivo (*Ausstellungshalle*), il centro visitatori e di documentazione (*Besucher- und Dokumentationszentrum*), e il centro di incontro internazionale (*Internationales Begegnungszentrum*) – ebbero luogo durante gli ultimi mesi del 1992 e il bando di concorso fu consegnato a tutti i partecipanti l'11 gennaio 1993.

Il concorso, bandito dalla città-stato di Berlino – rappresentato dal Dipartimento dell'Edilizia (*Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen*) e dal Dipartimento degli Affari culturali del Senato di Berlino – e dalla Fondazione Topografia del Terrore,¹¹⁹ si basava su un procedimento “limitato” (*beschränktes Verfahren*) e “cooperativo” (*kooperatives Verfahren*). Ciò implicava la preselezione di un numero limitato (*beschränkt*) di concorrenti invitati e un approccio graduale ai compiti

e agli obiettivi attraverso uno scambio cooperativo (*kooperativ*) di opinioni tra i partecipanti.¹²⁰

In totale, i progettisti invitati furono dodici, provenienti dalla Germania e dalla Svizzera, selezionati in base al linguaggio formale dell'architettura circoscritto alla qualità tecnica ed esecutiva nei dettagli:¹²¹ Max Dudler (Berlino), Jourdan & Müller (Francoforte), Christine Kennerknecht (Berlino), Enzmann, Ettl, Kirschning (Berlino), Josef Paul Kleihues (Berlino), Ingeborg Kuhler (Berlino), Ivan Reimann (Berlino), Axel Schultes (Berlino), Werner Seligmann (Zurigo), Marina Stankovic-Müller (Berlino), Jürg Steiner (Berlino) e Peter Zumthor (Haldenstein).¹²²

Al fine di fornire ai concorrenti le informazioni utili relative alla storia del Prinz-Albrecht-Gelände e agli obiettivi del concorso di architettura, il Senato organizzò un simposio, che ebbe luogo il 10 e 11 dicembre 1992 nel Martin-Gropius-Bau.¹²³ I relatori invitati furono alcuni membri della giuria: lo storico dell'architettura Dieter Hoffmann-Axthelm, il capo del Dipartimento dell'Edilizia Hans Stimmann, il direttore del Berliner Festspiele Ulrich Eckhardt, lo storico Reinhard Rürup e i suoi collaboratori, la pubblicista Stefanie Endlich e l'architetto Florian von Buttlar, l'ingegnere dell'Ufficio tecnico distrettuale di Kreuzberg Heidi Wagner e l'architetta Barbara Sawitzki.¹²⁴

132

Hoffmann-Axthelm raccomandò una strategia architettonica minimalista e modesta per il luogo storico, una sorta di «capannone non decorato».¹²⁵ Stimmann illustrò la «situazione urbana assolutamente particolare» della Berlino post-riunificazione.¹²⁶ Eckhardt mise in guardia sul fatto che sul *Gelände* si trovavano già diversi elementi eterogenei che dovevano essere integrati nel progetto (le due collinette di macerie, il boschetto di robinie e i resti delle fondamenta degli edifici utilizzati dai nazisti), il quale non doveva porsi come luogo per *Denkmäler* o *Mahnmale* (cioè come luogo commemorativo di carattere emotivo), bensì come un *Lernort* e *Denkort* per «l'eredità della responsabilità» e come «fattore di disturbo».¹²⁷ Rürup, oltre a fare da guida all'esposizione *Topografia del Terrore*, illustrò le raccomandazioni contenute nel rapporto finale della commissione di esperti.¹²⁸ Endlich e von Buttlar illustrarono le tappe storiche del sito dal 1945 in poi.¹²⁹ Wagner sottolineò l'importanza di un'appropriata integrazione della Topografia del Terrore nel distretto di Kreuzberg,¹³⁰ mentre Sawitzki illustrò nei dettagli le procedure del concorso.¹³¹

Gli esiti del simposio furono ampiamente commentati dalla stampa locale e nazionale nei giorni successivi.¹³² Le discussioni sollevarono ulteriori controversie a causa dell'atteggiamento del governo federale, definito «scandaloso» dalla stampa per la riluttanza a impegnarsi in questa sorta di «impegno pangermanico» (*gesamtdeutsche Verpflichtung*, come lo aveva definito una giornalista della “Süddeutsche Zeitung”¹³³) attraverso la compartecipazione finanziaria al progetto e la cessione di un terreno per la costruzione di una delle strutture necessarie alla Fondazione Topografia del Terrore.

Già durante la veglia pubblica del 10 dicembre, il capo del Dipartimento degli Affari culturali Ulrich Roloff-Momin aveva comunicato la notizia del ricorso presentato dal ministro delle Finanze del governo federale, Theo Waigel, contro il finanziamento paritetico alla costruzione degli spazi per la fondazione. In base alle raccomandazioni del rapporto finale della commissione di esperti, la Topografia

del Terrore – in qualità di «luogo di importanza storica unico nel suo genere non solo per Berlino, ma soprattutto per la Germania e l'Europa»¹³⁴ – doveva essere di competenza sia del Land Berlino sia del Bund, per cui anche quest'ultimo doveva contribuire al finanziamento della fondazione.¹³⁵

È importante sottolineare il fatto che i luoghi commemorativi (*Gedenkstätten*) eretti nei campi di concentramento nella Germania Ovest erano di competenza dei Länder e non del Bund. Dopo la riunificazione, tuttavia, si era posto il problema del finanziamento dei massicci *Nationalen Mahn- und Gedenkstätten* realizzati nella Repubblica Democratica Tedesca (Buchenwald, Ravensbrück, Sachsenhausen), che si trovavano nei nuovi Länder di Brandeburgo e Turingia, economicamente deboli. Dato che questi grandi memoriali si riferivano agli episodi storici che non potevano essere limitati entro i confini di un Land, il governo federale, all'inizio degli anni Novanta, decise di assumersi la responsabilità budgetaria e di finanziare il loro mantenimento fino al 50%. Poco dopo, la stessa sorte doveva toccare ai luoghi della memoria eretti su territorio berlinese – Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Gedenkstätte Haus der Wannsee-Konferenz e la Fondazione Topografia del Terrore.¹³⁶ Per quest'ultima, però, a causa dell'opposizione di Waigel, nel momento in cui fervevano i preparativi per il concorso di architettura, non c'era alcuna conferma di partecipazione finanziaria da parte del governo federale.

133

Inoltre, a pochi giorni dal simposio, il governo federale espresse il rifiuto di cedere alla fondazione il terreno del parcheggio delle Poste federali, situato lungo la Anhalter Strasse, nell'area tra l'Europahaus e il boschetto di robinie. Anche in questo caso, il rapporto finale raccomandava di includere quest'area nel progetto per collocarci la struttura che avrebbe ospitato il centro di incontro internazionale, affinché essa potesse essere percepita dal pubblico come un'aggiunta a ridosso dello spazio espositivo e si potessero mantenere le caratteristiche generali del sito il più possibile inalterate.¹³⁷ Anche il Verein Aktives Museum premeva per l'inclusione del terreno del Postparkplatz nell'area di progetto, che riteneva ottimale come area dove situare l'edificio, senza compromettere l'essenza del sito storico come «ferita aperta».¹³⁸ Storicamente, il *Grundstück* del parcheggio delle Poste apparteneva al *Gelände*, perché costituiva una grossa porzione del parco del Prinz-Albrecht-Palais. A quanto pare, Bonn auspicava di tenere libero questo terreno per costruirvi edifici governativi.¹³⁹

A causa di queste controversie e dei problemi relativi ai costi di costruzione (come approfondiremo più avanti), il concorso di architettura venne avviato con ambiguità di natura procedurale, poiché era formulato come combinazione di “concorso di progettazione” (*Realisierungswettbewerb*, cioè mirato direttamente alla realizzazione del progetto) e “concorso di idee” (*Ideenwettbewerb*, cioè atto a raccogliere idee per una migliore impostazione della problematica cui il progetto era chiamato a dare una soluzione), indetti da due enti banditori diversi. Il primo (bandito dal Land Berlino) concerneva la realizzazione del padiglione espositivo permanente e del centro visitatori e di documentazione, mentre il secondo (bandito dalla Fondazione Topografia del Terrore), riguardava la realizzazione del centro di incontro internazionale che il rapporto finale della commissione di esperti aveva raccomandato di collocare sul terreno del parcheggio delle Poste. La Fondazione Topografia del Terrore, i cui membri avevano collaborato alla stesura del rapporto, riteneva importante il concetto generale

(cioè la costruzione di tutte le strutture necessarie alle attività della fondazione), per cui avrebbe fatto di tutto per realizzarlo con i propri mezzi.¹⁴⁰

Gli obiettivi del concorso si rifacevano alle raccomandazioni del rapporto. Sul sito doveva sorgere un “luogo di meditazione” (*Denkort*) oppure “luogo di informazione” (*Lernort*), che incitasse a una riflessione sulla dittatura, sul razzismo e sul disprezzo per la vita umana che non ridimensionasse l’entità dei crimini commessi dai nazisti, ma anzi la rendesse evidente tramite un’adeguata informazione.¹⁴¹

Il programma (*Bauprogramm*) del concorso prevedeva una suddivisione in tre aree:

1) l’area espositiva, che concerneva la costruzione di una struttura permanente per l’esposizione *Topografia del Terrore*, le cui dimensioni dovevano corrispondere a quelle del padiglione provvisorio esistente, comprendendo, se possibile, anche i resti delle cantine venuti alla luce nel 1987;

2) l’area di documentazione, che implicava la realizzazione di un centro visitatori e di documentazione accanto alla struttura espositiva e che, a sua volta, doveva essere comprensiva di area didattica (provvista di spazi per il lavoro pedagogico, spazio per la riflessione, biblioteca di consultazione, archivio eccetera), di area di lavoro scientifico (non accessibile al pubblico, con uffici, sale di lettura eccetera) e di area amministrativa; la commissione riteneva indispensabile la separazione del centro di documentazione dalla struttura espositiva, al fine di evitare che il visitatore potesse sentirsi confuso o sopraffatto dalla moltitudine di informazioni;

3) infine, l’area di incontro internazionale, pensata come luogo di dialogo e dibattito, provvisto di una forestiera, sale conferenze e spazi per la ricerca eccetera. Di quest’ultima area, più tardi, non si parlerà mai più.

L’insieme di queste aree abbozzava un ambizioso programma spaziale (*Raumprogramm*) di 5'636 m²,¹⁴² che contribuiva a marcare il particolare significato storico del *Gelände* tenendo in considerazione l’alto numero di visitatori previsti (circa 3'000 a settimana).

Undici progetti furono consegnati durante la prima settimana di marzo 1993.¹⁴³ Tutte le proposte furono sottoposte a un esame preliminare (*Vorprüfung*) per poco più di due settimane, dal 2 al 19 marzo, presso la sede del Berliner Festspiele. I criteri di esame furono i seguenti: la relazione con il contesto urbano (*Stadtraum*), l’organizzazione spaziale (*räumliche Organization*), la forma dell’edificio (*Gebäudegestaltung*), il confronto con le tracce materiali e gli scavi (*Umgang mit den materiellen Spuren und Ausgrabungen*), la recinzione del terreno (*Einfriedung des Geländes*) e la realizzabilità (*Realisierbarkeit*). Con una nota generale, gli esaminatori lamentarono soltanto la mancanza di attenzione su alcune misure relative alle vie di fuga in caso di incendio nella maggior parte delle proposte.¹⁴⁴

La giuria, presieduta dall’architetto Hardt-Waltherr Hämer, e composta da sette giudici (*Fachpreisrichter*, tra cui l’architetta svizzera Flora Ruchat) e sei consulenti (*Sachpreisrichter*), si riunì il 22 e 23 marzo 1993. Durante il primo giorno di seduta erano presenti anche gli undici progettisti, ognuno dei quali illustrò il proprio lavoro. Il giorno successivo, al termine di una lunga seduta durata fino a tarda sera, la giuria premiò il progetto dell’architetto svizzero Peter Zumthor e lo raccomandò alla realizzazione.

Successivamente, i progetti furono presentati al pubblico il 30 marzo 1993, sotto forma di un’esposizione allestita presso la sede del Berliner Festspiele.

_ Figura 94.
Esposizione dei progetti per
il Centro di documentazione
Topografia del Terrore
presso la sede del Berliner
Festspiele, Berlino, 30 marzo
1993.



135

Il progetto di Peter Zumthor per il Centro di documentazione Topografia del Terrore

Nel progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, l'architetto svizzero Peter Zumthor concentra tutte le funzioni del *Realisierungswettbewerb* (cioè l'area espositiva e quella per i visitatori e di documentazione) in un unico, lungo volume di tre piani sopra terra che parte dallo spiazzo antistante al lato sud del Martin-Gropius-Bau (esattamente dove c'era il padiglione espositivo esistente, collocato sopra i resti delle baracche di approvvigionamento delle SS), per poi inserirsi nello spazio stretto tra le due collinette artificiali, estendendosi verso il vuoto del *Gelände*. Dal punto di vista costruttivo, questo volume è composto da una fitta serie di aste verticali in cemento, intervallata da elementi in vetro semitrasparente.

Figg. 52, 95-97

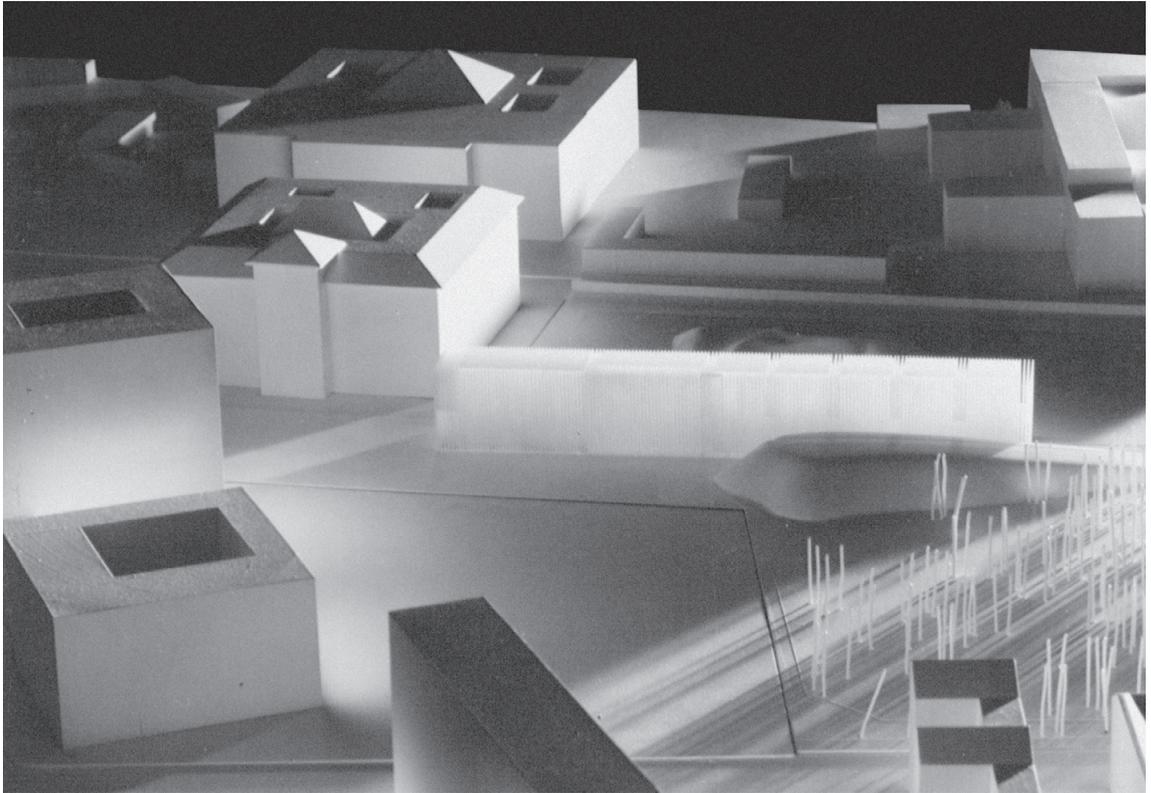
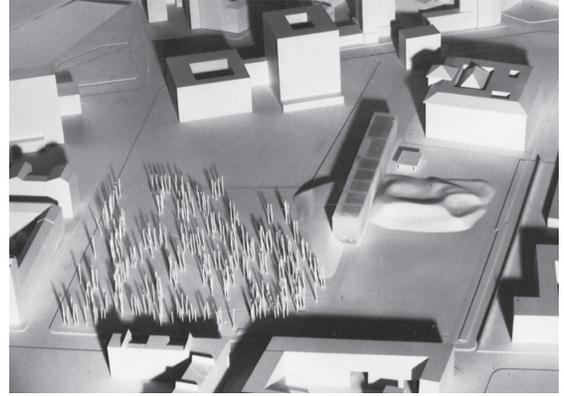
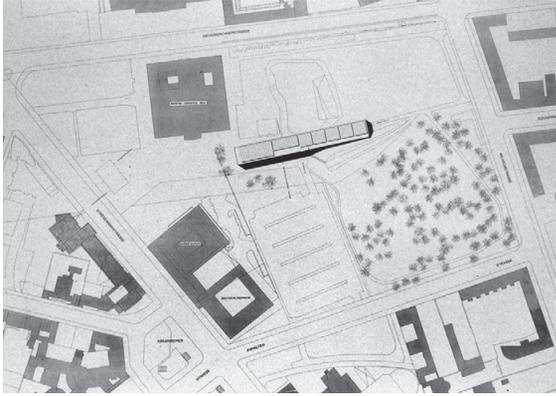
Le funzioni dell'*Ideenwettbewerb* (cioè l'area di incontro internazionale) sono invece distribuite in un altro volume, strutturato su sette piani, da inserire lungo la Stresenmannstrasse (nell'appezzamento tra il Martin-Gropius-Bau e l'EuropaHaus). Quest'ultimo volume veniva abbozzato solo brevemente nell'ultimo paragrafo della relazione scritta dall'architetto per il concorso, senza specifiche descrizioni riguardante l'architettura;¹⁴⁵ successivamente, non è più stato preso in considerazione.

Inoltre, nella stessa relazione non erano menzionati i resti delle fondazioni delle celle utilizzate dalla Gestapo, venuti alla luce durante i primi scavi sul *Gelände* (1985-1986) e in seguito coperti di sabbia.

A differenza degli altri due progetti che hanno vinto il secondo e il terzo premio,¹⁴⁶ quello di Zumthor separa in modo netto il programma spaziale del *Real-*

Figg. 98-99

sierungswettbewerb da quello dell'*Ideenwettbewerb*, distribuendoli in due volumi differenti e collocandoli a debita distanza l'uno dall'altro, come se l'uno non avesse nulla a che fare con l'altro. In questo modo, nel caso non si fosse più preso in considerazione il centro di incontro internazionale, l'insieme architettonico non ne sarebbe uscito mutilato.



La decisione della giuria: qualità urbanistica ed estetica a scapito della funzionalità?

La decisione della giuria di premiare il progetto di Peter Zumthor non è stata unanime: dopo ripetute, minuziose e controverse discussioni, più di un terzo dei membri aveva votato contro la proposta (*Stimmenverhältnis*: 9:4:0).¹⁴⁷ Il primo a pronunciarsi a favore del progetto è stato probabilmente Gerd F. Trautmann (del Ministero federale dell'Interno), il quale, come molti altri membri della giuria, doveva essere rimasto colpito dalla qualità estetica della proposta: «questo progetto è il migliore per via della trasparenza dell'edificio». ¹⁴⁸ Gli altri membri della giuria che hanno approvato il progetto erano architetti, storici dell'architettura e capi dei dipartimenti dell'Edilizia e della Cultura del Senato berlinese, che hanno così commentato il volume e l'idea architettonica:

L'edificio appare estraneo, ma non distaccato; suscita curiosità. (...) L'idea architettonica è convincente nella sua impostazione. La qualità urbanistica e la formulazione estetica hanno indotto alla nomina al primo posto con l'obiettivo di realizzarlo.¹⁴⁹

Coloro che hanno invece disapprovato il progetto erano i quattro rappresentanti della Fondazione Topografia del Terrore: Ulrich Eckhardt, Reinhard Rürup, Christine Fischer-Defoy e Stefanie Endlich.¹⁵⁰ Qualche mese più tardi, durante un incontro tra i collaboratori della fondazione e l'architetto, Rürup ha spiegato che lui e gli altri utenti dell'edificio avevano votato contro la proposta di Zumthor per tre principali ragioni:

1) il progetto poggiava su “false priorità”: l'edificio avrebbe incluso solo ciò che era storicamente meno rilevante (cioè le cantine della baracca di approvvigionamento) mentre i resti delle celle (che avevano un significato storico più importante per gli utenti della Topografia del Terrore) sarebbero stati lasciati al degrado e all'incuria;

2) lo spazio espositivo doveva essere reso visibile e riconoscibile dall'esterno; evidentemente non hanno considerato di buon occhio il vetro semitrasparente, che Zumthor intendeva usare per chiudere l'intervallo tra un'asta all'altra;

3) il rapporto finale della commissione di esperti aveva raccomandato di considerare la separazione fisica del centro visitatori e di documentazione dallo spazio

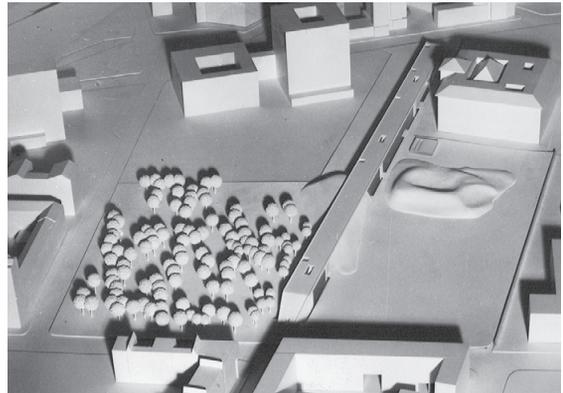
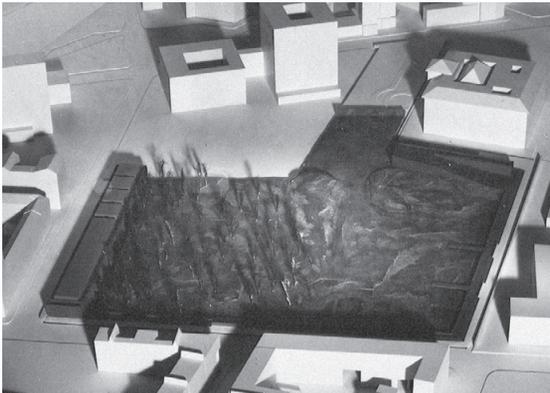
_ Figura 95.
Peter Zumthor, progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, piano di situazione, 1993.

_ Figura 96.
Peter Zumthor, progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, modello, 1993.

_ Figura 97.
Peter Zumthor, progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, modello inserito nel contesto, 1993.

_ Figura 98.
Thomas Müller, Ivan Reimann e Andreas Scholz (2° premio), progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, modello, 1993.

_ Figura 99.
Max Dudler (3° premio), progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, modello, 1993.



espositivo, mentre Zumthor proponeva un edificio unico per le due aree del programma degli spazi.¹⁵¹

In altre parole, la proposta di Zumthor andava contro ciò che raccomandava la commissione nel rapporto finale. Perché allora è stato scelto questo progetto? Come spiegato in precedenza, coloro che l'hanno approvato erano architetti e politici del Land Berlino (rappresentati dai capi dei dicasteri dell'Edilizia e della Cultura), rimasti colpiti dalla qualità estetica della proposta vincitrice. Ma non solo: secondo Stefanie Endlich, il progetto vincitore era stato ampiamente considerato anche dal punto di vista del valore pianificatorio del contesto urbano della capitale appena riunificata.¹⁵² Poco grandiose dovevano apparire le idee illustrate nel rapporto finale della commissione di esperti per questo terreno, situato in quella zona che, fino a qualche anno prima, fungeva da confine tra le due parti di Berlino e che da *terra nullius* si stava tramutando in quel momento in un palcoscenico di profonde trasformazioni urbane avente come protagonista il gigantesco cantiere di Potsdamer Platz. Si trattava di prediligere una soluzione progettuale suggestiva e di grande intensità espressiva, architettonicamente paragonabile a quella degli edifici circostanti: il Martin-Gropius-Bau, il Deutschland/Europahaus, il Parlamento berlinese, l'ex Ministero dell'Aviazione del Reich e gli edifici residenziali e commerciali IBA costruiti negli anni Ottanta agli angoli tra Wilhelmstrasse e Kochstrasse.¹⁵³

138

Il progetto di Zumthor venne dichiarato vincitore dagli esperti del settore per «le sue qualità urbanistiche e l'espressione estetica» e per il fatto che «il nuovo edificio non disturbava la monumentalità del Martin-Gropius-Bau e della città circostante».¹⁵⁴ Come già aveva notato il politologo Matthias Hass, il Dipartimento dell'Edilizia aveva altri interessi, che andavano nella direzione dell'architettura rappresentativa e della progettazione urbana.¹⁵⁵ Inoltre, *last but not least*, la giuria non aveva scritto nella sua relazione alcuna parola sull'approccio architettonico al significato storico del *Gelände*.

Occorre domandarsi se i progetti degli altri concorrenti (a parte i tre premiati) rispettavano meglio le raccomandazioni contenute nel rapporto finale. Il progetto scartato durante il primo giro di selezione era stato sostanzialmente riconosciuto per il confronto con il tema, ma non per la concezione architettonica.¹⁵⁶ Il secondo giro ha visto scartare quelle proposte che, sebbene avessero tenuto in considerazione gran parte delle raccomandazioni del rapporto finale, non convincevano dal punto di vista architettonico e urbanistico.¹⁵⁷ I tre progetti del terzo giro lasciavano inalterata grande parte del *Gelände*, ma – analogamente ai quattro del secondo giro di selezione – non erano sufficientemente convincenti dal punto di vista architettonico.¹⁵⁸

Si può quindi dedurre che tutti questi progetti, benché rispettassero la maggior parte delle esigenze funzionali richieste nel bando di concorso, siano stati scartati da una giuria che aveva interessi fortemente estetici.

L'idea architettonica presentata nel progetto di Zumthor rimaneva l'unica veramente convincente. Tra l'altro, come aveva commentato un corrispondente della "Neue Zürcher Zeitung", attraverso l'architettura modesta e minimalista, Zumthor eseguiva in modo mirato un intervento nei «dintorni sventurati» in modo che rimasero percepibili come cesura urbanistica, anche quando il «deserto urbano» intorno alle vicine Potsdamer Platz e Leipziger Platz si sarebbe trasformato in un nuovo centro cittadino.¹⁵⁹ Un altro giornalista sostenne che la giuria aveva deciso per l'archi-

tetto svizzero perché «disponeva della distanza necessaria con la storia tedesca».¹⁶⁰ Tuttavia, è altamente improbabile che la nazionalità di Zumthor abbia influito sulla decisione della giuria. Qui potremmo peraltro tenere in considerazione il fatto che Zumthor, come presumibilmente molti svizzeri della sua generazione, è cresciuto con un'immagine negativa della Germania, anche se avrebbe studiato volentieri a Ulm. Zumthor veniva da un villaggio vicino a Basilea, a pochi passi dalla frontiera con l'Alsazia. Il padre, che era stato soldato per quattro anni, gli diceva sempre: «Quell'Hitler ha rovinato la mia giovinezza, se vuoi studiare nello Schwabenland, io non pago» (*Schwabenland*, così si riferiscono gli svizzero-tedeschi alla Germania quando parlano in modo dispregiativo dei tedeschi).¹⁶¹

Alla fine, i rappresentanti della Fondazione Topografia del Terrore avevano accettato la decisione della giuria solo per «non trovarsi davanti a un mucchio di cocci» (*nicht vor einem Scherbenhaufen stehen*).¹⁶² Tuttavia, dissero che il progetto necessitava di una profonda revisione e che questa revisione doveva essere portata avanti in collaborazione con l'architetto, in dialogo con lui.

Intervenire architettonicamente nel luogo storico: Coira, Berlino, Colonia, Eifel, Vardø e Sauda

139

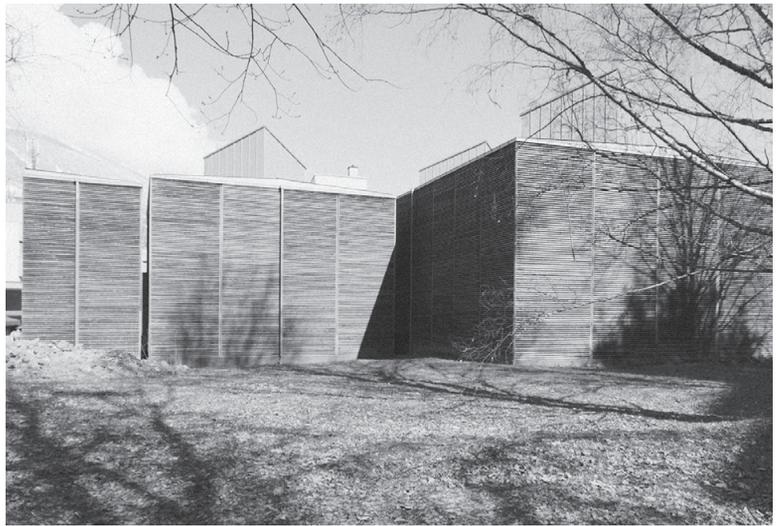
Il nome del futuro vincitore del concorso, Peter Zumthor, era stato suggerito dal Dipartimento dell'Edilizia durante una seduta con tutti i partecipanti alla stesura del bando avvenuta il 20 ottobre 1992.¹⁶³

Zumthor era stato incluso tra i dodici progettisti invitati a partecipare al concorso per via di uno dei suoi primi progetti che, a metà degli anni Ottanta, lo aveva portato all'attenzione della critica internazionale: quello per le strutture protettive (*Schutzbauten*) che includono i resti archeologici di due costruzioni di epoca romana, realizzati nel 1985-1986 nel quartiere coirense di Welschdörfli.¹⁶⁴ Questi *Schutzbauten* sono costituiti da tre strutture rivestite di lamelle orizzontali di legno naturale che poggiano delicatamente sul terreno. In questo modo le strutture, attraverso le loro facciate “permeabili”, proteggono i reperti dalla pioggia, dalla neve e dal sole, garantendo allo stesso tempo la ventilazione naturale e, naturalmente, l'accessibilità al pubblico.

Figg. 100-101

La semplicità e la qualità architettonica di chiara matrice minimalista di queste strutture corrispondevano perfettamente al principio del “capannone non decorato” raccomandato da Dieter Hoffmann-Axthelm durante il simposio introduttivo del 10 e 11 dicembre 1992.¹⁶⁵ Il “capannone non decorato” è l'antitesi del “capannone decorato” (*decorated shed*) teorizzato da Robert Venturi, Denise Scott Brown e Steven Izenour nella seconda parte del loro libro *Learning from Las Vegas* (1972)¹⁶⁶ e che si pone come un edificio funzionale, in cui – come già esprime l'aggettivo – la decorazione consiste in una estensione figurativa, talvolta persino pubblicitaria, della struttura architettonica.

Inoltre, c'era un altro elemento fondamentale che avrebbe prefigurato il pensiero architettonico di Zumthor nei riguardi del progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore: la concezione di questi *Schutzbauten* era intimamente legata all'esperienza che Zumthor aveva acquisito in passato come consulente pres-



140

so il Servizio monumenti del Cantone dei Grigioni (*Denkmalpflege des Kantons Graubünden*), lavoro nel quale l'architetto aveva potuto familiarizzare con le indagini topografiche e con le tracce materiali della storia. Lo storico dell'arte Philip Ursprung aveva così riassunto la natura dell'intervento zumthoriano a Welschdörfli:

Figure 100-101.
Peter Zumthor, strutture
protettive degli scavi di
epoca romana, Coira, 1985-
1986.

Il presente intervento non simula, né interpreta il passato assente. Non fissa il significato delle tracce archeologiche, ma permette ai visitatori di ricostruire emotivamente e intellettualmente l'entità perduta nella loro immaginazione e di sentirsi come archeologi in procinto di scoprire il tessuto storico sotto vari strati del passato. Nelle mani di Zumthor, la storia non è un bene da consumare, né un'immagine da guardare da lontano, come un diorama, ma un processo aperto che può essere sperimentato individualmente.¹⁶⁷

Per Zumthor, il visitatore deve entrare in diretta relazione (al pari di archeologi) con le tracce della storia, con il nudo e grezzo suolo storico; la storia non deve porsi ai suoi occhi come un bene di consumo o mediata da un'immagine da acquisire a distanza sui libri o sui pannelli informativi. Il luogo fisico conserva (*speichert*) una storia che Zumthor trova più impressionante (e sicuramente più interessante) di quella "su carta" (*Geschichte auf Papier*). In altre parole, la storia deve essere percepita attraverso la fisicità del luogo. Zumthor commenta così la "storia su carta":

La storia su carta deriva da altra carta, e questa carta risale a sua volta ad altra carta. Questa è la storia che si apprende all'università. E va bene. Ma io vedo solo carta, carta, carta,... e mi interessa la storia che è nel terreno, nel luogo.¹⁶⁸

Dunque, per definire in poche parole l'approccio architettonico al luogo storico di Welschdörfli, bisogna considerare la presenza volumetrica incarnata dagli *Schutzbauten* nello spazio urbano coirense, che dà un'idea delle dimensioni e della forma degli edifici che non ci sono più; le pareti permeabili, che lasciano penetrare all'interno l'aria e i rumori dall'esterno; e gli *Exponate*, che in questo caso sono le rovine lasciate inalterate. Tutti questi elementi permettono al visitatore di sentirsi fisicamente ed emotivamente coinvolto nella scoperta del luogo e della sua storia,

senza però dimenticarsi dello sfondo in cui si trova e cioè il presente: «ci si immerge nella storia e si ascolta il presente della città».¹⁶⁹

Fig. 102

Questo approccio architettonico al luogo storico lo ritroviamo nel progetto per il centro di documentazione berlinese e in altri progetti: a Colonia, nel progetto per il Museo diocesano Kolumba, che riguarda la ricostruzione di una parte dell'isolato in cui si trovano le rovine della chiesa tardogotica e del convento di Santa Kolumba; nel paesaggio agricolo dell'Eifel, in Germania, nel progetto per la Cappella di Bruder Klaus, che aveva avuto a che fare con la storia di un patrono svizzero del XV secolo, il quale aveva abbandonato la vita civile per diventare eremita. Infine, lo ritroviamo in Norvegia, in due progetti differenti e in due luoghi notevolmente distanti l'uno dall'altro: quello per lo Steilneset Memorial, a Vardø, nell'estremo nord del paese, che concerneva la costruzione di un memoriale dedicato alle 91 vittime della caccia alle streghe del XVII secolo, collocato nel luogo stesso in cui furono condannate al rogo; e quello per il Museo della miniera di zinco nei pressi di Sauda, nel sud del paese, dove i minatori della zona lavorarono in condizioni spaventose dal 1882 al 1899.

Figg. 103

Oltre alla specificità del luogo, tutti questi progetti presentano caratteristiche costruttive alquanto originali. Per Zumthor, «progettare vuol dire inventare» (*Entwerfen heisst erfinden*).¹⁷⁰ Come lui stesso ha dichiarato, da tempo aveva messo da parte i modelli (*Vorbilder*): «Ho abbandonato i modelli, perché mi dava fastidio vederli nei miei primi due, tre edifici. E ora cerco di lavorare senza modelli per essere me stesso».¹⁷¹ Le lamelle a filigrana degli *Schutzbauten* si basano su una reinvenzione in chiave odierna dei tipici *Holzbauen* alpini. A Colonia vediamo una nuova interpretazione della qualità e del formato di uno dei materiali da costruzione più comuni, il mattone, necessario alla costruzione del cosiddetto *Filtermauerwerk*, che

141

Figura 102.
Peter Zumthor, Museo
Kolumba, Colonia, 1997-
2007.





_ Figura 103.
Peter Zumthor, Museo della
miniera di zinco, Sauda
(Norvegia), 2003-2016.

142

lascia penetrare l'aria e la luce naturale nell'area delle rovine.¹⁷² La particolare forma conica in cemento che caratterizza l'interno della cappella di Bruder Klaus è stata a sua volta realizzata grazie a un procedimento costruttivo inusuale, basato sulla lenta combustione delle casseforme in tronchi di legno.¹⁷³ Il memoriale di Vardø è caratterizzato da un passaggio fluttuante costituito da una tensostruttura in tessuto, ancorata dentro una lunga costruzione di aste lignee. Le tre strutture facenti parte del Museo della miniera di zinco sono ancorate nel rude paesaggio roccioso, ognuna composta da sottili supporti di legno che sorreggono un box nero e una copertura in zinco ondulato.

Ritornando a focalizzarci sulla Topografia del Terrore, quando Zumthor visitò il *Gelände* per la prima volta, il suo primo pensiero fu: «Qui non posso costruire».¹⁷⁴ Il solo pensiero di dover progettare un edificio con «porte corredate di maniglie, finestre e tazze del WC» – un edificio con caratteristiche comuni appartenenti a un museo o a un centro culturale¹⁷⁵ – gli era insopportabile: «se rammenta anche solo lontanamente qualcosa di domestico, è la fine».¹⁷⁶

Tuttavia, cambiò idea dopo aver visitato l'esposizione *Topografia del Terrore* nel padiglione provvisorio, che lo impressionò sicuramente per via del fatto che era visitabile muovendosi tra i resti delle fondamenta della baracca di approvvigionamento delle SS. Anche negli *Schutzbauten* coirensi vigeva (e tuttora vige) lo stesso principio: il pubblico visita l'esposizione camminando tra le rovine.

Zumthor giunse così alla seguente conclusione: «in fin dei conti è giusto creare qui un luogo della memoria. Ho accettato l'incarico e ho pensato: Funzionerà solo se riuscirò a pensare a un edificio che sia il più astratto che abbia mai progettato».¹⁷⁷ L'edificio sul *Gelände*, per Zumthor, doveva dunque essere il più astratto possibile, al fine di resistere (o di opporsi) alla normalità («*A building which would be as abstract as possible to resist being typed and all this normalcy*»)¹⁷⁸.

La Topografia ha anche qualcosa di ingombrante. L'edificio fa anche resistenza. (...) Il suo contenuto si contrappone a quello di un normale museo. Non è una casa che dice: «guardatemi, sono anche un museo con un bell'atrio, una caffetteria e un negozio, tutto piacevolmente riscaldato». No, la Topografia racconta un'altra storia.¹⁷⁹

Entwerfen heisst erfinden: la "costruzione di pali" (Stabwerk) in cemento

Figg. 104-105

Se si osservano le fotografie del modello dell'edificio, si può vedere una lunga struttura a filigrana, apparentemente priva di aperture per via della concentrazione piuttosto fitta di pali verticali e orizzontali che compongono il volume.

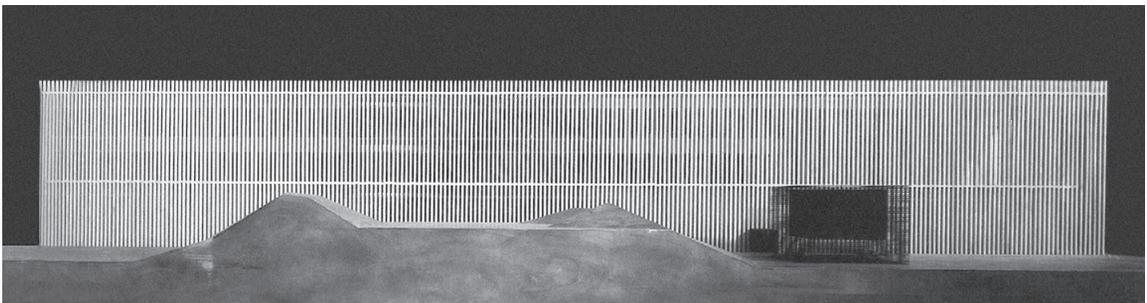
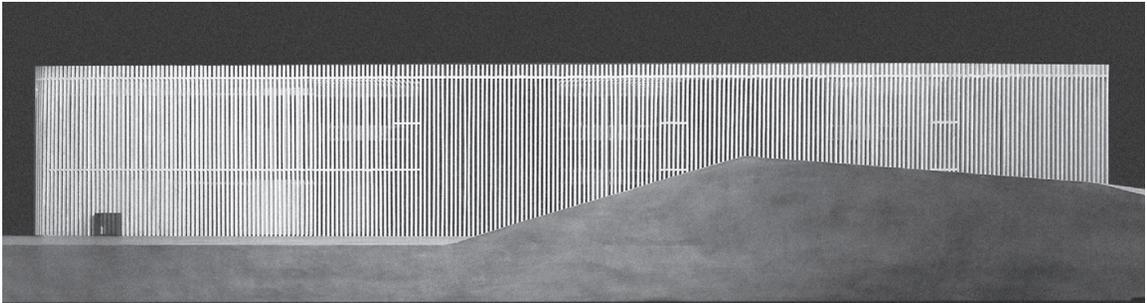
Nella relazione di progetto Zumthor aveva spiegato che il punto di partenza della proposta era quello di includere gli scavi delle *Küchenkeller* e i documenti del terrore nazionalsocialista in un «involucro astratto» (*abstrakte Gebäudehülle*), concepito come «pura struttura» (*reine Struktur*) e che «non parla altra lingua se non quella dei suoi materiali, della sua costruzione e della sua funzione senza precedenti». ¹⁸⁰ Come già menzionato in precedenza, l'edificio doveva porsi come il più astratto possibile per allontanare l'architettura dalla spazialità espositiva che si impone nei musei dell'Olocausto, come ad esempio quello di Washington, D.C.

Questa «pura struttura», accentuata dalle dimensioni del volume (127 metri di lunghezza, 22 metri di altezza e 17 metri di larghezza), era ideata attraverso la tecnica dello *Stabwerk*, termine composto tedesco che significa letteralmente «costruzione di pali». In questo caso, Zumthor si riferiva al principio costruttivo degli *Holzbauen* dei fienili alpini, realizzati con tronchi orizzontali sovrapposti l'uno a 90 gradi sopra l'altro. Al posto del legno, però, Zumthor intendeva utilizzare le aste prefabbricate in calcestruzzo bianco, assemblate alternativamente in orizzontale e

143

_ Figura 104.
Peter Zumthor, progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, modello (facciata sud), 1995 circa.

_ Figura 105.
Peter Zumthor, progetto per il Centro di documentazione Topografia del Terrore, modello (facciata nord), 1995 circa.



in verticale. In questo modo si sarebbero venuti a creare interstizi tra un'asta e l'altra della stessa distanza (26 centimetri).

Zumthor aveva inizialmente previsto di sigillare gli interstizi con elementi in vetro semitrasparente (vetro profilato o *Profilit*), allo scopo di proteggere gli spazi interni dagli elementi climatici, lasciando però penetrare la luce naturale. Tuttavia, a seguito delle critiche da parte dei membri della Fondazione Topografia del Terrore, che avevano ribadito l'importanza di una connessione visiva diretta tra interno ed esterno in un luogo del genere,¹⁸¹ Zumthor ammise che, con il vetro trasparente, la visione dall'interno verso l'esterno in ogni punto dell'edificio avrebbe potuto migliorare il progetto. In effetti, nelle relazioni di progetto successive al 1995, Zumthor non menzionò più il vetro semitrasparente: nell'edificio «non ci sono zone visivamente inaccessibili, tutte le pareti sono infatti chiuse con lastre di vetro trasparente».¹⁸²

Zumthor aveva inoltre precisato che l'edificio sarebbe stato «chiuso al 50%, aperto al 50%, al pari di un'architettura giapponese».¹⁸³ Il paragone con l'architettura nipponica è interessante, poiché per Zumthor gli ambienti giapponesi sono caratterizzati da una “serenità strutturale” grazie a un gioco di luci e ombre¹⁸⁴ che inducono alla meditazione.

144

Qui c'è da chiedersi se un edificio portatore di un'atmosfera “serena” fosse adatto a un sito del genere, portatore di una storia tetra. Non sarebbe stato meglio un edificio tutto nero o in ferro arrugginito, oppure “triste” e “drammatico”? Per Zumthor, no: l'edificio doveva essere «bello e sereno» (*schön und heiter*), in quanto «non si può sommare il terribile con il terrore».¹⁸⁵

Analogamente alla matematica, dove la somma di due numeri negativi dà come risultato un numero negativo ancora più grande. Questo era presumibilmente ciò che vedeva Zumthor nel memoriale progettato da Peter Eisenman, un immenso campo di 2711 stele in cemento grigio scuro nel cuore di Berlino, che nella sua “rigidità spropositata” vorrebbe – come indicato nella precedente citazione – “disciplinare” gli esseri umani che lo visitano. Per Zumthor, l'architettura in un luogo di

Fig. 106

Fig. 107

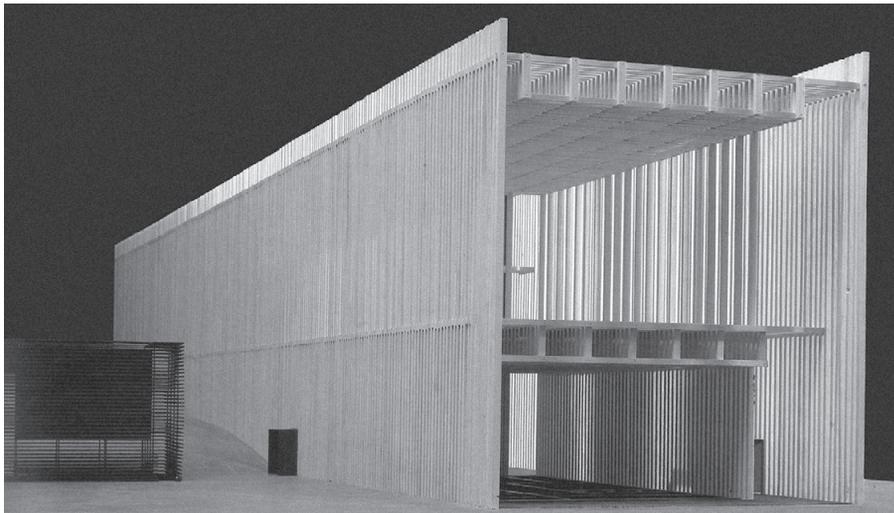


Figura 106.
Peter Zumthor, progetto per
il Centro di documentazione
Topografia del Terrore,
modello sezionato, 1995
circa.

_ Figura 107.
Peter Zumthor, progetto per
il Centro di documentazione
Topografia del Terrore,
fotomontaggio di una veduta
interna, 1995 circa.



memoria in cui è avvenuto il reato doveva «essere tranquilla e imperturbata, al fine di favorire il ricordo e l'immedesimazione». ¹⁸⁶ Pertanto, l'edificio non doveva essere l'immagine riflessa della crudeltà e del terrore; tale immagine l'avrebbero riflessa già il luogo storico e i documenti che l'architettura avrebbe ospitato. ¹⁸⁷

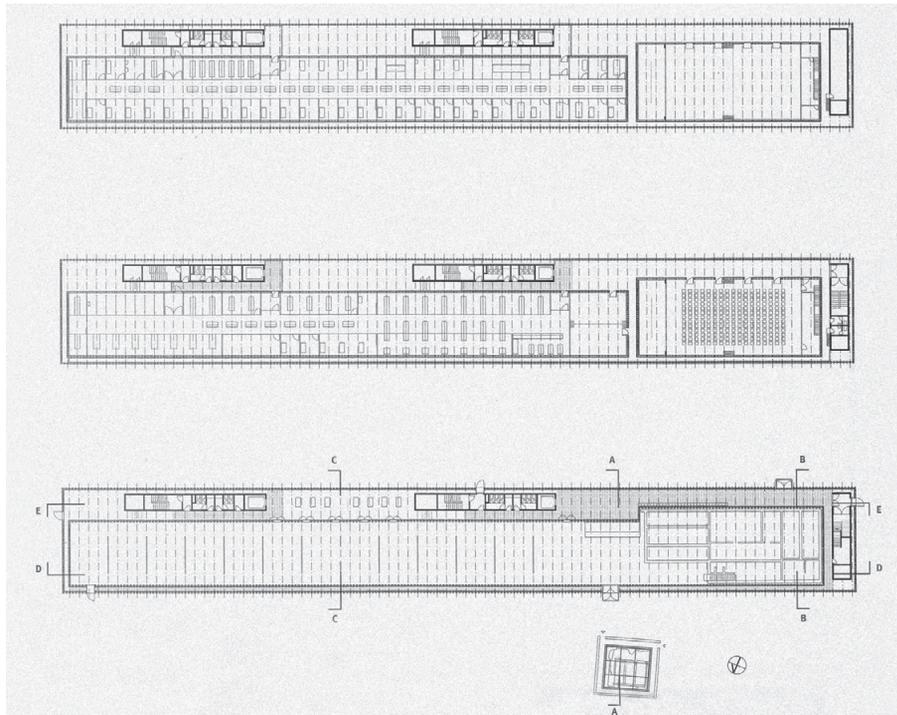
Come ha puntualizzato Claudio Leoni nella sua tesi di Master presso l'University College London, il progetto di Zumthor per la Topografia del Terrore reagiva all'essenza del luogo storico creando un'opposizione tra la costruzione e l'evento storico. ¹⁸⁸ In questo senso, l'approccio progettuale di Zumthor al *Gelände* e alla sua storia si basava su di una reinterpretazione di natura positiva dell'evento negativo.

Ritornando ai piani del progetto, la “pura struttura” era concepita da Zumthor in base al principio della “casa nella casa”, cioè come un grande involucro che racchiude al suo interno le unità spaziali funzionali. Queste ultime, di dimensioni variabili, avrebbero ospitato le attività della fondazione: l'area espositiva con gli scavi delle *Küchenkeller* al piano terra; l'auditorio di circa 230 posti a sedere, la biblioteca, la mediateca e gli archivi al primo piano; gli spazi per la ricerca e per l'amministrazione al secondo e ultimo piano. Analogamente all'involucro, queste unità spaziali interne erano suddivise tramite pareti in cemento e vetro.

In questo modo, la struttura verticale dello *Stabwerk* era formata da una doppia fila di pilastri, che si allargava in corrispondenza della zona di distribuzione (*Erschliessungszone*), con le torri degli ascensori e delle scale (*Treppentürme*), lungo i lati sud e ovest dell'edificio.

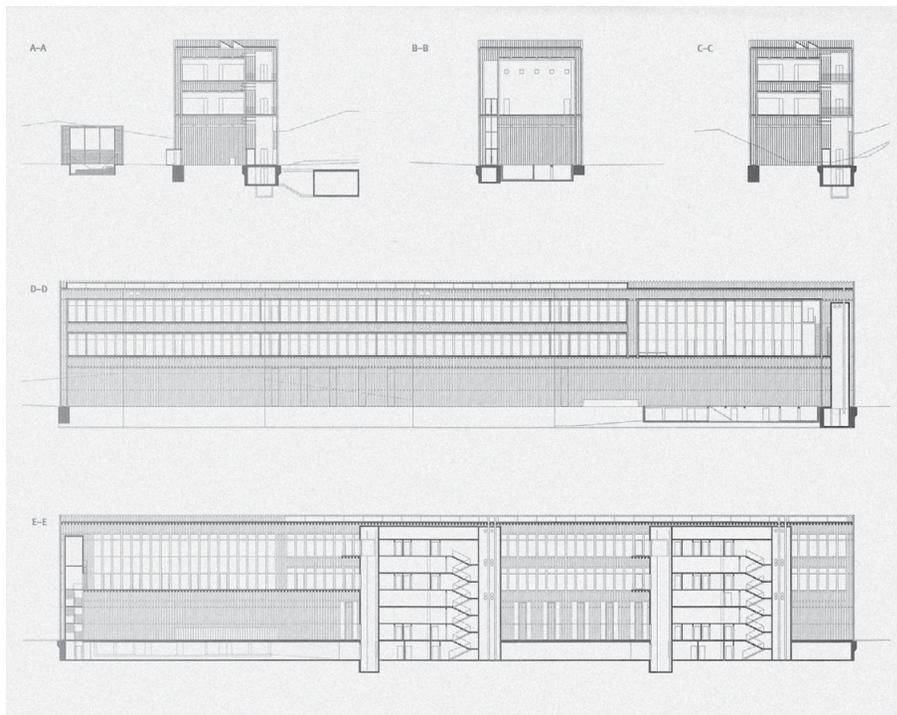
Per far fronte alle esigenze climatiche, lo «spazio intermedio» (*Zwischenraum*) tra le due file di pilastri (ovvero: tra la struttura esterna e le unità interne) era stato indicato da Zumthor come «spazio avvolgente» (*Hüllraum*), pensato allo scopo di creare una «zona cuscinetto» (*Pufferzone*) a temperatura moderata tra interno ed esterno, che avrebbe consentito di rinunciare all'isolamento termico senza compromettere il bilancio energetico dell'edificio. Durante i mesi più freddi, lo “spazio avvolgente” sarebbe stato riscaldato fino a un massimo di dieci gradi in più; in quel periodo dell'anno la temperatura nello spazio espositivo (non riscaldato) poteva aumentare fino a 14 gradi (Zumthor riteneva fondamentale che il visita-

Figg. 108

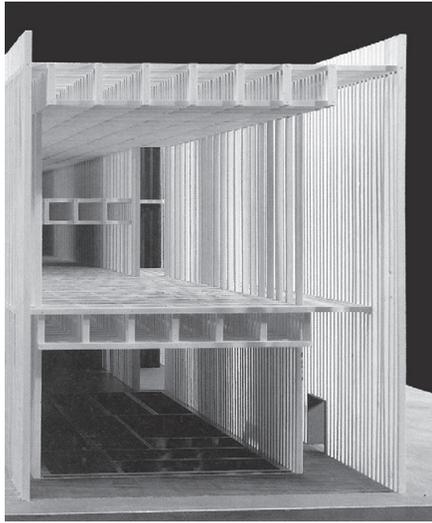


146

_ Figura 108.
Peter Zumthor, progetto per
il Centro di documentazione
Topografia del Terrore,
piante e sezioni, 1995 circa.



_ Figura 109.
Peter Zumthor, progetto per
il Centro di documentazione
Topografia del Terrore,
modello sezionato, 1995
circa.



tore sperimentasse la temperatura del nudo suolo storico, che doveva essere temperata ma non calda). Gli altri spazi funzionali, invece, avrebbero raggiunto la normale temperatura di 20-22 gradi, grazie all'inserimento di un impianto riscaldante a bassa temperatura nel pavimento e nelle pareti in cemento delle *Treppentürme*.¹⁸⁹

La struttura orizzontale era invece formata da solai sorretti da travi Vierendeel. Nel 2003, quando Zumthor dovette revisionare tutti i piani del progetto a causa della *Kostenexplosion*, le travi Vierendeel furono sostituite da semplici barre in cemento.

Il "nucleo centrale" (*Kernstück*) dell'edificio erano le rovine delle cosiddette

Küchenkeller (le cantine della baracca di approvvigionamento delle SS), che dal 1987 ospitavano l'esposizione *Topografia del Terrore*. La forma della sala espositiva, che occupava quasi per intero il disegno del piano terra dell'edificio, si basava sulla planimetria rettangolare di tali rovine, che sarebbero rimaste integrate nell'esposizione. L'assetto della sala si allungava fino a infilarsi nello spazio tra le due collinette di macerie, tra le poche tracce del dopoguerra che avrebbero dovuto essere conservate; entrambe le collinette furono sgomberate all'insaputa di Zumthor nell'estate del 1997, all'inizio dei lavori di costruzione.¹⁹⁰

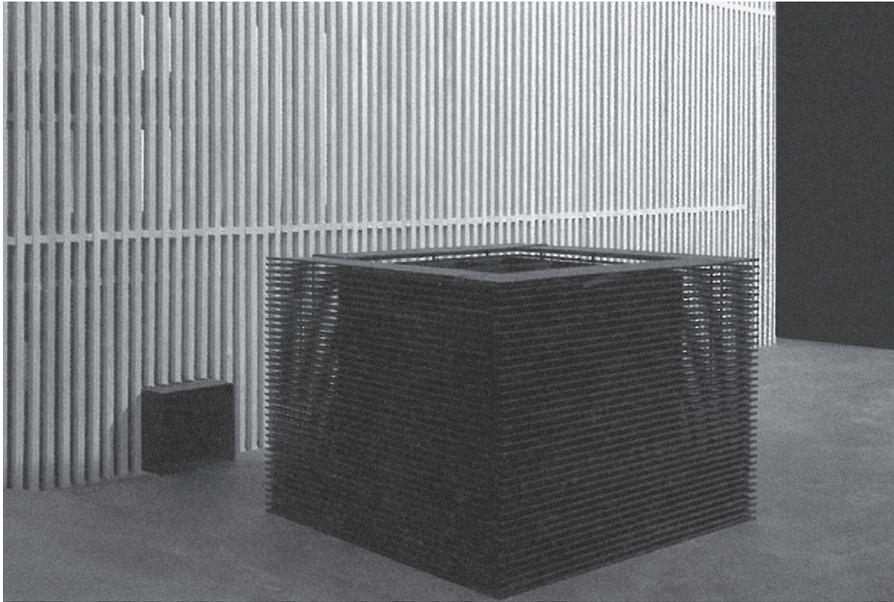
L'entrata principale era prevista sul lato nord dell'edificio, di fronte agli scavi delle celle della *Hausgefängnis*, sopra cui Zumthor intendeva costruire una struttura protettiva a padiglione, costituita da lamelle scure in legno.¹⁹¹

Lo spazio espositivo con i resti delle *Küchenkeller*, protetto dal doppio involucro in cemento e vetro, doveva possedere il carattere di un luogo per la riflessione, con il clima al suo interno, come prima menzionato, temperato ma non caldo. Secondo le parole dell'architetto:

La forma della sala per le esposizioni è basata sulla geometria delle rovine integrate nell'edificio, le cosiddette *Kuchenkeller*, che hanno determinato la posizione della costruzione nel lotto. L'impianto lineare della sala si inserisce nello spazio libero tra due colline di macerie che vengono conservate. Protetto dal doppio involucro in cemento e vetro, questo spazio deve possedere il carattere di un luogo per la riflessione. Si cammina sul nudo suolo "storico", consolidato in modo semplice con materiali naturali. Si sente l'odore della terra e si percepiscono le ombre delle colline di macerie sulle pareti lunghe della sala (...) L'atmosfera [*die Stimmung*] è povera, spoglia. Solo le variazioni della luce del giorno rompono la monotonia delle pareti laterali. La costruzione fa da sfondo, parlano i documenti e il luogo.¹⁹²

Per Zumthor era dunque di particolare importanza che il visitatore entrasse in diretta relazione con le tracce materiali della storia del luogo. Si trattava di «mettere in moto un processo fisico, emozionale, non intellettuale. La persona che visita il luogo deve commuoversi, non può solo guardare».¹⁹³

Fig. 110



_ Figura 110.
Peter Zumthor, progetto per
il Centro di documentazione
Topografia del Terrore,
modello della struttura
protettiva per gli scavi delle
celle, 1995 circa.

La “pura struttura” dello *Stabwerk* zumthoriano: alcune considerazioni tecnico-costruttive

In base al criterio della “pura struttura”, tutti gli elementi dello *Stabwerk* dovevano essere uniti secondo il principio di addizione, senza rivestimenti e con estrema precisione di dettaglio.

Tutte le aste verticali (pilastri) e trasversali (travi) in cemento armato precompresso erano collegate tra loro nei nodi di intersezione (*Knotenpunkten*) mediante giunti resi rigidi in opera. A questo proposito, l'ingegnere Jürg Buchli – *innovationsfreudiger Bauingenieur* di gran parte delle opere di Zumthor fino al 2010¹⁹⁴ – aveva messo a punto uno speciale sistema di rinforzo per giunti che consisteva nell'incastro tra le aste per mezzo di una ghiera circolare dentellata a forma di stella. Era un sistema di rinforzo estremamente sofisticato, da cui avrebbero sicuramente tratto vantaggio le peculiarità tecniche di un materiale come il calcestruzzo, dotato di un'elevata resistenza alla compressione.

La scelta del calcestruzzo bianco come materiale per lo *Stabwerk* era stata, senza alcuna ombra di dubbio, ben ponderata. In base al principio della “serenità strutturale” di un edificio portatore di un'atmosfera “serena” in un luogo storico del genere, per Zumthor era molto importante che la visione dell'involucro non si associasse a quella di una normale costruzione in cemento faccia a vista. Ogni asta doveva poter dire: «Sono un'asta chiara e sono parte di una grande struttura su questo luogo».¹⁹⁵ Il calcestruzzo bianco è uno degli elementi principali del progetto: il calcestruzzo grigio, o anche intonacato e verniciato, avrebbe reso l'edificio un «insignificante marchio d'infamia»,¹⁹⁶ oppure gli avrebbe dato l'immagine di un bunker, o ancora, dell'inferriata di un campo di concentramento.¹⁹⁷ Il calcestruzzo bianco si rifaceva agli edifici classici dell'area mediterranea e ai monumenti costrui-

ti in marmo bianco; «Il marmo è sempre stato percepito in Germania come “non germanico”: l’arenaria o il granito erano considerati materiali tedeschi, mentre il marmo ha sempre avuto connotazioni mediterranee».¹⁹⁸ Dunque, né la costruzione né il materiale dovevano alludere al *Gelände* e alla sua storia.

Va aggiunta anche un’altra ragione, questa di natura fisica, che può aver determinato la scelta del materiale: se Zumthor avesse pensato al legno come materiale da costruzione, avrebbe dovuto utilizzare quello di quercia, come prescritto dalle norme antincendio tedesche. Ma una costruzione in legno di quercia avrebbe dato una falsa connotazione alla natura del *Gelände* come luogo di memoria:¹⁹⁹ in Germania la quercia evoca elementi nazionalistici.²⁰⁰ Inoltre, se la costruzione fosse stata pensata in legno, Zumthor avrebbe dovuto modificare le dimensioni delle travi, distruggendo così l’effetto filigrana dell’architettura.²⁰¹

Ritornando all’insieme della “pura struttura”, tutte le aste (verticali e trasversali) dovevano essere assemblate l’una dopo l’altra, secondo la precisa sequenza di montaggio prevista dal progetto. Diretta conseguenza dell’alta precisione che richiedeva il processo di montaggio per addizione degli elementi interamente prefabbricati, era che le aste in calcestruzzo bianco, di base 0,26 x 0,30 metri e di lunghezza variabile (le più lunghe arrivavano a misurare 20 metri), dovevano essere prodotte con una tolleranza molto bassa, nell’ordine di ± 2 millimetri.²⁰²

149

Alla fine del processo di assemblaggio, tutti gli elementi strutturali dello *Stabwerk*, ossia le aste allineate e tenute provvisoriamente in posizione durante il montaggio, venivano rese solidali tra loro mediante la tesatura in opera dei cavi passanti tra i giunti.

Nello *Stabwerk* tutto era pensato fino al minimo dettaglio per rendere evidente la volontà di un architetto fuori del comune come Zumthor, autore dotato di straordinaria inventiva e di un senso pragmatico tali da nobilitare le peculiarità tecnico-costruttive di questa struttura e del suo materiale principale, il calcestruzzo armato prefabbricato. Sempre nelle parole di Zumthor:

Con l’idea di costruire un edificio composto da aste tutte uguali, assemblate secondo il principio asta-interstizio-asta, non costruite dal basso verso l’alto, bensì linearmente come un tunnel, siamo arrivati ai limiti delle prassi progettuali e costruttive – ai limiti di ciò che era costruibile a Berlino in quel momento.²⁰³

Alcune considerazioni sul quadro dei costi

Con la reinvenzione dello *Stabwerk* mediante l’utilizzo di un grande numero di sottili aste in cemento armato precompresso collegate tra loro, Zumthor si era mosso in un campo completamente nuovo dal punto di vista della staticità e della materialità. Si trattava di una concezione costruttiva fortemente innovativa e radicale, applicata in precedenza solo su edifici in legno, la quale necessitava di essere sperimentata prima della sua effettiva realizzazione sul *Gelände*. Come nella maggior parte dei progetti sperimentali, era quindi difficile avere una stima precisa dei tempi e dei costi di realizzazione.

Il nuovo Centro di documentazione avrebbe dovuto essere terminato e inaugurato ufficialmente l’8 maggio 1995, come aveva programmato il Senato nel 1992. Quel

giorno si tenne invece la cerimonia della posa della prima pietra nella sala plenaria del vicino *Abgeordnetenhaus* e lo svelamento del cartello di cantiere (*Bauschild*) sul *Gelände* in presenza del sindaco di Berlino, Eberhard Diepgen, del capo del Dipartimento degli Affari culturali, Ulrich Roloff-Momin, del ministro federale dell'Edilizia, Klaus Töpfer, e del presidente del Consiglio Ebraico di Germania, nonché presidente del Consiglio internazionale della Fondazione Topografia del Terrore, Ignatz Bubis.

I motivi del ritardo erano riconducibili a una serie di problemi relativi alla situazione a dir poco intricata dei costi di costruzione, causata da un mancato coordinamento tra i tre dipartimenti amministrativi del Senato berlinese (cultura, edilizia e finanze) incaricati della stesura e dell'approvazione del cosiddetto "programma delle esigenze" (*Bedarfsprogramm*) e dei documenti di pianificazione (*Planungsunterlagen*) del progetto.²⁰⁴

Un anno prima del concorso il Dipartimento degli Affari culturali, nell'ambito della pianificazione degli investimenti 1992-1996, aveva annunciato al Dipartimento delle Finanze l'intenzione di costruire uno spazio espositivo, un centro documentazione, così come un centro di incontri internazionale per la Fondazione Topografia del Terrore dal costo totale di 21 milioni di marchi, senza però aver consultato il Dipartimento dell'Edilizia, il quale avrebbe dovuto fornire indicazioni precise sulla collocazione dell'edificio e sul fabbisogno degli spazi. Il Dipartimento dell'Edilizia era stato reso partecipe solamente dopo, a partire dalla metà del 1992. Dopo aver definito il "programma delle esigenze" – che doveva stabilire in maniera vincolante i documenti di pianificazione, il programma degli spazi, delle funzioni e dell'allestimento così come il quadro dei costi di costruzione – il Dipartimento dell'Edilizia aveva quantificato il quadro dei costi a 46 milioni di marchi. Dato che quest'ultima somma risultava più del doppio rispetto a quanto annunciato dal Dipartimento degli Affari culturali, il Dipartimento delle Finanze non aveva approvato il programma delle esigenze messo a punto dal Dipartimento dell'Edilizia.

Così il Senato di Berlino chiese ai Dipartimenti degli Affari culturali e dell'Edilizia di collaborare tra di loro e di riesaminare il programma spaziale e quello delle esigenze al fine di ridurre i costi totali del progetto. Tuttavia, anziché studiare a fondo i due programmi necessari a definire il progetto come richiesto dal Senato, i due dipartimenti pensarono di dividere l'opera edile in due fasi; la prima fase sarebbe consistita nell'avvio immediato di un concorso di progettazione (*Realisierungswettbewerb*) per la realizzazione del padiglione espositivo, dello spazio per visitatori e di documentazione dal costo totale di 28,4 milioni di marchi, mentre la seconda avrebbe implicato solamente un concorso di idee (*Ideenwettbewerb*) per il centro di incontri internazionale. Tale procedura non ebbe però il benestare del Dipartimento delle Finanze, che la respinse il 12 gennaio 1993. Nel frattempo, senza attendere l'approvazione del Dipartimento delle Finanze, l'11 gennaio 1993 il Dipartimento dell'Edilizia aveva consegnato ai dodici partecipanti il bando di concorso, formulato come combinazione di *Realisierung- und Ideenwettbewerb*. Il concorso era stato dunque avviato senza l'approvazione del programma delle esigenze da parte del Dipartimento delle Finanze. Di conseguenza, sul bando di concorso non era stato stabilito alcun tetto di spesa. In effetti, nel criterio "economicità" (*Wirtschaftlichkeit*) si legge che «il Land Berlino come proprietario è obbligato a utilizzare le risorse con parsimonia. Nella valutazione dei progetti viene presa in considerazione la loro

Figg. 111-113

150

– Figura 111.
Cerimonia della posa della prima pietra per la costruzione del Centro di documentazione nella sala plenaria dell'Abgeordnetenhaus, 8 maggio 1995.

– Figura 112.
Il ministro federale dell'Edilizia Klaus Töpfer.

– Figura 113.
Il cartello di cantiere appena svelato sul sito della Topografia del Terrore, 8 maggio 1995.

efficienza economica. Ciò si riferisce ai costi di costruzione, di manutenzione e di esercizio».205 In una presa di posizione, il Dipartimento dell'Edilizia aveva ammesso che, in considerazione del notevole interesse politico e pubblico nei confronti del concorso, la convenienza economica dei progetti non era ritenuta prioritaria.206

Nell'aprile 1993, subito dopo la decisione della giuria del concorso, il Dipartimento dell'Edilizia stimò i costi di costruzione a 42-43 milioni di marchi;207 tale



stima non era però esente da rischi finanziari che potevano assumere dimensioni ragguardevoli, dato che la struttura dell'edificio progettato non era mai stata realizzata in calcestruzzo e quindi non omologata dal punto di vista tecnico.²⁰⁸

Dopo che fu chiaro che il progetto non era realizzabile entro il quadro dei costi di 21 milioni di marchi come stabilito nel piano degli investimenti 1992-1996, il Dipartimento delle Finanze fissò il quadro massimo dei costi a 36 milioni di marchi nel piano degli investimenti 1993-1997 per la costruzione del Centro di documentazione Topografia del Terrore. Il Dipartimento delle Finanze comunicò al Dipartimento degli Affari culturali che tale quadro dei costi non poteva essere superato a causa della situazione finanziaria del Land Berlino, per cui chiese di studiare a fondo, assieme al Dipartimento dell'Edilizia e al Dipartimento delle Finanze, una soluzione mirata a ridurre i costi.

Il 30 giugno 1993 il Dipartimento degli Affari culturali rinunciò alla realizzazione del centro di incontri internazionale, in modo che i 36 milioni di marchi fossero dedicati completamente allo spazio espositivo e al centro visitatori e di documentazione. Tuttavia, al di là della rinuncia del centro di incontro internazionale, rimaneva la questione della riduzione dei costi totali di 7 milioni di marchi (da 43 a 36), al fine di rispettare il quadro dei costi prestabilito.

152

Su richiesta del Dipartimento dell'Edilizia, Zumthor aveva sviluppato due versioni dello stesso edificio, ognuna delle quali mostrava una lunghezza differente: 125 metri (costo complessivo di 37,9 milioni di marchi) e 100 metri (34,7 milioni di marchi). Il Dipartimento dell'Edilizia optò per la versione più lunga, malgrado i costi superassero di 1,9 milioni di marchi il quadro dei costi prestabilito. Il Dipartimento dell'Edilizia giustificò la sua decisione adducendo come motivo la necessità di garantire una sufficiente flessibilità per il compimento del programma spaziale completo. La Corte dei conti di Berlino considerò la decisione del Dipartimento dell'Edilizia «una grave infrazione dei principi dell'economicità e del risparmio».²⁰⁹

A seguito di una modifica del regolamento delle competenze concernenti l'approvazione dei programmi delle intenzioni e delle esigenze, il programma delle esigenze rielaborato sulla base della versione dell'edificio di 125 metri di lunghezza fu approvato dal Dipartimento dell'Edilizia (e non più dal Dipartimento delle Finanze) il 27 ottobre 1994. Con questa approvazione, il Dipartimento dell'Edilizia aveva formalmente mantenuto il quadro dei costi di 36 milioni di marchi. Tuttavia, i costi approvati erano in forte contraddizione con la quantificazione dei costi effettivi del progetto (che avrebbero dovuto essere quantificati, per la versione 125 metri, a 40 milioni di marchi).

Sulla base dell'ormai approvato programma delle esigenze con i costi di costruzione fissati a 36 milioni di marchi, il Dipartimento dell'Edilizia incaricò Zumthor della stesura dei piani. I piani di Zumthor furono conclusi con costi totali di 45-46 milioni di marchi durante la primavera 1995.

Dato che i costi effettivi continuavano a mantenersi alti, a un certo punto il Dipartimento dell'Edilizia propose di ridurre la superficie utile principale (SUP) da 3'600 a 2'200 m². Tale proposta fu però rifiutata da due parti: 1) dalla Fondazione Topografia del Terrore, in quanto una riduzione così drastica avrebbe messo in discussione le capacità funzionali dell'edificio; 2) da Zumthor per motivi architettonici, perché ciò avrebbe comportato un accorciamento radicale dell'edificio da 126

a 85 metri e, di conseguenza, un'alterazione delle proporzioni complessive dell'architettura. Zumthor era disposto ad accorciare l'edificio di 9 metri al massimo.²¹⁰

A differenza di Louis I. Kahn, Zumthor è molto poco disposto a scendere a compromessi (o, in caso di emergenza, cerca di ridurli al minimo): «Il compromesso è una modifica di ciò a cui teniamo di più, il nucleo essenziale del tema. E questo non va fatto».²¹¹

Malgrado la questione dei 9 milioni di marchi supplementari, a inizio ottobre 1995 fu adottata la “decisione politica” di procedere ugualmente alla realizzazione del progetto e di iniziare subito con i lavori di costruzione.²¹² Il 13 febbraio 1996, il Dipartimento dell'Edilizia legittimò i documenti di pianificazione, ufficializzando così il quadro dei costi a 45 milioni di marchi.²¹³ Dopo l'approvazione dei piani elaborati da Zumthor, i documenti di pianificazione furono inseriti tra le condizioni di base del contratto stipulato tra l'architetto e il Dipartimento dell'Edilizia il 20 giugno 1996.²¹⁴

Nel frattempo, agli inizi di gennaio 1996, con l'avvio del periodo di legislatura 1996-1999, “Die Tageszeitung” aveva riportato la notizia di una posticipazione dei lavori di costruzione all'anno successivo, dato che, a causa della «drammatica situazione di bilancio» (*dramatische Haushaltslage*),²¹⁵ il nuovo governo intendeva risparmiare 23 miliardi di marchi entro la fine del 1999. In un altro articolo apparso nel medesimo quotidiano pubblicato nello stesso giorno, veniva criticata l'incapacità del Senato di confrontarsi con il passato nazionalsocialista: «Quella di smaltire la storia spiacevole usando come argomento le necessità pratiche è una delle caratteristiche specifiche dell'elaborazione del passato tedesco», così commentava l'autore dell'articolo, «non sorprende che la “ferita aperta” dell'ex terreno della Gestapo in città sia per molti uno scandalo inadeguato al nuovo mondo dei ministeri e degli eleganti grattacieli di Potsdamer Platz».²¹⁶

A metà gennaio, la frazione dei Verdi (Bündnis 90/Die Grünen) e quella del Partito Socialdemocratico (*Partei des Demokratischen Sozialismus*, PDS) presentarono rispettivamente una mozione che chiedeva al Senato di iniziare i lavori di costruzione nel mese di giugno 1996. Per i Verdi, era inaccettabile il fatto che la città non avesse alcun interesse in un centro di documentazione e che il confronto con i crimini del regime nazista fosse dichiarato “troppo costoso”.²¹⁷ Il PDS chiedeva che i lavori di costruzione fossero terminati per il sessantesimo anniversario dei pogrom di novembre 1938.²¹⁸

La mozione dei Verdi fu accettata all'unanimità dal Parlamento berlinese il 28 marzo 1996: il Senato fu esortato a garantire che la costruzione del centro di documentazione fosse avviata come previsto nel mese di giugno 1996 e che tutto il progetto fosse realizzato entro i tempi previsti.²¹⁹

Il 9 agosto 1996 il senatore Peter Radunski, capo del Dipartimento delle Scienze, della Ricerca e della Cultura (Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur²²⁰), comunicò al Parlamento che l'esame dei documenti di pianificazione da parte del Dipartimento dell'Edilizia erano stati conclusi durante il precedente mese di febbraio e che l'allestimento del cantiere (recinzione, sistemazioni) sul *Gelände* per gli scavi archeologici e per la messa in sicurezza delle collinette era cominciato il 22 luglio 1996.²²¹ Il programma di costruzione (*Bauablaufplan*) fu concepito nel seguente modo:

- 1996 - da maggio Produzione del campione di prova e attuazione delle prove di carico.
Fertigung der Probebaukörper sowie der Durchführung der Probebelastungen.
- da agosto Procedura di appalto per lavori di consolidamento del terreno.
Auftragsvergabe für Erdbau.
- da novembre Procedura di appalto per la costruzione grezza (cemento gettato in loco e Stabwerk).
Auftragsvergabe der Robbauarbeiten (Ortbeton und Stabwerk).
- 1997 - da maggio Scavi di fondazione (inizio lavori di costruzione)
Completamento in tardo autunno.
Ausheben der Baugrube (Baubeginn)
Fertigstellung im Spätherbst.
- da ottobre Inizio lavori di sistemazione.
Beginn der Ausbauarbeiten.
- 1998 - da marzo Inizio lavori per la sistemazione esterna.
Beginn der Arbeiten an den Außenanlagen.
- da luglio Montaggio dell'attrezzatura.
Einbau der Ausstattung.
- da ottobre Consegna all'utente (completamento).
Übergabe an den Nutzer (Fertigstellung).

154

Il primo *Baustopp*

Ben presto, il *Bauablaufplan* messo a punto da Radunski si bloccò. Verso la fine di ottobre, i quotidiani berlinesi riportarono la notizia della decisione del Senato di posticipare i lavori di costruzione all'anno 2000 (cioè dopo la fine della legislatura corrente) ancora una volta per motivi di risparmio. Presso la Fondazione Topografia del Terrore emersero i timori che i lavori di costruzione sarebbero stati «posticipati alle calende greche», come dichiarò Andreas Nachama, l'amministratore delegato della fondazione.²²² Nessuno poteva sapere quali sarebbero state le priorità del Senato nel successivo periodo di legislatura, né quanti soldi ci sarebbero stati.

Alla decisione del Senato seguì un sonoro coro di proteste, che ebbero un'eco internazionale, dato che la notizia fu pubblicata anche in alcuni quotidiani al di fuori dei confini della Germania (tra cui "The Washington Post"²²³ e "Neue Zürcher Zeitung"²²⁴). Il 31 ottobre, i Verdi organizzarono un'azione di protesta sul *Gelände* contro il «comportamento vergognoso»²²⁵ del Senato; in quell'occasione il cartello di cantiere fu velato da un lussuoso telo nero riportante la seguente scritta in bianco: *Dokumentationszentrum "Topographie des Terrors" 50 Jahre vertagt – jetzt vom Senat gestoppt.*

Gerhard Schoenberner considerò la decisione del Senato «una *défaillance* politica di prima categoria, perché contribuiva a inviare un segnale sbagliato sia in patria sia all'estero e a mettere in cattiva luce se stesso e l'intera città».²²⁶

Ignatz Bubis, che aveva presenziato alla cerimonia della posa della prima pietra l'8 maggio 1995 mettendo in guardia contro i «piromani spirituali» (*geistige Brandstiftern*)²²⁷ in Germania, ammonì che «rimandare significava, in questo caso,

Fig. 114

annullare» (*aufgeschoben ist in diesem Fall aufgehoben*).²²⁸ Anche Jerzy Kanal, presidente della comunità ebraica di Berlino, criticò l’atteggiamento del Senato e lo fece durante il 58° anniversario dei progrom di novembre, davanti a una platea di circa 500 persone.²²⁹ Eberhard Diepgen, il sindaco di Berlino, reagì goffamente alle critiche di Bubis e Kanal enumerando ciò che Berlino continuava a costruire per i suoi cittadini ebrei (il Centrum Judaicum, le scuole, il Museo ebraico), nonostante le misure di risparmio.²³⁰ «Questo è un falso passo. – ribadì irritato Bubis, – Di questo è responsabile la storia tedesca, non la comunità ebraica».²³¹ Nel corso di un’intervista per “Die Tageszeitung”, Bubis riferì che Diepgen aveva attribuito al capo del Dipartimento delle Finanze, la senatrice Annette Fugmann-Heesing, la colpa del rinvio dei lavori edili sul *Gelände*. In realtà, era stato il capo del Dipartimento dell’Edilizia, il senatore Jürgen Klemann, a proporre la posticipazione e, nel momento in cui l’aveva comunicato, nessuno aveva obiettato.²³²

Le proteste e le critiche diedero i loro frutti, dato che a metà novembre 1996 il Senato revocò la decisione e fu invitato dal Parlamento a negoziare immediatamente con il governo federale, al fine di ottenere almeno un finanziamento paritario per la costruzione del Centro di documentazione. Da parte sua, il parlamento – per mezzo dei presidenti delle due maggiori parti politiche (CDU e SPD), Klaus-Rüdiger Landowsky e Klaus Böger – annunciò che avrebbe studiato soluzioni per completare il “memoriale” entro il termine previsto (autunno 1998). Il Parlamento raccomandò inoltre di considerare i mezzi di finanziamento privati.²³³

A proposito dei finanziamenti privati, ai primi di dicembre 1996 la Fondazione Topografia del Terrore e il Verein Aktives Museum lanciarono una raccolta fondi (*Spendenaktion*). Per l’occasione, gli apprendisti del settore edile berlinese produssero delle “pietre simboliche” (*Bausteinen*) riportanti il disegno in rilievo di una delle facciate trasversali del progetto di Zumthor, che furono

_ Figura 114.
Il cartello di cantiere occultato sul sito della Topografia del Terrore, 31 ottobre 1996.



vendute a 100 marchi l'una. La vendita delle *Bausteinen* ebbe una risonanza positiva, dato che alla fine dell'anno erano stati racimolati 80'000 marchi, che divennero 110'000 marchi a metà gennaio 1997.²³⁴ Il 4 aprile 1997 – quando il Senato confermò al Parlamento che, malgrado i gravi problemi economici e finanziari in cui versava il Land Berlino, il centro di documentazione sarebbe stato inaugurato entro il termine previsto – la somma aveva raggiunto i 150'000 marchi.²³⁵

Fino a quel momento, le trattative (in corso dal 1995) con il governo federale riguardante il finanziamento paritario della costruzione del Centro di documentazione non avevano condotto a un risultato positivo.²³⁶

I lavori di costruzione iniziarono durante l'estate 1997, con la demolizione del padiglione espositivo. L'esposizione *Topografia del Terrore* fu poi allestita in una tenda ai margini del *Gelände*, nelle immediate vicinanze del Martin-Gropius-Bau, e nuovamente riaperta al pubblico. La tenda fu smontata ai primi di dicembre 1997 e l'esposizione venne collocata tra i resti delle cantine degli edifici lungo la *Niederkirchnerstrasse*, come presentazione all'aria aperta.

Un anno dopo l'inizio dei lavori di costruzione, il 4 agosto 1998, in un comunicato stampa il Senato riferì che l'apertura al pubblico del centro di documentazione, prevista per il mese di novembre dello stesso anno, era stata rimandata all'autunno 2000.²³⁷ Questa volta, i motivi della posticipazione erano dovuti a problemi tecnici attribuibili al carattere unico e senza precedenti della costruzione, così come aveva fatto presente il segretario di stato presso il Dipartimento delle Scienze, della Ricerca e della Cultura, Lutz von Pufendorf, in risposta a un'interrogazione inoltrata dal parlamentare Thomas Flierl:

Fig. 115

Fig. 116

156

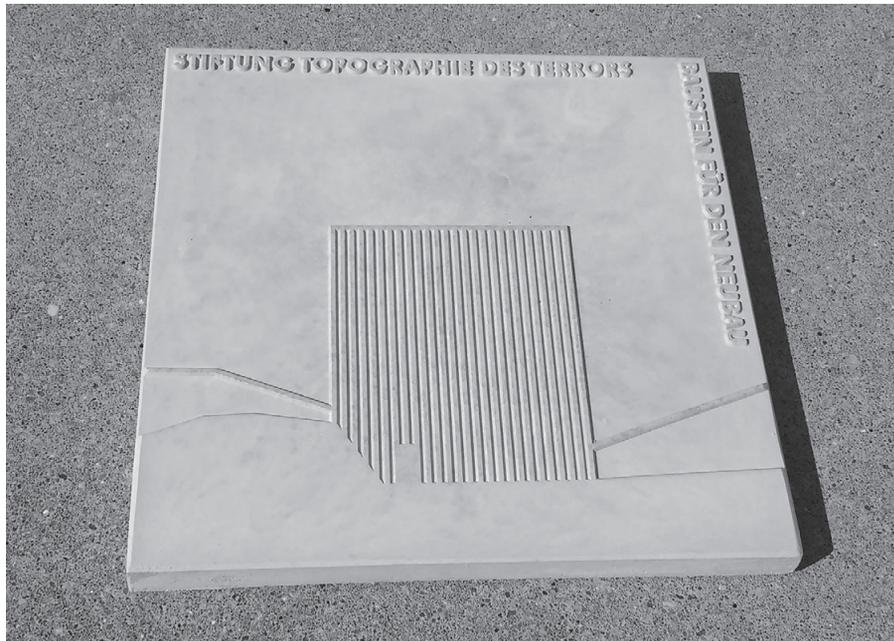


Figura 115.
Una delle "pietre simboliche" per la raccolta dei fondi per la costruzione del Centro di documentazione Topografia del Terrore.

Il progetto di Peter Zumthor, acclamato dalla stampa specializzata internazionale, è stato portato negli ultimi anni al livello di fattibilità attraverso un laborioso procedimento sotto la direzione del Dipartimento dell'Edilizia del Senato. Ha richiesto e continua a richiedere ulteriori sperimentazioni con ingegneri e istituti specializzati per ottenere le necessarie autorizzazioni tecniche. Anche i lavori di costruzione, iniziati nell'autunno del 1997, richiedono tempi più lunghi a causa dell'osservanza delle tolleranze [strutturali] estremamente basse, per cui si stima che l'edificio con la sua sistemazione esterna non potrà essere completato e consegnato all'utente fino all'autunno del 2000.

Il rinvio del completamento del nuovo edificio è dovuto unicamente alle questioni tecniche e al mantenimento del presente quadro dei costi.²³⁸

- Fig. 117 Nell'estate 1999, due anni dopo l'inizio dei lavori di costruzione sul *Gelände*, le fondamenta e le tre torri dei collegamenti verticali del nuovo edificio furono terminate. Qualche mese più tardi, in autunno, fu innalzato uno speciale carroponete su binari per il montaggio delle aste, le cui dimensioni corrispondevano a quelle dell'altezza e della sezione trasversale dell'edificio. Assieme alle tre torri grigie, questo carroponete, di colore giallo, dominerà il cantiere fino al 2004, ma senza mai essere utilizzato.
- Fig. 118

La *Kostenexplosion* e la *Baukrise*

Verso la fine di ottobre 1999, i problemi tecnici e finanziari si fecero sempre più palesi e ben presto fu chiaro che i 45 milioni di marchi preventivati nel 1996 sarebbero stati del tutto insufficienti. Il "Berliner Morgenpost", uno dei primi quotidiani ad aver pubblicato la notizia del clamoroso aumento dei costi di costruzione, parlò di un'«esplosione dei costi» (*Kostenexplosion*).²³⁹

Figura 116.
L'esposizione esterna
tra i resti delle cantine
degli edifici sul sito della
Topografia del Terrore
nel 2002.





158

La ditta Engel & Leonhardt, incaricata della realizzazione della costruzione grezza, stava riscontrando problemi nella produzione e nel montaggio delle aste dello *Stabwerk* entro i costi preventivati. Secondo la ditta (che in passato aveva contribuito alla realizzazione di numerosi edifici importanti a Berlino, tra cui la Gedächtniskirche, l'Europa-Center e la Deutsche Oper Berlin), i costi per la costruzione grezza risultavano quasi quadruplicati (da 14,2 a 50 milioni di marchi). La *Kostenexplosion* era dovuta alla tecnica costruttiva senza precedenti, che il capo progetto della ditta definì al «limite della realizzabilità» (*an der Grenze des Realisierbaren*),²⁴⁰ e che richiedeva un'altissima precisione nel processo di montaggio per addizione, tanto che le aste in calcestruzzo bianco dovevano essere prodotte – come già si è detto – con una tolleranza molto bassa.

Durante la seduta del parlamento berlinese del 24 febbraio 2000, la parlamentare Hella Dunger-Löper annunciò che, in riferimento ai «grandi progetti culturali» (*kulturelle Großprojekten*) di Berlino, il progetto per la Topografia del Terrore rischiava di diventare un «esempio tipico di scorretta pianificazione» (*Musterbeispiel für eine Fehlplanung*), dato che i costi di costruzione erano saliti da 45 a 75 milioni di marchi.²⁴¹

In quel momento già circolavano notizie di un altro *Baustopp*, poiché, a causa dei problemi tecnici, erano mesi che il cantiere era fermo e non si percepivano segnali tangibili di un avanzamento dei lavori. Il Dipartimento dello Sviluppo urbano (*Senatsverwaltung für Stadtentwicklung*)²⁴² aveva calcolato l'ammontare dei costi aggiuntivi in 25 milioni di marchi; erano dunque previsti 11 milioni in più per la sola costruzione grezza, a cui si dovevano sommare 5 milioni per il perfezionamento delle attrezzature tecniche (ad esempio, le protezioni antincendio) e altri 9 milioni per le sistemazioni interne.²⁴³

Durante una seduta del comitato culturale del parlamento berlinese (*Ausschuss für kulturelle Angelegenheiten*) del 6 marzo 2000, il *Senatsbaudirektor*²⁴⁴ Hans Stimmann ribadì che non era stato deciso alcun *Baustopp*, bensì solo il blocco del disegno di legge da parte del capo del Dipartimento dello Sviluppo urbano perché il finanziamento doveva essere rivisto.²⁴⁵ Non fornì tuttavia dettagli, né rispose alle domande relative ai costi e alle tempistiche di costruzione poste da alcuni parlamentari. Mentre questi ultimi temevano un eventuale accantonamento del progetto, Reinhard

– Figura 117.
Le tre torri dei collegamenti verticali in costruzione sul sito della Topografia del Terrore, 8 marzo 1999.

– Figura 118.
Il cantiere con il carroponete giallo, maggio 2001.

Rürup, anch'egli presente alla seduta, si dimostrò invece ottimista e sollevato dal fatto che «da latente, la crisi era diventata finalmente una crisi aperta, a vantaggio delle opportunità che una crisi aperta poteva offrire».²⁴⁶ Ricordiamo che, sette anni prima, nell'epoca in cui la Topografia del Terrore non era ancora considerata parte della “triade” (*Dreiklang*) dei memoriali berlinesi di “alto rango” (gli altri due erano il Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa e il Museo ebraico), Rürup aveva votato contro la proposta di Zumthor, mentre ora la stava sostenendo. Rürup era stato il primo a notare che la Topografia del Terrore, il Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa e il Museo ebraico dovevano porsi come «insieme di una specifica cultura della memoria della capitale» (*Ensemble spezifisch hauptstädtischer Erinnerungskultur*)²⁴⁷ e che, sotto questo punto di vista, l'architettura di Zumthor – accostata a quella di Libeskind e Eisenman – avrebbe guadagnato maggiore significato.

A seguito della *Kostenexplosion*, il 29 marzo 2000 la Commissione principale (*Hauptausschuss*) del parlamento berlinese bloccò i fondi per il nuovo edificio e spronò il capo del Dipartimento dello Sviluppo urbano, Peter Strieder, a stilare un rapporto sui costi effettivi di costruzione e sulle possibili alternative per contenerli o ridurli.²⁴⁸ Con il blocco dei fondi, il *Baustopp* divenne effettivo.

Nel rapporto, consegnato durante la seduta della Commissione principale del 12 luglio 2000,²⁴⁹ Strieder considerò quattro possibili alternative per ridurre i costi. La prima alternativa consisteva in un nuovo progetto, elaborato da un altro architetto, mantenendo tutto ciò che era stato costruito sul *Gelände* fino a quel momento (le tre torri dei collegamenti verticali e le fondamenta). La seconda alternativa considerava la realizzazione del secondo progetto vincitore (disegnato dagli architetti Müller, Reimann e Scholz). La terza alternativa suggeriva la demolizione delle tre torri e la realizzazione di un semplice padiglione espositivo, di dimensioni maggiori rispetto a quello costruito da Jürg Steiner nel 1987 sopra i resti delle *Küchenkeller*. La quarta e ultima variante implicava il mantenimento sia delle tre torri sia delle fondamenta, e il completamento con una costruzione in acciaio sul modello di un semplice edificio industriale. Tuttavia, dal punto di vista del diritto d'autore e del rispetto della cosiddetta “cultura della pianificazione” (*Planungskultur*), tutte le varianti sopraccitate presentavano ambiguità che potevano avere ripercussioni giudiziarie, poiché l'architetto, in qualità di autore del progetto, avrebbe potuto vietare l'uso degli elementi costruttivi attuati fino ad allora. Inoltre, la ditta incaricata, dovendo interrompere il suo lavoro, avrebbe potuto avvalersi del diritto di recesso con significative conseguenze finanziarie per il Senato di Berlino.²⁵⁰

Oltre a studiare le alternative sopraccitate, Strieder organizzò una tavola rotonda pubblica intitolata *Topographie des Terrors – Das Meisterwerk als Kostenfalle?*, che ebbe luogo al Deutsches Architekturzentrum (DAZ) il 27 giugno 2000.²⁵¹ Oltre allo stesso Strieder e a Hans Stimmann, alla tavola rotonda furono invitati l'ingegnere Jörg Schlaich, uno dei nomi più brillanti dell'ingegneria civile tedesca, Peter Zumthor, gli ingegneri Jürg Buchli e Gert König e il critico dell'architettura Martin Kieren.

I costi maggiori riguardavano soprattutto i punti di intersezione tra le aste verticali e orizzontali dello *Stabwerk*, in particolare il sofisticato sistema di rinforzo per giunti basato sull'incastro tra le aste mediante una stella di metallo. Questo sistema necessitava di essere consolidato mediante incollaggio (*Klebeverfahren*), una proce-

dura attuabile con una temperatura di 18 gradi, per cui le aste avrebbero potuto essere montate solamente durante i mesi estivi. Questo significava tempi molto lunghi (fino a quattro anni) e maggiori costi di realizzazione (le spese per il solo incollaggio ammontavano a 10 milioni di marchi). Con l'intento di ridurre i tempi e i costi, Jörg Schlaich sviluppò un sistema di rinforzo alternativo, che consisteva nell'utilizzo dei tasselli (*Dübelverfahren*), un metodo che avrebbe permesso il montaggio delle aste in circa 18 mesi, indipendentemente dalle condizioni atmosferiche (arrivando così a un notevole risparmio dei costi fino a 7 milioni di marchi).²⁵² Zumthor non prese però mai in considerazione quest'alternativa, perché in contrasto con le qualità tecnico-costruttive del calcestruzzo armato prefabbricato.

Il 5 settembre 2000, nel corso di una seduta del Senato, Strieder presentò un rapporto incentrato sulle previsioni dei costi, stimati in quel momento sugli 89,7 milioni di marchi, ovvero il doppio dei 45 milioni di marchi preventivati nei documenti di pianificazione approvati nel 1996. Nel rapporto, Strieder illustrò anche una serie di possibili fattori mirati a ridurre i costi (tra cui l'abbassamento dello standard negli allestimenti interni e la rinuncia ai materiali di pregio) fino a raggiungere la soglia di 80 milioni di marchi.²⁵³ Tale stima fu ulteriormente abbassata a 76 milioni di marchi in un altro rapporto, presentato al Senato il 27 marzo 2001,²⁵⁴ un anno dopo il *Baustopp*. Assieme al nuovo quadro dei costi, fu definito anche un nuovo piano dei lavori: con l'inizio della produzione delle aste nel 2001 e con il loro montaggio nel 2002, l'edificio poteva essere terminato entro giugno 2004.

Il nuovo quadro dei costi di costruzione fu accettato dal Senato, il quale decise che avrebbe revocato il *Baustopp* a condizione che la cifra non superasse i 76 milioni di marchi e che il governo federale contribuisse alla metà delle spese,²⁵⁵ come auspicato nel 1992.

Il governo federale – che fino a quel momento si era rifiutato di aumentare il contributo in proporzione all'aumento dei costi, continuando a basarsi sulla metà della cifra fissata dal Dipartimento delle Finanze nel 1993 (36 milioni di marchi) – fece sapere che si sarebbe accollato la metà dei costi di 76 milioni di marchi, a condizione che venisse rispettata la nuova stima.²⁵⁶

Zumthor non riteneva l'edificio realizzabile per la somma di 76 milioni di marchi, che considerava una «cifra politica» (*politische Zahl*), troppo bassa per la qualità del progetto.²⁵⁷ Per Zumthor, i corretti *Gebäudekosten* si aggiravano sugli 84-85 milioni di marchi, altrimenti «il progetto non sopravvive, non è più Zumthor».²⁵⁸ In tutta risposta, Strieder criticò l'atteggiamento intransigente (*kompromisslose Haltung*) di Zumthor, «che mira a tutto-o-niente» (*die Alles-oder-Nichts abziele*),²⁵⁹ accusandolo di testardaggine (*Bockigkeit*) e di comportarsi da divo (*Starallüren*).²⁶⁰ Strieder rammentò anche che, nel 1996, Zumthor aveva firmato un contratto in cui dichiarava di impegnarsi a realizzare il progetto nel rispetto del quadro dei costi stimato all'epoca, ossia 45 milioni di marchi.²⁶¹ Zumthor doveva dunque attenersi a costruire per la somma di 76 milioni di marchi.

Anche il nuovo sindaco di Berlino, Klaus Wowereit (SPD), eletto il 16 giugno 2001, aveva ribadito che i piani di Zumthor dovevano essere realizzati nel rispetto dei costi concordati di 76 milioni di marchi e che «non esiste nessun ambito in cui l'architetto possa determinare quanto possano essere elevati i costi».²⁶²

Zumthor, pur accettando di proseguire nel progetto nel rispetto dei costi stabiliti dal senato e dal governo federale,²⁶³ dubitava che i 76 milioni di marchi sarebbero stati sufficienti. «Se avremo fortuna, ce la caveremo, – disse in un'intervista al "Welt am Sonntag", – l'amministrazione ha semplicemente cancellato la voce spese impreviste. (...) appena qualcosa va storto, mi sento sotto pressione poiché mi dicono "Basta fare le finestre in modo diverso" o qualcosa del genere».²⁶⁴

Nell'ottobre 2001, Strieder incaricò la Technische Universität di Dresda di effettuare tutte le prove tecniche necessarie per garantire la realizzabilità dello *Stabwerk* nel rispetto dei costi. La Technische Universität consegnò i risultati delle perizie in un rapporto di valutazione agli inizi del 2002: il Centro di documentazione Topografia del Terrore era realizzabile per 76 milioni di marchi, che, a seguito dell'introduzione della moneta unica europea, divennero 38 milioni di euro.²⁶⁵

Dopo una breve parentesi di ottimismo, a metà aprile 2002, la ditta Engel & Leonhardt, che avrebbe dovuto iniziare immediatamente la produzione delle aste in cemento armato precompresso e avviare il loro montaggio entro l'inizio dell'estate, si trovò sull'orlo del dissesto finanziario a causa delle difficoltà nella realizzazione della struttura entro i costi preventivati. A questo punto, il Dipartimento dello Sviluppo urbano dovette bandire un concorso, su scala europea, per i lavori di costruzione della struttura grezza. A peggiorare la situazione ci fu anche la decisione del governo federale, che, va ricordato, l'anno prima aveva sì promesso di coprire la metà delle spese, ma non prevedeva alcun finanziamento per la costruzione del Centro di documentazione per l'anno 2003. Al *Baustopp* imposto dal Land Berlino stava subentrando il *Finanzierungsstopp* ordinato dal governo federale.

Fig. 119

A dieci anni dal concorso, con le tre torri dei collegamenti verticali e il carroponte abbandonati a se stessi sul *Gelände*, il progetto di Zumthor era diventato l'«eminente rovina della città» e l'intera vicenda della Topografia del Terrore si trasformava in una «storia tragica».²⁶⁶

Dopo l'insolvenza della ditta fu bandito un concorso su scala europea per i lavori della costruzione grezza. Tuttavia, a gennaio 2003, non era stato ancora trovato alcun offerente in grado di produrre le aste nel rispetto dei costi. A questo punto, su pressione del Dipartimento dello Sviluppo urbano, durante la primavera del 2003, Zumthor acconsentì di apportare modifiche al progetto al fine di ridurli.²⁶⁷

Più che modificato, il progetto fu semplificato nel pieno rispetto delle sue linee essenziali, in particolare nella struttura orizzontale dello *Stabwerk*, in modo da ridurre il più possibile il numero dei nodi di intersezione tra le aste verticali e orizzontali, i maggiori responsabili dell'aumento dei costi. Nei disegni che Zumthor presentò al Dipartimento dello Sviluppo urbano durante l'estate 2003, le travi *Vierendeel*, che formavano i soffitti, venivano sostituite da semplici barre in cemento. In questo modo, grazie alla semplificazione della struttura orizzontale, il numero dei nodi di intersezione si riduceva di circa due terzi (da 17'000 a 6'000). Così Zumthor, l'anno successivo, ne parlava nella conferenza all'Akademie der Künste del 26 ottobre 2004:

Ciò ha fruttato qualche migliaio di nodi [di intersezione] in meno ed esattamente i milioni [di marchi] in meno di cui il signor Strieder aveva bisogno. E me lo ricordo ancora bene, tra l'altro non posso concederglielo, ha subito indetto una conferenza stampa e annunciato:



_ Figura 119.
Due delle tre torri dei
collegamenti verticali sul sito
della Topografia del Terrore,
luglio 2004.

162

Zumthor sta finalmente facendo un compromesso! Ma in realtà, come vedete, questo ha reso la nostra struttura più elegante.²⁶⁸

Le modifiche furono accettate dalla fondazione e dal Dipartimento dello Sviluppo urbano; quest'ultimo dette quindi luce verde alla ripresa dei lavori. I costi totali furono infine stimati in 38,9 milioni di euro; malgrado il superamento di quasi un milione, tale somma fu comunque accettata dal parlamento berlinese, che raccomandò caldamente al Dipartimento dello Sviluppo urbano di rispettarla in modo rigoroso. L'apertura al pubblico del Centro di documentazione venne prevista per il 2007.²⁶⁹

Il taglio del nodo gordiano della *Baukrise* e la fine del progetto

Nell'autunno 2003 anche la seconda ditta incaricata della produzione delle aste, la Heibus GmbH, subentrata dopo che la prima impresa, la Leonhardt & Engel, si era dichiarata insolvente, ebbe analogo destino. Tuttavia, dopo l'avvio della procedura di insolvenza, fu concesso al curatore del fallimento di elaborare un piano di risanamento mirato alla continuazione dell'attività dell'impresa e dunque all'attuazione della costruzione grezza.²⁷⁰

Tutta questa vicenda viene riportata nel rapporto che Strieder presentò in una seduta del Senato del 17 febbraio 2004. Nel rapporto sono illustrate, in modo però generico, le misure atte ad assicurare il contenimento dei costi a 38,9 milioni di euro. Non viene menzionato alcun piano di lavoro, per cui non si poteva stabilire quando l'edificio sarebbe stato completato. A cinque anni dall'inizio della *Baukrise*, le autorità politiche si preoccupavano solo di dover rispettare l'ammontare dei costi, con poco riguardo per l'alto significato del luogo della memoria e per l'attività svolta dalla Fondazione Topografia del Terrore. Tenendo conto che, inizialmente, l'edificio avrebbe dovuto essere consegnato agli utenti nel 1995 (consegna poi posticipata al

1998, poi al 2000, quindi al 2004 e, infine, al 2007), si può capire perché ormai, più che per l'intensa attività svolta, la Fondazione Topografia del Terrore fosse diventata suo malgrado famosa per la *unendliche Baugeschichte* dell'edificio progettato.

Tuttavia, nella primavera del 2004, ben undici anni dopo il concorso, le cose presero inaspettatamente una piega diversa.

Il 25 marzo, il direttore scientifico della Topografia del Terrore, Reinhard Rürup, non ritenendo più accettabili le proroghe nella realizzazione del nuovo edificio, decise di dare le dimissioni. La disavventura con la seconda ditta produttrice della costruzione grezza e la mancanza di un piano dei lavori definito furono per Rürup l'ultima goccia che fece traboccare il vaso; anche perché, come diretta conseguenza dei continui ritardi, il governo federale aveva deciso di tagliare i fondi speciali destinati alle attività della fondazione.

Secondo Rürup, il governo federale si era dimostrato «ostentatamente disinteressato» al progetto per il “luogo dei carnefici”, mentre si schierava a favore degli altri due grandi *Erinnerungsprojekten* di Berlino, il Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa e il Museo ebraico, entrambi dedicati al ricordo delle vittime della violenza nazista.²⁷¹

Poche settimane dopo, il 7 aprile, Strieder si dimise a sua volta dalla carica di capo del Dipartimento dello Sviluppo urbano, a causa delle polemiche che ruotavano attorno alla costruzione del Neues Tempodrom (*Tempodrom-Affäre*).²⁷² L'opposizione lo riteneva responsabile anche dei ritardi nella costruzione del Centro di documentazione. Al suo posto subentrò la senatrice Ingeborg Junge-Reyer.

Infine, il 24 maggio, avvenne il taglio del nodo gordiano della *Baukrise*: il Land Berlino e il governo federale decisero di non continuare più con il progetto di Zumthor e di ricominciare tutto daccapo, stavolta sotto la responsabilità del governo federale.

In base ai risultati dello studio di fattibilità che una commissione di esperti composta da rappresentanti del governo federale e del Land Berlino aveva consegnato all'incaricata del governo federale per la Cultura e i Media (*Beauftragter der Bundesregierung für Kultur und Medien*), la ministra Christina Weiss, il Centro di documentazione Topografia del Terrore non era realizzabile per una *Bausumme* di 38,9 milioni di euro. Per il progetto di Zumthor era stato accertato un rischio finanziario (*Kostenrisiko*) di 3-5 milioni di euro.²⁷³ Assieme ai capi dei dicasteri dell'Edilizia (Ingeborg Junge-Reyer) e della Cultura (Thomas Flierl), Christina Weiss concordò di ricominciare tutto daccapo. Il Land Berlino avrebbe rinunciato al progetto, mentre il governo federale, che avrebbe preso in consegna la Topografia del Terrore, avrebbe bandito un nuovo concorso di architettura. Il nuovo edificio doveva essere di gran lunga più economico di quello progettato da Zumthor, dato che nel quadro dei costi di 38,9 milioni di euro dovevano essere inclusi anche i 15 milioni di euro “gettati al vento” (per la costruzione delle tre torri dei collegamenti verticali, per la loro demolizione e per l'onorario dell'architetto). Quindi, i restanti 23 milioni di euro dovevano essere sufficienti per la costruzione del nuovo Centro di documentazione.

Zumthor fu informato della decisione per telefono solamente dopo che la stampa aveva già ottenuto la notizia.²⁷⁴ La comunicazione lo colse di sorpresa, lasciandolo costernato e indignato; solo poche settimane prima della decisione, l'ufficio di Zumthor riteneva ancora *unrealistisch* un eventuale abbandono del progetto da parte del Land e del governo federale.²⁷⁵

Era stata Christine Fischer-Defoy, presidente del Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin, a usare la metafora del nodo gordiano per descrivere l'improvvisa e inaspettata decisione di non realizzare più il progetto di Zumthor: «Questa decisione ebbe l'effetto di un taglio del nodo gordiano».²⁷⁶

Mentre tra i politici erano in corso i dibattiti sul futuro della Topografia del Terrore,²⁷⁷ un movimento promosso da architetti berlinesi, organizzato dall'architetto Bernhard Strecker, lanciò una petizione per impedire la demolizione di ciò che era stato realizzato, petizione che fu firmata da 200 architetti.²⁷⁸ Altri appelli di solidarietà a favore di Zumthor furono promossi, sotto forma di lettere aperte alla ministra della Cultura Christina Weiss, da una quarantina tra artisti e scrittori – tra cui Wim Wenders, Christoph Schlingensiefel, Peter Handke, Peter Härtling, György Konrad, Walter Jens e Jochen Gerz²⁷⁹ – e da 25 architetti di fama internazionale operanti in Europa, Stati Uniti e Australia.²⁸⁰ Tutti si appellavano a una “pausa di riflessione” (*Denkpause*): «la demolizione è un errore – una bancarotta culturale, un'assurdità economica e un passo falso ecologico. E un'incredibile figuraccia per Berlino».²⁸¹

Il 26 ottobre, l'Akademie der Künste²⁸² invitò Zumthor a parlare pubblicamente del suo progetto allo scopo di sensibilizzare la collettività sulle conseguenze della decisione del Land Berlino e del governo federale di non procedere alla realizzazione. In quell'occasione, Zumthor constatò con grande dispiacere che l'opinione pubblica credeva che il progetto fosse stato annullato perché in undici anni l'architetto non sarebbe stato in grado di progettare un edificio “costruibile” e che avesse smisuratamente esagerato con i costi.²⁸³ «Ci sono due dispiaceri dietro questo progetto, – fece notare Zumthor, – da un lato, l'improvviso abbandono di un progetto in costruzione avviato dal Land Berlino e dalla Repubblica Federale Tedesca, dall'altro, il modo in cui ciò è stato giustificato in pubblico».²⁸⁴ Per tutte queste ragioni, Zumthor considerava violati i suoi diritti d'autore e danneggiata la sua immagine (*Urheber- und Persönlichkeitsrechtsverletzung*). La violazione di questi diritti fu oggetto del ricorso che l'avvocato berlinese di Zumthor, Peter Raue (soprannominato «l'avvocato delle belle arti» (*der Anwalt der schönen Künste*) per via del suo coinvolgimento in vari procedimenti giudiziari riguardanti gli artisti) presentò alla Corte Costituzionale federale (Bundesverfassungsgericht) il 12 novembre 2004, tre giorni prima della data prevista per la demolizione delle tre torri dei collegamenti verticali. In seguito al ricorso, la demolizione fu sospesa, ma il ricorso venne poi respinto il 26 novembre: una tale violazione dei diritti non era stata accettata dal tribunale federale.²⁸⁵ Per Raue, «in termini di politica culturale, l'intera faccenda era uno scandalo imbarazzante per la città di Berlino. (...) Il progetto di Zumthor non era politicamente desiderato».²⁸⁶

Il 2 dicembre, due escavatori dettero il via alla demolizione delle tre *Trepentürme*, che i Verdi proponevano di mantenere come testimonianza di un momento significativo della cultura della pianificazione berlinese.²⁸⁷ Un giornalista del “Die Tageszeitung”, uno dei quotidiani che avevano seguito da molto vicino la vicenda del progetto di Zumthor, commentò così la decisione del governo federale:

Il giorno della decisione contro l'architetto svizzero fu un giorno nero per l'architettura e per la politica della storia [*Geschichtspolitik*] della Germania, il paese dei “carnefici”.²⁸⁸

Fig. 120



Figura 120.
Demolizione delle torri dei
collegamenti verticali sul sito
della Topografia del Terrore,
7 dicembre 2004.

Incompiuto e demolito: le ragioni di un fallimento

Quella del progetto di Peter Zumthor per il Centro di documentazione Topografia del Terrore è la storia tormentosa di una *Baukrise*, che ha dominato il sito della Topografia del Terrore per più di un decennio poi culminata in una *débâcle* senza precedenti per la città-stato di Berlino.

Per l'avvocato Peter Raue, il progetto in questione non era politicamente abbastanza sostenuto, portato avanti dai politici senza la necessaria convinzione. Per essere più precisi, ricordiamo che, inizialmente, lo stesso progetto era stato scelto dagli architetti e dai politici di Berlino per la sua qualità estetica, contro il parere della Fondazione Topografia del Terrore. Quest'ultima auspicava un'architettura più funzionale, più aderente alle raccomandazioni elencate nel rapporto finale sul futuro del *Gelände* elaborato dalla commissione di esperti nel 1990. Da questo punto di vista si può dunque affermare che il progetto era inizialmente sostenuto dalla politica.

Tutto questo dimostra però che la politica era in un certo imbarazzo davanti alla realtà propria del luogo storico. In altre parole, più che il confronto con la storia del *Gelände*, per la politica contava la qualità urbana e l'espressione estetica dell'architettura.

All'epoca della decisione della giuria, nella primavera 1993, erano passati poco più di tre anni dalla caduta del Muro (novembre 1989) e poco più di due dalla riunificazione della Germania (ottobre 1990). La rapida rimozione del Muro aveva messo a nudo enormi vuoti urbani nel centro di Berlino, soprattutto nell'area brulla tra la

Porta di Brandeburgo, Leipziger Platz e Potsdamer Platz, che i berlinesi chiamavano «la prateria della storia».²⁸⁹ Questi vuoti costituivano, agli occhi degli architetti e pianificatori di Berlino, un'occasione favorevole per procedere alla ricostruzione estetica di una città che tornava a rivestire il ruolo di capitale politica dello stato tedesco. Hans Stimmann – uno dei membri della giuria del concorso, nonché *Senatsbaudirektor* dal 1991 al 1996 e dal 1999 al 2006, che le frazioni parlamentari dei Verdi e dell'Unione cristiano-democratica ritenevano, a torto o a ragione, il principale responsabile del fallimento del progetto zumthoriano²⁹⁰ – era uno di questi pianificatori che promuovevano a livello estetico e rappresentativo la “buona architettura” per la città di Berlino.

Sei anni più tardi, nell'estate 1999, terminarono i lavori di costruzione delle fondazioni e delle tre *Treppentürme*. In quello stesso anno, benché non ancora completato, l'edificio progettato da Zumthor era già stato incluso in alcune guide di architettura di Berlino²⁹¹ e dato per realizzato nel masterplan (*Städtebauliches Leitbild*) del 1999.²⁹² Malgrado tutto questo, nel 2004 il governo federale e il Land Berlino decisero di non procedere più alla realizzazione del progetto e di demolire tutto quanto costruito per far posto a un nuovo concorso; giustificarono la loro decisione mettendo in primo piano l'inaccertabilità dei rischi tecnici e finanziari.

166

Non si può certamente negare che quello di Zumthor per la Topografia del Terrore fosse un progetto di difficile realizzazione, dato che il sistema costruttivo di uno *Stabwerk* in cemento non aveva precedenti nella pratica dell'architettura. Tuttavia, il problema concreto non stava tanto nelle difficoltà tecniche quanto nei limiti di budget e nelle scadenze, definite «irreali» da Rürup,²⁹³ dei lavori di costruzione fissate dal Dipartimento dello Sviluppo urbano, il quale pareva non voler tenere conto dei costi aggiuntivi e dei ritardi che una costruzione sperimentale comportava.

È d'altronde vero che, durante gli undici anni della storia del progetto zumthoriano, la città-stato di Berlino era alle prese con una situazione finanziaria non proprio favorevole, che peggiorava in modo drammatico di anno in anno.²⁹⁴ D'altro canto, però, non si deve dimenticare che dal 1995 la Topografia del Terrore è una fondazione di competenza del Land Berlino e del governo federale, e che quest'ultimo doveva impegnarsi a dare il proprio contributo finanziario e politico alla realizzazione del progetto fin dall'inizio.

Dalle informazioni in nostro possesso, il governo federale è intervenuto concretamente solo in due occasioni. La prima, nel 1997, all'inizio dei lavori di costruzione: l'intervento fu il frutto di un'idea del ministro federale dell'Edilizia (*Bundesminister für Raumordnung, Bauwesen und Städtebau*) Klaus Töpfer, che richiese la collaborazione di un certo numero di apprendisti (*Azubi*) dell'Associazione centrale dell'industria edile tedesca (*Zentralverband des Deutschen Baugewerbes*) reclutati su base volontaria. Questo intervento venne patrocinato dal cancelliere federale Helmut Kohl. Gli scopi di quest'azione, secondo quanto riportato sulla stampa, erano due: ridurre i costi dei lavori di costruzione e permettere il confronto pedagogico in loco dei giovani con il Nazionalsocialismo.²⁹⁵ Di questo intervento è rimasta un'unica traccia fisica, che consiste in tre file di 4-5 aste di cemento (ovvero i residui di un campione di prova eseguito in loco nel 2002), ben nascoste agli sguardi dei visitatori nella vegetazione rigogliosa del boschetto di robinie. Su ognuna delle aste è collocata una targa riportante la seguente dichiarazione «Abbiamo cooperato alla costruzione del Centro di documentazione» (*Wir haben*

beim Bau des Dokumentationszentrums mitgeholfen) e, sotto, i nomi dei *Lehrlinge* e dei loro *Teamleitern*, così come le date dei lavori, che durarono dall'agosto 1997 a marzo 1998. Il visitatore che fosse passato da quelle parti, ignaro dell'intera *Baugeschichte* del luogo storico, avrebbe ritenuto che quelle aste rendessero onore al contributo – indubbiamente lodevole – degli apprendisti alla costruzione dell'attuale Centro di documentazione, mentre costituiscono semplicemente i resti di un lavoro non terminato. Il secondo intervento lo conosciamo già, ovvero la decisione della ministra della Cultura di non portare più a termine la costruzione, malgrado fossero già stati spesi 13 milioni di euro.

Per concludere, possiamo affermare che il progetto di Zumthor era stato politicamente accolto, poi screditato con l'insorgere dei problemi tecnici e finanziari e, infine, denigrato. «Era stata una decisione politica. – disse Zumthor in un'intervista poco prima di ricevere il Pritzker Architecture Prize, nel 2009, – Evidentemente la politica aveva deciso che non aveva più bisogno dell'edificio».²⁹⁶ Questa affermazione induce più che mai a interrogarci sul ruolo effettivo della Topografia del Terrore nella politica della memoria tedesca, soprattutto nell'ambito dei dibattiti pubblici della fine degli anni Novanta attorno al valore estetico e funzionale del Memoriale agli ebrei assassinati d'Europa, i quali avrebbero proiettato involontariamente la Topografia del Terrore in una prospettiva nazionale.

167

La Topografia del Terrore nella triade (asimmetrica) dei grandi *Erinnerungsprojekten*

Nella tarda estate del 1998, poco prima delle elezioni federali del 27 settembre 1998 che avrebbero condotto alla nuova coalizione governativa tra socialdemocratici e Verdi, guidata dal cancelliere Gerhard Schroeder, in una sala espositiva presso la sede del Dipartimento dell'Edilizia fu esposto al pubblico il modello del progetto di Peter Eisenman per l'Holocaust-Mahnmal (variante "Eisenman II"²⁹⁷), assieme a quello per il Jüdisches Museum di Daniel Libeskind e a quello per la Topografia del Terrore di Zumthor.²⁹⁸ Questi modelli rappresentavano i tre grandi «progetti per la memoria» (*Erinnerungsprojekten*), che erano diventati nel frattempo le parti di

_ Figure 121-122.
Le aste di cemento che ricordano il contributo degli apprendisti alla costruzione del Centro di documentazione Topografia del Terrore.



una “triade” (*Dreiklang*) della memoria di alto valore estetico, firmata da tre nomi prestigiosi dell’architettura internazionale. Come ha notato Gabriele Camphausen, direttrice amministrativa della Topografia del Terrore dal 1998 al 2001, senza che nessuno l’avesse effettivamente pianificato, improvvisamente tre architetti famosi stavano lavorando lì: Libeskind, Eisenman, Zumthor.²⁹⁹

Ma ricordiamo le differenze tra la Topografia del Terrore e gli altri due luoghi della memoria della triade. Il primo è un luogo storico che ha a che fare con la memoria dei carnefici, mentre gli altri due sono luoghi “costruiti” che riguardano, in maniera diretta, la memoria delle vittime. La puntualizzazione di queste differenze è fondamentale per capire come mai la Topografia del Terrore, pur essendo un’istituzione di competenza paritaria del Land Berlino e del governo federale, non aveva avuto nessun posto di rilievo nell’agenda politica fino al giorno della decisione di non portare più avanti il progetto di Zumthor.

Verso la fine del 1998, l’incaricato del governo federale per la Cultura e i Media, il ministro Michael Naumann, propose di includere nel progetto per l’Holocaust-Mahnmal anche un museo, munito di una biblioteca e di un istituto di ricerca sui genocidi, sul modello dei musei dell’Olocausto di Washington, D.C., e di Yad Vashem.³⁰⁰ Naumann era contro l’idea di un gigantesco monumento in sé, in quanto, ispirato anche dal breve ma famoso testo sui monumenti scritto da Robert Musil negli anni Venti dello scorso secolo, «i monumenti avevano la funzione di diventare invisibili».³⁰¹ Così, all’inizio del 1999, Eisenman presentò a Naumann il modello dell’Holocaust-Mahnmal affiancato da una Casa della memoria (*Haus der Erinnerung*) di quattro piani e da una “parete di libri” (*Wand der Bücher*), che avrebbe ospitato un milione di libri, lungo il lato nord dell’isolato. Il costo totale del progetto era stimato a 180 milioni di marchi.

Seppur con tutte le buone intenzioni del ministro della Cultura che l’aveva promossa, agli occhi di Reinhard Rürup e dei rappresentanti delle altre *Gedenkstätten* sui luoghi storici a Berlino e in Germania, questa variante del progetto (“Eisenman III”) costituiva una pericolosa interferenza con il ruolo della Topografia del Terrore come centro di documentazione storica e come luogo di diretto confronto pubblico con i misfatti nazisti. L’aggiunta di un museo dell’Olocausto di carattere nazionale in un luogo di memoria collocato nelle immediate vicinanze della Porta di Brandeburgo, significava, per Rürup e gli altri, una centralizzazione e una gerarchizzazione, anche a livello finanziario, della cultura della memoria nella Repubblica federale.³⁰² In altre parole, la costruzione dell’Holocaust-Mahnmal avrebbe distolto l’attenzione dalla rete decentralizzata dei memoriali eretti sui siti storici nella Germania Ovest prima della riunificazione e nella Germania Est nel dopoguerra.

Questo implicava un allontanamento del confronto concreto con i luoghi del crimine a vantaggio di una «musealizzazione» astratta del Nazionalsocialismo.³⁰³

Fu in quel momento – più o meno in coincidenza con la *Kostenexplosion* e l’inizio effettivo della *Baukrise* – che Rürup e gli altri membri della fondazione, preoccupati di non veder completato il progetto, puntarono a promuovere l’idea della triade della memoria, o “distretto della memoria” (*memory district*),³⁰⁴ comprensiva di tre differenti tipologie di luoghi della memoria: il Memoriale agli ebrei assassinati d’Europa (monumento), il Museo ebraico (museo) e la Topografia del Terrore (centro di documentazione). Oltre a dover essere un coerente concetto estetico, questa triade

di luoghi della memoria doveva porsi come il mezzo più adeguato per rappresentare la storia e le nefande conseguenze del Nazionalsocialismo nella capitale federale.

In altre parole, Rürup voleva equiparare, a livello architettonico e politico, il ruolo della Topografia del Terrore con quello degli altri due luoghi della memoria della triade; se il progetto di Zumthor falliva, cadeva anche l'equilibrio dell'insieme.³⁰⁵

Tuttavia, le differenze tra la Topografia del Terrore e gli altri due luoghi della memoria erano troppo considerevoli perché la triade potesse ritenersi equilibrata: un luogo storico orientato verso la memoria dei carnefici non poteva competere con due luoghi “costruiti” indirizzati al ricordo delle vittime. Questa asimmetria tra i tre luoghi della memoria deriva dal fatto che la memoria dei carnefici non è equiparabile a quella delle vittime, in quanto i carnefici, così come i loro discendenti, meriterebbero piuttosto una *damnatio memoriae*.

Il luogo dei carnefici nel paese dei carnefici

Quello per il Centro di documentazione Topografia del Terrore era sicuramente il progetto più difficile della triade, non tanto per i problemi tecnici e finanziari quanto per il fatto che qui si trattava di intervenire in un luogo che aveva a che fare con la storia dei *Schreibtischtäter*, cioè coloro che avevano pianificato il massacro nei campi di concentramento e di sterminio. Il rapporto finale della commissione di esperti del 1990 aveva dipinto la Topografia del Terrore come la “ferita aperta” della città, una metafora che si riferisce a uno dei pochi luoghi storici che rappresentano in modo esplicito la Germania nazista come una nazione di carnefici.

169

In un'intervista, Christine Fischer-Defoy, presidente del Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin, l'associazione che si impegna a portare alla luce la storia berlinese durante l'epoca nazionalsocialista, aveva constatato che per i politici tedeschi, così come per il pubblico tedesco, era più “facile” identificarsi con le vittime che affrontare il fatto che i loro nonni fossero stati dei carnefici.³⁰⁶ Questa constatazione è interessante, perché solleva la questione relativa alla posizione della vittima e quella del carnefice nella memoria e nell'identità pubblica.

Secondo Aleida Assmann, le nozioni di “vittima” e di “carnefice” sono piuttosto recenti nell'ambito della memoria culturale, dove prima si commemoravano solo vincitori e vinti dei conflitti.³⁰⁷ Sarebbe stata la cesura traumatica della seconda guerra mondiale a dare maggiore visibilità a queste due nozioni. Tale guerra non era più limitata all'azione militare, avendo coinvolto in maniera diretta anche una parte sempre maggiore della popolazione civile. All'ombra del conflitto, che aveva ridotto gran parte dell'Europa in macerie, era stato attuato il programma di sterminio. La guerra, dunque, non parlava più di vincitori e vinti, ma anche di vittime e carnefici.

Le vittime dello sterminio sono soggetti passivi e impotenti di una violenza che Aleida Assmann definisce radicale e asimmetrica (*radikale und asymmetrische Gewalt*).³⁰⁸ Altri casi di violenza asimmetrica del XX secolo sono, per esempio, il genocidio degli armeni perpetrato dal regime ottomano e quello del Ruanda del 1994. In una violenza del genere, tra la vittima e il carnefice non si instaura nessuna forma di lotta reciproca, come invece accade tra vincitori e vinti. I perseguitati non sono

combattenti, non dispongono di forza combattiva e difensiva, quindi non hanno scampo di fronte al potere violento e oppressivo di un regime.

Grazie a una serie di fattori di svolta che, a partire dal 1945, hanno condotto a un'inversione della figura dell'eroe (e del martire), uno dei pilastri tradizionali della memoria culturale, le vittime della violenza asimmetrica hanno acquistato una posizione di rilievo nella memoria pubblica in Germania e nel resto del mondo occidentale. Il significato di questa svolta è, secondo la tesi di Aleida Assmann, di tipo etico e giuridico: per la prima volta, le vittime passive di una violenza vengono riconosciute come tali e la storia della loro sofferenza viene raccontata, spesso in maniera celebrativa ed emotiva (come si può percepire, per esempio, nei musei della memoria dell'Olocausto disseminati per l'America). Dal punto di vista giuridico si può invece menzionare il tribunale internazionale dell'Aia, istituito sulla scia del tribunale militare internazionale di Norimberga (1945-1946), in cui furono giudicati per la prima volta non più solo i crimini di guerra, ma anche i crimini contro l'umanità, conducendo in tal modo all'«universalizzazione di una nuova coscienza giuridica» (*Universalisierung eines neuen Rechtsbewusstseins*)³⁰⁹ e all'elaborazione di una specifica memoria collettiva. La Shoah, da trauma tedesco, è diventato trauma globale dell'umanità.

170

La memoria traumatica di una sofferenza di massa come quella della Shoah ha dunque raggiunto una dimensione universalistica e la sua memoria è diventata uno dei fondamenti dell'identità pubblica di molte nazioni. Basti pensare che molti paesi sparpagliati in ogni continente hanno uno o più memoriali e musei dedicati alla Shoah.

La Germania, tuttavia, non solo deve confrontarsi con le vittime della Shoah, ma anche con i responsabili delle loro sofferenze, cioè i carnefici. Se la memoria delle vittime ha assunto un valore “positivo” grazie al riconoscimento universale della sofferenza, quella dei carnefici è marchiata dal peso della colpa dalla quale i tedeschi cercano di difendersi, tutelando così la propria immagine e respingendo tutto ciò che è incompatibile con il proprio profilo identitario.³¹⁰ Per questo, il paese dei carnefici si trova inevitabilmente in imbarazzo nel rendere “visibile” un luogo dei carnefici quale la Topografia del Terrore.

Centro di documentazione o memoriale? Didattica o emozione?

Per Zumthor, ogni opera architettonica deve possedere un nucleo emozionale, da cui scaturisce un sentimento per il luogo.³¹¹ Il luogo memorizza la storia attraverso la propria presenza fisica, che Zumthor trova più comunicativa della storia “su carta”. L'architettura in un luogo storico dovrà a maggior ragione consentire al visitatore di entrare in relazione diretta con le tracce fisiche della sua storia attraverso un contatto emozionale, un'esperienza sensoriale (*sinnliches Erlebnis*):

la memoria non giunge nella testa, bensì sensorialmente, direttamente nella nostra anima, nel nostro sentimento (...). E dopo forse la testa comincia a pensare, perché mi ricorda questo e così via.³¹²

L'approccio emozionale alla storia del luogo, tuttavia, contrastava con l'intenzione dei responsabili pubblici della Topografia del Terrore, che era piuttosto quella di

evitare qualsiasi forma di pathos nell'esposizione, la quale doveva dare importanza solo ai documenti storici. Il documento ha a che fare infatti con il verbo *docere* ("insegnare"), evolvendosi poi nel significato di "prova", tanto che nei documenti noi vediamo le prove materiali dei fatti e dei crimini del passato.

La documentazione esposta alla Topografia del Terrore rappresenta la storia strutturale dell'ascesa del Nazionalsocialismo, dei suoi apparati del terrore, dei suoi misfatti e delle conseguenze che questa storia ha comportato. Per i promotori della Topografia del Terrore, l'esposizione doveva illustrare i fatti in maniera schietta e diretta, presentando il materiale documentario così com'è, lasciando liberi i visitatori di interpretarlo a loro modo e di trarre le proprie conclusioni. A detta di Gabriele Camphausen, la stessa documentazione poteva essere arricchita da memorie (come, ad esempio, quelle relative alle testimonianze dei prigionieri nelle celle della Gestapo), ma doveva essere chiaro che quest'ultime sono da considerare solo memorie e che i due livelli (memoria e documento) devono essere rigidamente separati l'uno dall'altro.³¹³

L'esposizione, così come la vediamo oggi all'interno dell'edificio progettato da Ursula Wilms, si basa sulla documentazione come presentazione di informazioni storiche, accompagnate dalla riproduzione di documenti autentici (ordini, fotografie, mappe eccetera). L'allestimento è esente da fronzoli, filmati o altri elementi mediatici, appariscenti o artificiosi, come si possono trovare invece nei musei della memoria più tradizionali, come quelli di Washington, D.C., di Yad Vashem e altri ancora.

La forma narrativa di tipo scientifico e didattico della storia nella Topografia del Terrore è pensata principalmente per il pubblico tedesco, allo scopo di metterlo a confronto con l'eredità dei carnefici senza introdurre componenti emotive. In una città come Berlino, disseminata di luoghi testimoni diretti della storia, la messa in scena mediatica degli eventi, come nei musei della memoria americani, potrebbe dare al visitatore l'impressione che essi siano stati manipolati o alterati. Per questo, nella Topografia del Terrore, «l'approccio documentaristico alla rappresentazione della storia dei carnefici è considerato come una presentazione accurata, "razionale" e "autocritica dei fatti"».³¹⁴

Ricordiamo che nel bando dell'ultimo concorso di architettura, il governo federale e i membri della fondazione avevano sottolineato a più riprese l'intenzione di non voler costruire un memoriale, in quanto, a parere di Reinhard Rürup, i carnefici non possono essere commemorabili: «La Topografia del Terrore non è un memoriale, anche se è sempre stato chiamato così. È un "luogo dei carnefici" e i carnefici non possono essere commemorati, possono essere solo resi visibili».³¹⁵

A questo proposito, volendo riprendere il saggio sulla distinzione tra documento e monumento proposta dal filologo svizzero Paul Zumthor,³¹⁶ si direbbe che lo scopo della Topografia del Terrore fosse quello di evitare, a ogni costo, di trasformare il documento testimoniale in monumento commemorativo. Partendo dallo studio di un numero ristretto di testi antichi di lingua francese, Paul Zumthor propone una distinzione di carattere funzionale tra monumenti linguistici e documenti. I primi hanno una funzione di "edificazione", nel duplice senso della parola: elevazione morale e costruzione di un edificio, mentre i secondi servono solo a soddisfare le necessità della comunicazione corrente.³¹⁷ In pratica, ciò che distingue il monumento dal documento sarebbe «questa elevazione, questa verticalità» data

dalla lingua letteraria, la quale «permette all'espressione individuale di sottrarsi alla dispersione temporale e spaziale».³¹⁸

Nella Topografia del Terrore non ci doveva quindi essere alcuna “elevazione”, “verticalizzazione” del luogo dei carnefici; per i membri della fondazione e per il governo federale si trattava *in primis* di un luogo del puro lavoro informativo-didattico e tale doveva rimanere, riportando il possibile valore “monumentale” al solo valore “documentale”.

Tuttavia, se si considera il saggio sul rapporto tra documento e monumento che lo storico francese Jacques Le Goff ha scritto come voce dell'*Enciclopedia Einaudi*,³¹⁹ anche il documento può essere a sua volta considerato un monumento: per Le Goff il documento è infatti una «scelta dello storico. (...) non è una merce invenduta del passato, è un prodotto della società che lo ha fabbricato secondo i rapporti delle forze che in essa detenevano il potere».³²⁰

Il documento non è innocuo – scrive Le Goff – è il risultato prima di tutto di un montaggio, conscio o inconscio, della storia, dell'epoca, della società che lo hanno prodotto, ma anche delle epoche successive durante le quali ha continuato a vivere, magari dimenticato, durante le quali ha continuato ad essere manipolato, magari dal silenzio.³²¹

172

Si può dunque pensare che il progetto di Peter Zumthor fosse malvisto dalle autorità federali, non solo per i problemi tecnici e finanziari, ma anche per il suo approccio architettonico al luogo storico, che avrebbe implicato uno stretto dialogo con le tracce di una storia infame, marchiata dal peso di una colpa e di una vergogna nazionale difficilmente esorcizzabile. La componente emozionale dell'architettura di Zumthor per la Topografia del Terrore, pur essendo totalmente opposta a quella di stampo figurativo e per così dire quasi “disneyano” dei musei della memoria americani, avrebbe potuto paradossalmente contribuire a “elevare”, a “monumentalizzare” il significato storico del luogo.

- 1. P. Zumthor, conversazione con l'autrice, Haldenstein, 18 gennaio 2017: «Ich muss mit meiner Architektur schauen, dass der Kontakt hergestellt wird, wie wenn ich sage: "Das ist der Tisch, den mein Großvater angefasst hat. Das ist der Tisch. Mein Großvater hat diesen Tisch angefasst". Das ist etwas Anderes, als zu sagen: "Ich lese ein Buch über den Tisch meines Großvaters". Das weiss ja jedes Kind. Das spürt man ja sofort, dass diese Dinge wirklich und wahr sind. Und das ist natürlich unglaublich stark, zu sagen: "Hier sind die gestanden". Meine Aufgabe ist, den Vorhang aufzureissen, dass das hochkommen kann. Und welcher Art der Emotionen sind – keine Ahnung. Ein Bewusstsein dafür zu schaffen, dass da etwas geschah: "Da ist etwas gewesen!". Wenn das mit der Architektur gelingt, ist super».
- 2. J. Habermas, *Der Zeigefinger. Die Deutschen und ihr Denkmal*, "Die Zeit", 31 marzo 1999: «Aus dem Zweck ergibt sich, warum weder die Authentizität von Überresten oder Gedächtnisorten, die ein vergangenes Geschehen dokumentieren, noch der aufklärende Inhalt von Museen, Sammlungen oder Archiven ein Denkmal ersetzen können. Nur ein Denkmal kann den Willen und die Botschaft seiner Stifter bezeugen. Und nur eine kompromisslose Kunst bietet dafür die geeignete Sprache. Wer es etwas gemütlicher oder etwas diskursiver haben möchte, hat den Sinn und Zweck des Vorhabens nicht begriffen».
- 3. In base alle cifre fornitemi gentilmente da uno dei collaboratori della Fondazione Topografia del Terrore, si tratta del numero più alto di visitatori dal 2010 al 2015 (2010: 503'564; 2011: 804'000; 2012: 947'511; 2013: 1'195'581; 2014: 1'362'229; 2015: 1'214'606).
- 4. È tuttavia necessario tenere in considerazione un fattore di ordine pratico che rende la Topografia del Terrore il luogo di memoria più visitato di Berlino rispetto agli altri due siti qui menzionati: essa è facilmente accessibile al pubblico. Infatti, a differenza dell'*Ort der Information* del Denkmal für die ermordeten Juden Europas e del Jüdisches Museum, all'ingresso della struttura espositiva della Topografia del Terrore non ci sono rilevatori di metalli, né biglietterie.
- 5. Spesso, oltre a "luogo storico", si dice che la Topografia del Terrore sia un "luogo autentico". Tuttavia, secondo lo storico Reinhard Rürup, «Non si tratta (...), come spesso si legge e si sente, di un luogo "autentico", perché un luogo del genere presupporrebbe non solo che gli edifici siano ancora in piedi, ma che siano ancora presenti le uniformi, che i membri delle SS e della Gestapo stiano ancora svolgendo il loro lavoro e che le relazioni di potere dell'epoca continuino a esistere. Tuttavia, si tratta del luogo in cui i crimini sono stati concepiti, preordinati e messi in moto. Non è quindi un luogo "autentico", bensì un luogo storico, cioè un luogo storico di significato eccezionale, addirittura unico» («es handelt sich (...) nicht, wie

häufig zu lesen und zu hören ist, um einen "authentischen" Ort, denn ein solcher Ort würde nicht nur voraussetzen, dass die Gebäude noch stehen, sondern dass auch die Uniformen noch präsent sind, die Angehörigen von SS und Gestapo ihrer Tätigkeit nachgehen und die damaligen Machtverhältnisse weiter bestehen. Wohl aber handelt es sich um den Ort, an dem die Verbrechen konzipiert, vorbereitet und in Gang gesetzt wurden. Es ist deshalb kein "authentischer", aber ein historischer Ort, und zwar ein historischer Ort von herausragender, ja einzigartiger Bedeutung»: R. Rürup, *Die Berliner Topographie des Terrors in der deutschen NS-Gedenkstättenlandschaft*, "Zeitschrift für Bürgerechte und Gesellschaftspolitik", Heft 1, marzo 2005, pp. 75-92, qui p. 82).

–6. Cfr. H. Arendt, *Ritorno in Germania*, Donzelli, Roma 1996, p. 23 (ed. or. *The Aftermath of Nazi-Rule. Report from Germany*, "Commentary", n. 10, ottobre 1950).

–7. Cfr. Direzione scientifica del Mémorial de Caen, *Per una definizione di "luogo di memoria"*, "IBC", n. XI, 2003.

–8. Cfr. R. Koselleck, *Formen und Tradition des negativen Gedächtnisses*, in V. Knigge, N. Frei (a cura di), *Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, C.H. Beck, München 2002, pp. 26-29.

–9. *Ibidem*: «Denn wir in Deutschland müssen die Täter und die Opfer erinnern (...): Die Täterschaft und ihre Taten müssen in die Erinnerung einbezogen und nicht nur die Opfer als solche und allein erinnern werden. Das unterscheidet uns von anderen Nationen. Denn wir sind politisch verantwortlich, und deswegen müssen wir Taten und Täter mit bedenken und nicht nur der Opfer gedenken».

–10. J. Bisky, *Steppe der Erinnerung*, "Süddeutsche Zeitung", 26 gennaio 2006.

–11. J. Bisky, *Zentrale der Niedertracht*, "Süddeutsche Zeitung", 20 maggio 2010.

–12. «Die Umsetzung des Entwurfs des ersten Preisträgers des Realisierungswettbewerbs von 1993 geriet aufgrund zunehmender und nicht mehr beherrschbarer technischer und finanzieller Risiken während des Bauablaufs in eine Sackgasse» (E. Lütke Daldrup, in E. Bucholtz et al., *Realisierungswettbewerb Topographie des Terrors. Berlin, 309 Entwürfe – Katalog zur Ausstellung der Wettbewerbsarbeiten*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlino, 10 marzo-17 aprile 2006), Stiftung Topographie des Terrors, Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Berlin 2006, p. 4).

–13. Cfr. <http://www.bbr.bund.de/BBR/DE/Bauprojekte/Berlin/Kultur/TopographieDesTerrors/ttd.html?nn=550814> (consultato il 22 febbraio 2017).

–14. J. Güntner, *Grau in grau*, "Neue Zürcher Zeitung", 11 maggio 2010.

–15. Il critico dell'architettura Dieter Hoffmann-

Axthelm riteneva il tema architettonico impiegato nella divisione orizzontale, vale a dire il basamento su cui poggia il volume leggero, ormai superato: «(...) Nel momento in cui lo si guarda con gli occhi di un certo conoscitore dell'architettura, appare evidente che questo riporta agli anni Sessanta, in termini di tematica, con il piano interrato come base e, sopra di esso, il cubo piatto di Mies, (...)» («(...) in dem Augenblick, wo Sie mit den Augen einer gewissen Architekturkenntnis darauf schauen, pringt Ihnen doch entgegen, dass das in die sechziger Jahre zurückversetzt ist, von der Thematik her, mit dem Untergeschoss als Sockel und dem darauf gelagerten flachen Mies'schen Kubus, wie mit dem Beton umgegangen ist, das kennen wir doch alles aus der Zeit»: *Ein Treffen im "Sprechzimmer der Geschichte"*, intervista a D. Hoffmann-Axthelm e A. Nachama di N. Ballhausen, "Bauwelt", n. 16, 2010, p. 18).

–16. L. Dawson, *Topography of Terror has washed away too much dirt in presenting its Nazi history*, "The Architectural Review", luglio 2010, p. 29.

–17. «Un'elevazione artistico-architettonica nella progettazione del futuro edificio dovrebbe essere evitata a favore di una maggiore attenzione per il sito e le testimonianze storiche rimanenti su questo "luogo dei carnefici"» («Eine (bau)künstlerische Überhöhung in der Gestaltung der zukünftigen Bebauung sollte es zugunsten einer hohen Aufmerksamkeit für das Gelände sowie der dort verbliebenen geschichtlichen Zeugnisse an diesem "Ort der Täter" nicht geben»: E. Bucholtz et al., *Realisierungswettbewerb Topographie des Terrors*, cit. alla nota 12, p. 20).

–18. «Come terzo dei grandi progetti commemorativi nel centro di Berlino, la Topografia del Terrore, a differenza del Museo ebraico e del Memoriale agli ebrei assassinati d'Europa situati nelle vicinanze, è un "luogo storico", da considerare principalmente come luogo del lavoro scientifico-pedagogico e dell'educazione, non come memoriale» («Als Drittes der großen Erinnerungsprojekte im Berliner Zentrum ist die "Topographie des Terrors" im unterschied zum nahegelegenen Jüdischen Museum Berlin und dem Denkmal für die ermordeten Juden Europas ein "historischer Ort", der vorrangig al ein Ort der wissenschaftlich-pädagogischen Arbeit und Aufklärung, nicht als Gedenkstätte betrachtet wird»: *ibidem*).

–19. R. Rürup, *Der lange Schatten des Nationalsozialismus. Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, Wallstein, Göttingen, 2014, p. 156.

–20. S. Derix, *Luoghi commemorativi*, in N. Pethes, J. Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002, p. 291 (ed. or. *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmgH, Reinbeck 2001).

–21. «Im Klartext heißt das alles: Nur kein zweiter Zumthor!» (D. Hoffmann-Axthelm, *Die Topographien sind am Ziel, der Ort geht unter. Zur*

Entscheidung eines weiteren Wettbewerbs zur "Topographie des Terrors" in Berlin, "Bauwelt", n. 9, 2006, p. 14).

–22. Cfr. P. Zumthor, conversazione con l'autrice, Haldenstein, 18 gennaio 2017.

–23. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di C. Baglione, "Casabella", n. 728-729, 2004-2005, pp. 72-81, qui p. 78.

–24. Nella lingua tedesca esistono più sostantivi composti per indicare un monumento commemorativo, a seconda del soggetto e dell'evento da ricordare. Se *Denkmal* (da *Denken*, "ricordare") e *Mal*, che qui significa "segno") indica il monumento commemorativo in senso generale, il cui ricordo si riferisce soprattutto alla gloria di un personaggio o di un'impresa militare, il termine *Mahnmal* contiene il verbo *mahnen*, che vuol dire "ammonire". Quest'ultimo si applica come forma specifica (*Sonderform*) di monumento che commemora le vittime di un episodio violento e traumatico, il cui messaggio si riassume nell'ammonimento contro gli orrori della guerra e della persecuzione. Per una panoramica dei termini *Denkmal* e *Mahnmal*, si veda: C. Heinrich, *Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*, Silke Schreiber, München 1993, pp. 11-18.

–25. Per un'idea abbastanza esauriente delle rievocazioni del Nazionalsocialismo attraverso l'arte e l'architettura di quegli anni, si veda H. Geisert, P. Ostendorff, J. Spielmann (a cura di), *Gedenken und Denkmal. Entwürfe zur Erinnerung an die Deportation und Vernichtung der Jüdischen Bevölkerung Berlins*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlino, 4 novembre 1988-8 gennaio 1989), Berlinische Galerie, Berlin 1988.

–26. «(...) die Geschichte dieses Geländes is umfassender. Wenn man an die systematische Mordpolitik und Opfer denkt, ist das durch den Begriff "Gestapo-Gelände" nicht abgedeckt» (*Gespräch mit Prof. Dr. Reinhard Rürup, wissenschaftlicher Leiter der Ausstellung "Topographie des Terrors"*, intervista a R. Rürup di S. Endlich, in Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem "Gestapo-Gelände". Gutachten im Auftrag der Akademie der Künste Berlin*, Berlin 1988, p. 44).

–27. Cfr. J. Sievers, *Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preussen. Ein Beitrag zur Geschichte der Wilhelmstrasse in Berlin*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1954, pp. 122-129.

–28. «(...) gehörte das Palais bis in unsere Zeit zu den schönsten Bauten Berlins aus dem 18. Jahrhundert. Der Reife der Leistung jenes Architekten, der das Vernezobre-Palais geschaffen, läßt es doppelt bedauerlich erscheinen, daß dessen Name bis heute unbekannt geblieben ist» (*ibidem*, p. 134).

–29. *Ibidem*, pp. 153-202. Lasciando inalterate le facciate e la struttura portante del palazzo, Schinkel fece una serie di ristrutturazioni interne,

al fine di adattare gli spazi alle esigenze dei nuovi proprietari. Tra gli interventi più importanti ci fu quello della trasformazione del vestibolo dell'abitazione in un arioso vano scala, grazie alla struttura leggera della scala in ferro; come fece in molte altre stanze, Schinkel mise in evidenza il carattere di leggerezza dello spazio con un'elegante decorazione murale (*Wanddekoration*). Schinkel contribuì anche all'arredamento di alcune sale, come ad esempio la sala di ricevimento (*Empfangszimmer*) della principessa Marianne, disegnando lui stesso i mobili da realizzare in mogano.

–30. *Ibidem*, pp. 143-149. Il portale originario era costituito da un'unica apertura, insufficiente per permettere l'incrocio tra due veicoli. Nel suo intervento, Schinkel trasformò questo portale in un *Säulenhalle* – un colonnato neoclassico, composto di otto coppie di colonne di ordine ionico – affiancato da due arcate, che costituiscono i portoni di accesso (*Rundportalen*), chiusi da un cancello. Per equilibrare la trasformazione del portale (che da muro di cinta diventa colonnato) Schinkel intervenne anche nella *cour d'honneur*, inserendo un piccolo giardino, affiancato da due rampe di accesso che si intersecano davanti all'entrata del palazzo, regalando così al cortile la forma di un esteso ferro di cavallo.

–31. *Ibidem*, pp. 203-215. Il processo di trasformazione del giardino alla francese in un parco all'inglese, iniziato durante la permanenza della principessa Amalie, fu portato a termine da Lenné, che lo fece ingrandire e abbellire con una serie di percorsi circolari. Di conseguenza, il parco diventò anche un *Irrgarten*, cioè una sorta di labirinto di sentieri.

–32. *Ibidem*, pp. 210-211.

–33. Martin Gropius (1824-1880) era prozio di Walter Gropius (1883-1969), fondatore del Bauhaus. Il Kunstgewerbemuseum, considerato una *Spätwerk* della scuola di Schinkel, fu l'ultima opera significativa di Gropius, il quale morì qualche anno prima dell'inaugurazione dell'edificio.

–34. Cfr. R. Schattenfroh, J. Tuchel, *Zentrale des Terrors. Prinz-Albrecht-Straße 8: das Hauptquartier der Gestapo*, Siedler, Berlin 1987, p. 20.

–35. «Berlino era diventata in quell'epoca un grande centro di attività. Anche nel campo dell'arte, stava rimpiazzando i vecchi centri di Monaco, Düsseldorf e Dresda. Ci abitavano i tre massimi luminari dell'impressionismo pittorico tedesco: i professori Max Liebermann, Lovis Corinth e Max Slevogt. Le gallerie divenivano sempre più progredite. Oltre a Cézanne e a Van Gogh, esponevano i pittori francesi più giovani come Picasso, Matisse e Derain. Esponevano perfino artisti appena all'inizio della loro fama. (...) Il mio amico Erberto Fiedler mi aveva preceduto a Berlino. (...) Ci piaceva gironzolare per i parchi di divertimento, (...). Ci piacevano i piccoli bar d'angolo dove ci trovavamo a contatto con carbonai, carrettieri e facchini, bevavamo birra leggera e mangiavamo

involentini dolci. (...) Ovunque si tenevano maschere e feste» (G. Grosz, *Un piccolo sì e un grande no*, Longanesi & C., Milano 1975, pp. 138-142, ed. or. *A Little Yes and a Big No*, Dial Press, New York 1946).

–36. Per approfondimenti si veda: L. Demps, *Berlin-Wilhelmstrasse: eine Topographie preussisch-deutscher Macht*, Links, Berlin 2010.

–37. Sulla storia del giornalismo berlinese cfr. P. de Mendelssohn, *Zeitungsstadt Berlin: Menschen und Mächte in der Geschichte der deutschen Presse*, Ullstein, Berlin 1982.

–38. Si stima che dal 1933 al 1945 siano stati rinchiusi nella prigione di Prinz-Albrecht-Strasse 8 tra i 10'000 e i 15'000 detenuti, per lo più appartenenti a vari gruppi politici di sinistra: SPD (*Sozialdemokratische Partei Deutschlands*, Partito Socialdemocratico di Germania), KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*, Partito Comunista di Germania), SAP (*Sozialistische Arbeiterpartei*, Partito Socialista dei Lavoratori). Oltre a questi, si deve aggiungere una minoranza composta da gruppi di resistenza antinazista (tra cui la "Rote Kapelle") e da individui che si battevano contro il terrore e la violenza imposti dal regime nazista (tra questi ultimi figurava il diciassettenne ebreo polacco Herschel Grynszpan, che il 7 novembre del 1938 uccise un diplomatico dell'ambasciata tedesca di Parigi; in seguito i nazisti usarono questo assassinio come pretesto per scatenare l'infame Kristallnacht del 9-10 novembre. Grynszpan fu incarcerato da luglio 1940 a gennaio 1941, prima di essere trasferito a Sachsenhausen).

–39. Per approfondimenti si veda: R. Schattenfroh, J. Tuchel, *Zentrale des Terrors*, cit. alla nota 34; E. Bucholtz et al., *Das "Hausgefängnis" der Gestapo-Zentrale in Berlin*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2006.

–40. Come si può leggere in una testimonianza di Josef Müller, incarcerato nella "Hausgefängnis" tra l'autunno del 1944 e gli inizi del 1945: «La fame assillante, l'essere incatenati giorno e notte, la luce puntata sulla faccia del prigioniero, causavano una tensione costante, che si esarcebava ancora di più durante i lunghi interrogatori e con la paura di abusi corporei» («Das ständige Hungergefühl, die Fesselung Tag und Nacht, das Licht, das so eingestellt war, dass es nachts direkt in das Gesicht des Häftlings strahlte, sorgten für einen ständigen Druck, der durch die Stundenlangen Verhöre und die Furcht vor direkten körperlichen Misshandlungen noch gesteigert wurde»: C. Steur, *Die Wilhelmstrasse 1933-1945 – Aufstieg und Untergang des NS-Regierungsquartiers*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2012, p. 80).

–41. Già nel 1934 il Prinz-Albrecht-Palais era stato adeguato per poter ospitare la nuova funzione; furono aggiunte nuove installazioni per il riscaldamento e per l'illuminazione, così come l'impianto idraulico per i servizi sanitari. Questi interventi vennero intrapresi con poco riguardo alle decora-

zioni degli spazi interni disegnate da Schinkel, che si deteriorarono rapidamente. Nel mese di marzo 1941, Heydrich, come capo del RHSA, decise di fare del palazzo il suo quartier generale e fece rinnovare gli interni. Anche qui molti spazi furono ristrutturati prestando pochissima attenzione allo stile schinkeliano: la "vittima principale" fu la Sala dei marmi (*Marmorsaal*), che Heydrich trasformò in ufficio personale. Lo storico dell'arte Johannes Sievers, che ebbe la fortuna di visitare il Palais prima dello scempio nazista, nel 1929, era rimasto scioccato dagli interventi in questa sala: «(...) Fast das Hauptopfer wurde damals der Marmorsaal, den man rum Arbeitszimmer einer leitenden Persönlichkeit bestimmte» (J. Sievers, *Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preussen*, cit. alla nota 27, p. 190). La splendida parete specchiata era stata infatti sostituita da un gigantesco arazzo rappresentante la svastica sovrastata dall'aquila, simbolo del Terzo Reich.

–42. «Alla storia della Geheime Staatspolizei [Polizia segreta dello stato], e in particolare della Prinz-Albrecht-Strasse 8, si lega indissolubilmente la nozione di "scrivani carnefici". I burocrati che stavano in questo edificio dal 1933 al 1945 amministravano la persecuzione. Perseguitavano e reprimevano dalla scrivania» («Der Geschichte der Geheimen Staatspolizei und besonders der Prinz-Albrecht-Strasse 8 ist untrennbar mit dem Begriff des "Schreibtischtäters" verbunden. Die in diesem Haus in den Jahren 1933 bis 1945 ansässige Bürokratie verwaltete die Verfolgung. Sie verfolgte und unterdrückte vom Schreibtisch aus»: R. Schattenfroh, J. Tuchel, *Zentrale des Terrors*, cit. alla nota 34, p. 109).

–43. Cfr. J.E. Young, *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993, p. 82.

–44. Cfr. J.V. Bondarev, *Das Ufer*, Claassen, Düsseldorf 1978, pp. 109-112 (ed. or. Bereg, Mosca 1975).

–45. Molti dei capolavori berlinesi di Schinkel si trovavano a Berlino Est: Neue Wache (1816-1818), Schauspielhaus (1818-1821), Friedrichswerdersche Kirche (1817-1824), Schlossbrücke (1819-1824) e Altes Museum (1822-1824). A Berlino Ovest, per contro, l'elenco delle opere schinkeliane era piuttosto ridotto: oltre al Prinz-Albrecht-Palais, tra le più importanti sono da menzionare il monumento nel Viktoriapark, Kreuzberg (1817-1821), la nuova torre della Luisenkirche (1823-1826) e il padiglione nel parco del Castello di Charlottenburg (1824-1825).

–46. L'interno del Prinz-Albrecht-Palais fu pesantemente danneggiato dai bombardamenti nel novembre 1943. Malgrado le mura esterne fossero ancora quasi intatte, l'edificio fu fatto brillare tra il 27 e 28 aprile 1949, quasi all'insaputa della popolazione. Gli storici dell'arte della città furono informati soltanto qualche giorno più tardi: «All'insaputa del pubblico berlinese, vengono fat-

te saltare le rovine del Prinz-Albrecht-Palais, che, insieme ai quartieri generali della Gestapo e delle SS e all'Ufficio supremo per la sicurezza del Reich, era stato il centro di comando del terrore nazista» («Unbeachtet von der Berliner Öffentlichkeit wird die Ruine des Prinz-Albrecht-Palais gesprengt, das mit der Gestapo- und der SS-Zentrale sowie dem Reichssicherheitshauptamt die Schaltstelle des NS-Terrors gewesen war»: T. Lackmann, *Wir, das Tätervolk*, "Der Tagesspiegel", 11 maggio 2009); «A differenza della demolizione della Nuova Cancelleria del Reich, iniziata nel febbraio 1949, il brillamento delle rovine del Prinz-Albrecht-Palais del 27/28 aprile 1949 non fu notato dal pubblico. La completa trascuratezza degli aspetti di tutela storica nella rimozione dei resti di uno degli ultimi edifici di Schinkel costituisce un contrasto vistoso con l'indignazione generale sul lato occidentale per la demolizione del castello su iniziativa del Magistrato di Berlino (Est) negli anni 1950 e 1951. (...) Conservatori e storici dell'arte non furono informati della demolizione imminente» («Im Gegensatz zum Abriß der Neuen Reichskanzlei, der im Februar 1949 begann, wurde die Sprengung der Ruine des Prinz-Albrecht-Palais am 27/28 April 1949 von der Öffentlichkeit nicht registriert. Die völlige Vernachlässigung denkmalpflegerischer Gesichtspunkte bei der Beseitigung der Überreste eines der letzten Schinkelschen Bauten bildet einen auffälligen Kontrast zur allgemeinen Empörung auf westlicher Seite über die Sprengung des Schlosses auf Veranlassung des Magistrat von Berlin (Ost) in den Jahren 1950 und 1951. (...) Denkmalpfleger und Kunsthistoriker waren über die bevorstehende Sprengung nicht informiert worden»: R. Rürup (a cura di), *Topographie des Terrors: Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem "Prinz-Albrecht-Gelände". Eine Dokumentation*, Willmuth Arenhövel, Berlin 1987, pp. 195-196).

–47. «Il palazzo, le costruzioni laterali e i marciapiedi furono fatti saltare in aria e Berlino Ovest (...) aveva perso il suo unico e ultimo monumento storico (...). Così la storia del Palazzo Albrecht, ricca di destini mutevoli, si chiude con una pagina nera: la constatazione dell'incomprensione umana e la mancanza di sensibilità nei confronti del proprio possesso di valori culturali irrecuperabili» («Palais, Seitenbauten und Straßenabschluß waren gesprengt und Westberlin (...) hatte das einzige und letzte historische Baudenkmal verloren (...). So schließt die an wechselvollen Schicksalen reiche Geschichte des Albrechtpalais mit einem schwarzen Blatt: der Feststellung menschlichen Unverstandes und mangelnden Gefühles für den Eigenbesitz an unwiederbringlichen Kulturwerten»: J. Sievers, *Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preussen*, cit. alla nota 27, p. 220).

–48. Cfr. R. Rürup (a cura di), *Topographie des Terrors*, cit. alla nota 46, p. 195.

–49. Si rammenta che il Senato di Berlino (*Senat von Berlin*), presieduto dal sindaco-governatore, costituisce l'organo esecutivo della città-stato di Berlino, mentre la Camera dei deputati (*Abgeordnetenhaus*) detiene il potere legislativo.

–50. Sul concorso di progettazione *Hauptstadt Berlin*, cfr. H. Geisert, D. Haneberg, C. Hein (a cura di), *Hauptstadt Berlin. Internationaler städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlino, 3 novembre 1990-6 gennaio 1991), Gebr. Mann Verlag, Berlin 1990.

–51. L'Esposizione internazionale di architettura di Berlino del 1979-1987 (*Internationale Bauausstellung Berlin*, IBA) si inseriva nella tradizione berlinese delle grandi esposizioni di architettura (1910, 1931 e 1957). Lo scopo dell'IBA era quello di dare alcune indicazioni progettuali per la riqualifica di alcune aree urbane di Berlino Ovest. Per l'occasione furono chiamati a elaborare progetti per la città diversi architetti internazionali (tra cui: Vittorio Gregotti, Aldo Rossi, Christian de Portzamparc, Oswald Mathias Ungers, Peter Eisenman, Hans Kollhoff, Alvaro Siza). L'IBA, finanziata originariamente dal governo federale e dal Comune di Berlino – a partire dal 1984 soltanto da quest'ultimo – assunse le forme di un laboratorio che suddivise le aree interessate in due settori: quello della "ricostruzione critica" (*Kritische Rekonstruktion*) – diretto dall'architetto berlinese Josef Paul Kleihues – che si basava sulla nuova edificazione (*IBA-Neubau*) e che comprendeva i quartieri di Tegel, Prager Platz, la Südliche Friedrichstadt e il Südliches Tiergarten-iertel; e quello del "cauto rinnovamento urbano" (*behutsame Stadterneuerung*) – guidato dall'architetto e urbanista berlinese Hardt-Walther Hämer – che si occupava principalmente di rinnovare e riqualificare il quartiere Kreuzberg, un'area densamente popolata e interessata da edificazioni selvagge degli anni Sessanta e Settanta. Quest'ultimo settore dell'IBA, denominato anche *IBA-Altbau*, aveva proceduto secondo il metodo di un prudente risanamento condotto in stretta collaborazione con gli abitanti e i comitati di quartiere. In base alle previsioni iniziali, questo IBA avrebbe dovuto concludersi nel 1984, ma per ragioni legate al 750° anniversario della città di Berlino, l'evento fu concluso solamente nel 1987 (cfr. R. Capezzuto, *Berlino. La nuova ricostruzione: IBA 1979-1987*, Clup, Milano 1988).

–52. E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve 1914-1991*, Rizzoli, Milano 2014, p. 336 (ed. or. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, Pantheon Books-Random House, New York 1994).

–53. Cfr. D. Hoffmann-Axthelm, *Vom Umgang mit zerstörter Stadtgeschichte*, in *Wie kommt die Geschichte ins Entwerfen? Aufsätze zu Architektur und Stadt*, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig 1987, pp. 139-158.

–54. «La parola "riparazione" è sicuramente ap-

propriata: un apparecchio rotto (tutto può infine rompersi) viene aggiustato. Che cosa lo abbia rotto, non interessa il tecnico. La riparazione ha a che fare con gli oggetti, non con la storia» («Das Wort Reparatur steht sicher zu recht: ein kaputter Apparat (alles kann schließlich mal kaputtgehen) wird wieder ganzgemacht. Was ihn kaputtgemacht hat, kümmert den Fachmann nicht. Reparatur hat es mit Objekten, nicht mit Geschichte zu tun»: *ibidem*, p. 139).

–55. «Anche la distruzione fa parte della storia urbana. Non si può (...) ricostruire una città come se nulla fosse accaduto (...)» («Auch die Zerstörung ist Stadtgeschichte. Man darf – und man kann es dann auch gar nicht – eine zerstörte Stadt nicht so aufbauen, als sei nichts gewesen (...)»: *ibidem*, p. 143).

–56. «Das Gelände ist (...) für die normale Funktionsbesetzung verbrannt. Es ist ein Ungelände geworden. (...) Das RSHA-Gelände ist ein kleiner Stein in dem riesigen unsichtbaren Puzzle deutscher Gedächtnislücken, Verdrängungsleistungen, Bagatellisierungen» (D. Hoffmann-Axthelm, *Prinz-Albrecht-Palais oder Reichssicherheitshauptamt?*, "Bauwelt", n. 43, 1982, pp. 1778-1787, qui pp. 1782-1783).

–57. Cfr. "Holocaust": *Die Vergangenheit kommt zurück*, "Der Spiegel", n. 5, 29 gennaio 1979, pp. 17-28.

–58. Cfr. G. Anders, *Dopo Holocaust*, 1979, Bollati Boringhieri, Torino 2014 (ed. or. *Nach "Holocaust"*, 1979, C.H. Beck, München 1997).

–59. Il 24 gennaio 1980, due membri della Lega internazionale per i diritti dell'uomo scrissero una lettera aperta al capo del Dipartimento degli Interni del Senato di Berlino, esortando «auf jeden Fall durch einen Gedenkstein oder eine Tafel in würdiger Form an diese Stätte des braunen Terrors – und an seine Opfer! – zu erinnern». Il 9 febbraio 1980 fu invece il turno dell'Associazione dei Socialdemocratici perseguitati (*Arbeitsgemeinschaft Verfolgter Sozialdemokraten*) che scrisse al capo del Dipartimento dell'Edilizia del Senato di Berlino ribadendo che «die Sozialdemokratischen Widerstandskämpfer und Verfolgten des NS-regimes erwarten, dass an dem Standort der Ruine des Prinz-Albrecht-Palais, in dem sich die Hauptdienststelle und Folterstätte der Gestapo befand, zur Erinnerung an die Schreckensherrschaft der Nationalsozialisten ein würdiges Mahnmahl errichtet wird». La trascrizione integrale di entrambe le lettere si trova in R. Rürup (a cura di), *Topographie des Terrors*, cit. alla nota 46, pp. 204-205.

–60. «Il 30 gennaio 1983 coinciderà con il 50esimo anniversario dell'instaurazione della dittatura nazionalsocialista. In questa occasione, il Senato è invitato a presentare il progetto per un memoriale alle vittime del nazionalsocialismo. Il memoriale dovrà essere un luogo commemorativo dedicato a tutti coloro che sono stati torturati e uccisi nei campi di concentramento e nelle prigioni. Al

memoriale dovrà essere associato uno spazio per l'esposizione e la ricerca focalizzata sulle vittime dell'antisemitismo» («Am 30. Januar 1983 jährt sich der Tag der Errichtung der nationalsozialistischen Diktatur zum 50. Male. Aus diesem Anlass wird der Senat aufgefordert, die Konzeption eines Mahnmal für die Opfer des Nationalsozialismus vorzulegen. Das Mahnmal sollte Gedenkstätte für alle in den Konzentrationslagern und Zuchthäusern gefolterten und gemordeten Menschen sein. Mit ihm sollte eine Ausstellungs- und Forschungsstätte verbunden werden, in deren Mittelpunkt die Opfer des Antisemitismus stehen»: Abgeordnetenhaus von Berlin, 9. Wahlperiode, D9/393, trascritto in M. Hass, *Gestaltetes Gedenken. Yad Vashem, das U.S. Holocaust Memorial Museum und die Stiftung Topographie des Terrors*, Campus, Frankfurt am Main 2002, p. 154).

–61. Sui dibattiti intorno all'origine del Museo di storia tedesca (fondato ufficialmente nel 1987) si vedano C. Stölzl (a cura di), *Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven*, Propyläen, Berlin 1988; M. Mälzer, *Ausstellungsstücke Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn 2005.

–62. Cfr. J. Schweinberger, *Die Geschichte des Martin-Gropius-Baus*, in W. Kampmann, U. Weström (a cura di), *Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung*, Prestel, München 1999, pp. 13-18.

–63. *Geschichte von unten* è un approccio legato alla *Alltagsgeschichte* ("storia del quotidiano" o "microstoria") che si occupa in modo approfondito di quei dettagli del passato che non compaiono nei libri di storia ufficiale. Per un maggiore approfondimento si veda G. Paul, B. Schoßig (a cura di), *Die andere Geschichte. Geschichte von unten, Spurensicherung, ökologische Geschichte, Geschichtswerkstätten*, Bund-Verlag GmbH, Köln 1986.

–64. Cfr. C.S. Maier, *The Unmasterable Past: History, Holocaust and German National Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1998.

–65. D. Bidussa, *Holocaust e il discorso pubblico sulla Shoah*, in G. Anders, *Dopo Holocaust, 1979*, cit. alla nota 58, p. 17.

–66. «Das unbebaute Gelände zwischen Stresemannstraße, Anhalter Straße, der Wilhelmstraße, und der Mauer (...) nicht wieder zu bebauen. An der Stelle, an der das ehemalige Prinz-Albrecht-Palais stand, sollte ein Mahnmal errichtet werden, das in angemessener und würdiger Form an die Opfer der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft erinnert» (Abgeordnetenhaus von Berlin, 9. Wahlperiode, D9/649, trascritto in M. Hass, *Gestaltetes Gedenken*, cit. alla nota 60, p. 154).

–67. Cfr. *Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, resoconto del concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappre-

sentata dal Dipartimento dell'Edilizia del Senato di Berlino) e dalla Internationale Bauausstellung Berlin 1987, 1985. All'inizio si era pensato a un concorso internazionale a numero chiuso (ca 20-25 partecipanti). In seguito si era deciso di bandire il concorso su scala nazionale, con l'aggiunta di nove promettenti progettisti: Aldo van Eyck, Giorgio Grassi, John Hejduk, José Rafael Moneo, Álvaro Siza Vieira, Thadeus Brzozowski, Rebecca Horn, Alfred Hrdlicka e Richard Serra.

–68. In base al memorandum (*Denkschrift*) sul Museo di storia tedesca a Berlino elaborato dagli storici Hartmut Boockmann, Eberhard Jäckel, Hagen Schulze e Michael Stürmer nel 1982, fino al 1985 il Senato prevedeva di convertire il Martin-Gropius-Bau in museo di storia tedesca. La trascrizione integrale del *Denkschrift* si trova in C. Stölzl (a cura di), *Deutsches Historisches Museum*, cit. alla nota 61, pp. 61-66.

–69. Cfr. *Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, bando di concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappresentata dal Dipartimento dell'Edilizia del Senato di Berlino) e dalla Internationale Bauausstellung Berlin 1987, 1983, pp. 4-5.

–70. Cfr. J. Spielmann, *Gedenken und Denkmal*, in J. Spielmann, H. Geisert, P. Ostendorff (a cura di), *Gedenken und Denkmal*, cit. alla nota 25, p. 10.

–71. La giuria era composta da una trentina di membri, raggruppati in *Fachpreisrichter* (specialisti o giudici di materia, in questo caso architetti e teorici dell'architettura, tra cui Josef Paul Kleihues, Vittorio Magnago Lampugnani, Eberhard Roters eccetera), *Sachpreisrichter* (giudici, in questo caso politici e professori universitari, tra cui il senatore della cultura Volker Hassemer), *Berater des Preisgerichts* (consulenti, tra cui Dieter Hoffmann-Axthelm, Gerhard Schoenberger eccetera) e *Gäste* (invitati). Per la lista completa dei nomi si veda il resoconto del concorso *Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, cit. alla nota 67, p. 13.

–72. *Ibidem*, p. 14.

–73. *Ibidem*, p. 24. Il risultato delle votazioni era il seguente: 13 - 3 - 1.

–74. Dieci anni più tardi, nel 1993, Seligmann prenderà parte anche al concorso di progettazione per il Centro di documentazione Topografia del Terrore.

–75. Cfr. *Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, resoconto del concorso, cit. alla nota 67, p. 62.

–76. Cfr. *Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt*, bando di concorso, cit. alla nota 69, p. 5: «Al fine di rifornire questo quartiere di spazi verdi, i campi da gioco, le piazze urbane e i parchi rionali richiesti devono trovare spazio nella zona

stessa» («Um eine Versorgung dieses Stadtviertels mit Grün- und Freiflächen zu erreichen, müssen die erforderlichen Spielplätze, Stadtplätze und Stadtteilparks im Gebiet selbst Platz finden»).

–77. «Il sito si sottrae alla variante classica del parco giochi, perché la violenza della consuetudine innestata sulla violenza consueta è una tradizione tedesca che può e deve essere interrotta. D'altronde, aree di svago convenzionali sono previste sul lato sud-est di Askanischer Platz nel corso della riqualificazione dell'ex Anhalter Bahnhof» («Das Gelände entzieht sich einer klassischen Nutzungsvariante vom Typ Spielplatz, weil: die Gewalt der Gewohnheit aufgepfropft der gewöhnlichen Gewalt, ist eine deutsche Tradition, die durchbrochen werden darf, kann und soll. Übrigens werden auf der Südostseite des Askanischen Platzes konventionelle Spielplatzangebote im Zuge der Umgestaltung des ehemaligen Anhalter Bahnhofs geplant»: *Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, resoconto del concorso, cit. alla nota 67, p. 62).

–78. «(...) questo luogo non è solo un luogo di Kreuzberg, ma un luogo di tutta la città e nel suo significato si protrae oltre questa. Questo sito è una pietra d'inciampo, come il Prof. Grzimek ha esposto ancora una volta nella sua idea di base, cioè uno dei più importanti di Berlino e più conosciuti d'Europa, un luogo che interessa tutta l'umanità e non solo Berlino» («(...) sei gerade dieser Ort nicht nur ein Kreuzberger Ort, sondern ein Ort der gesamten Stadt und in seiner Bedeutung über diese hinausgehend. Dieses Gelände ist ein Stolperstein, wie von Herrn Prof. Grzimek in seiner Leitidee nochmals vorgetragen, und zwar einer der wichtigsten in Berlin und bekanntesten in Europa, ein Ort, der die gesamte Menschheit interessiert und nicht nur Berlin»: *ibidem*, p. 22).

–79. Così disse Hardt-Waltherr Hämer, uno dei membri della giuria: «Penso che questo luogo non possa essere adibito a certi scopi della vita normale della nostra città o essere appropriato da qualche gruppo» («Ich denke, dieser Ort kann nicht funktionalisiert werden für bestimmte Zwecke des normalen Lebens unserer Stadt oder angeeignet werden von irgendwelchen Gruppen»: H.-W. Hämer, *Prinz-Albrecht-Palais, seine Umgebung und Geschichte. Anmerkungen zum Wettbewerb und zum Weiteren*, *ibidem*, p. 32).

–80. «Schwierigkeiten machte die Forderung nach Vereinbarung des Unvereinbaren, denn eine Gedenkstätte für die Opfer war gewünscht, aber auch ein Freizeitpark für die Kreuzberger Bevölkerung» (G. Schoenberner, *Prinz Albrecht – ein deutsches Trauerspiel*, *ibidem*, p. 34).

–81. «Ora (...) abbiamo progetti vincitori, che a loro volta si comportano come se non ci fosse mai stato nulla prima. I 40 anni di storia del dopoguerra in questo luogo – dove sono finiti?» («jetzt (...) haben wir preisgekrönte Entwürfe, die ihrerseits wie-

der so tun, als wäre da vorher nie etwas gewesen. Die 40 Jahre Nachkriegsgeschichte an diesem Ort – wo sind sie geblieben?»: D. Hoffmann-Axthelm, *Kultiviertes Frösteln für Touristen? Diskussion um den Gedenkbain am Gropius Bau*, *ibidem*, p. 37).

–82. *Ibidem*, p. 26.

–83. Per una sinossi soddisfacente sul confronto pubblico con il Gelände si veda: F. von Buttlar, S. Endlich, *Synopse zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände*, in Akademie der Künste, *Diskussion zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände*, Berlin 1986, pp. 4-11.

–84. Nel mese di marzo 1984 la frazione socialdemocratica del Parlamento chiese che i resti degli edifici al numero 8 e 9 di Prinz-Albrecht-Strasse fossero portati alla luce affinché si potesse andare avanti con la progettazione dell'area. La mozione fu rifiutata dal Parlamento il 31 gennaio 1985, «da es angeblich keine baulichen Überreste mehr gäbe» (M. Hass, *Gestaltetes Gedenken*, cit. alla nota 60, p. 190).

–85. Il Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin è un'associazione fondata su iniziativa popolare il 10 giugno 1983, nell'anno in cui si celebrava il 50° anniversario della presa del potere nazista, a pochi giorni dalla pubblicazione del bando di concorso di progettazione per l'allestimento del sito di Prinz-Albrecht-Palais. Lo scopo dell'associazione era quello di favorire un confronto attivo con il sito storico e la sua futura configurazione. Per approfondimenti si veda: M. Hass, *Das Aktive Museum und die Topographie des Terrors*, Hentrich & Hentrich, Berlin 2012.

–86. Cfr. M. Hass, *Gestaltetes Gedenken*, cit. alla nota 60, p. 153). Per un approfondimento in merito si veda: Akademie der Künste, *Diskussion um den Martin-Gropius-Bau und das angrenzende Gelände*, Berlin 1983.

–87. Lettera aperta (*Offener Brief*) della Initiative zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände (firmata da: Ottomar Gottschalk, Hardt-Waltherr Hämer, Franz Freiherr v. Hammerstein, Michael Pagels, Ulrich Roloff-Momin, Walter Rossow e Eberhard Roters) al sindaco di Berlino, Eberhard Diepgen, 9 dicembre 1985. Il testo completo della lettera è trascritto in R. Rürup (a cura di), *Topographie des Terrors*, cit. alla nota 46, p. 210.

–88. R. Rürup, *Die Berliner Topographie des Terrors in der deutschen NS-Gedenkstättenlandschaft*, cit. alla nota 5, pp. 75-92, qui p. 81.

–89. Collaboratori scientifici: Frank Dingel, Thomas Friedrich e Klaus Hesse; consulenti: Wolfgang Scheffel e Gerhard Schoenberner.

–90. Questi otto punti dell'abbozzo sono trascritti in M. Hass, *Gestaltetes Gedenken*, cit. alla nota 60, p. 188.

–91. «Der Kultursenator plädiert in seiner Eröffnungsrede für eine "zurückhaltende, sorgfältige Annäherung an den Ort". Außer ihm war bezeichnenderweise kein einziges Mitglied des Berliner Senats anwesend, schon gar nicht der Regierende

Bürgermeister» (Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände. Gutachten im Auftrag der Akademie der Künste Berlin*, Berlin 1988, p. 3).

–92. Grazie alle pressioni dell'Initiative zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände e alle prime documentazioni reperite dal team degli storici guidato da Rürup, dal 23 luglio al 15 settembre 1986 furono eseguiti gli scavi archeologici sul sito, gestiti dall'architetto Robert Dieter Frank su incarico del senatore Hassemer. Gli scavi, eseguiti con un escavatore, misero alla luce numerosi resti delle fondamenta degli edifici lungo la Niederkirchner- e la Wilhelmstrasse, in particolare quelli delle celle della Gestapo. Questi scavi vennero poi integrati nello schema espositivo. All'inizio, gli organizzatori avevano pensato di costruire il padiglione sopra i resti delle celle dell'ala sud della Kunstgewerbeschule, ma – per motivi relativi allo stato fisico-costruttivo delle “rovine” – avevano deciso di collocarlo più a sud. Tuttavia, durante i lavori di scavo per le fondazioni della struttura portante, erano stati scoperti i resti di una cantina piastrellata che sui piani storici non erano indicati. Da qui la decisione di integrare questi resti nello spazio espositivo, al fine di «rafforzare la relazione tra i documenti storici e il luogo fisico» (cfr. Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände*, cit. alla nota 92, p. 7).

–93. Cfr. R. Rürup, G. Korff (a cura di), *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Martin Gropius Bau 1987*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 agosto-22 novembre 1987), Nicolai Verlag, Berlin 1987.

–94. Cfr. E. Roters, B. Schulz (a cura di), *Ich und die Stadt: Mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 agosto-22 novembre 1987), Nicolai Verlag, Berlin 1987.

–95. La mostra *Topographie des Terrors* era inizialmente prevista per pochi mesi, cioè fino al 22 novembre 1987. Da agosto 1987 a dicembre 1988, circa 270'000 persone visitarono il sito e il padiglione espositivo. Cfr. Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände*, cit. alla nota 91, p. 84.

–96. «Il capo del Dipartimento della cultura ribadisce nella commissione per la cultura del Parlamento che la mostra provvisoria Topografia dovrebbe rimanere “a tempo indeterminato”, “fino a quando qualcosa di meglio possa prendere il suo posto» («Der Kultursenator betont im Kulturausschuß des Abgeordnetenhauses, daß das Provisorium der “Topographie“-Ausstellung “auf Dauer” bleiben solle, “bis etwas Besseres an seine Stelle treten kann”»: *ibidem*, p. 4).

–97. Cfr. R. Rürup, *Die Berliner Topographie des Terrors in der deutschen NS-Gedenkstättenlandschaft*, cit. alla nota 5, p. 82.

–98. «Das ist ein topographischer Zugang, bei

dem der Ort und seine Erschliessung im Vordergrund stehen, der Zugang zur Geschichte über den Ort gesucht wird» (*ibidem*).

–99. Cfr. U. Heimrod, G. Schlusche, H. Seferens (a cura di), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das “Denkmal für die ermordeten Juden Europas”*. Eine Dokumentation, Philo, Berlin 1999, pp. 49-68.

–100. Cfr. N. Harrison, H. Mayer Harrison, *Trümmerflora in der Topographie des Terrors*, in H. Geisert, P. Ostendorff, J. Spielmann (a cura di), *Gedenken und Denkmal*, cit. alla nota 25, pp. 115-123.

–101. Cfr. Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände*, cit. alla nota 91, pp. 26-27.

–102. «Die Geschichte des Prinz-Albrecht-Geländes ist die Geschichte des gesamten Terrorapparats, sie bezieht sich – anders als die Villa der Wannseekonferenz – nicht ausschließlich auf die Verbrechen an den Juden» (*Gespräch mit Prof. Dr. Reinhard Rürup, wissenschaftlicher Leiter der Ausstellung “Topographie des Terrors”*, intervista a R. Rürup di S. Endlich, in Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände*, cit. alla nota 91, p. 43).

–103. Cfr. Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände*, cit. alla nota 91, p. 27.

–104. Cfr. *Fachkommission zur Erarbeitung von Vorschlägen für die künftige Nutzung des “Prinz-Albrecht-Geländes” (“Gestapo-Geländes”) in Berlin-Kreuzberg*, rapporto finale, Berlin 1990, p. 9.

–105. Oltre a Reinhard Rürup, gli esperti che vi parteciparono erano: Ulrich Eckhardt (direttore del Berliner Festspiele), Franz von Hammerstein (reverendo ed ex prigioniero dei campi di Buchenwald e Dachau), Hardt-Walther Hämer (architetto e presidente della Akademie der Künste), Wolfgang Scheffler (storico), Gerhard Schoenberger (scrittore), Peter Jochen Winters (giornalista) e Stefanie Endlich (pubblicista).

–106. Alla prima seduta di consultazione, tenuta l'1 e 2 giugno 1989 nel Martin-Gropius-Bau, erano presenti i rappresentanti delle seguenti organizzazioni e istituzioni: Zentralrat der Juden in Deutschland, Jüdische Gemeinde zu Berlin, Zentralrat Deutscher Sinti und Roma, Internationale Liga für Menschenrechte, Gesellschaft für bedrohte Völker, Ökumenische Arbeitsgruppe Homosexuelle und Kirche (HuK), Arbeitsgemeinschaft verfolgter Sozialdemokraten (AVS), Bund der Verfolgten des Naziregimes Berlin (BVN), Verband der Verfolgten des Naziregimes (VVN), Initiative zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände, Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand, Aktion Sühnezeichen Friedensdienste, Evangelische Akademie Berlin-West, Ausstellung Topographie des Terrors, Bezirksverordnetenversammlung Kreuzberg, la frazione SPD e CDU del parlamento berlinese, Deutscher Gewerkschaftsbund (DGB). Cfr. S. Endlich, *Denkort Gestapo-gelände*, Schriftenreihe des Vereins Aktives Museum, Berlin 1990, p. 32.

–107. Per questa seduta (10-11 agosto 1989) erano venuti a Berlino i seguenti esperti nazionali e internazionali: Reuven Dafni (vice direttore del memoriale nazionale israeliano Yad Vashem), Barbara Distel (direttrice del KZ-Gedenkstätte Dachau), Ludwig Eiber (ex direttore del KZ-Gedenkstätte Neuengamme), Hofrat Kurt Hacker (direttore del Mahnstätte Mauthausen), Kazimir Kakol (dell'Istituto per i memoriali nazionali in Polonia, Varsavia), Joke Kniesmeyer (collaboratrice presso la Anne Frank Stichting, Amsterdam), Joachim Pollok (direttore dei Mahn- und Gedenkstätte nazionali Brandeburgo, DDR). Era stata invitata anche la direttrice dello U.S. Holocaust Memorial Museum di Washington, D.C., Sybil Milton, la quale però aveva inviato la sua posizione in forma scritta (ebbe poi un colloquio separato con la commissione il 25 settembre 1989). Cfr. *ibidem*, pp. 32-33.

–108. Cfr. *Fachkommission zur Erarbeitung von Vorschlägen für die künftige Nutzung des "Prinz-Albrecht-Geländes" ("Gestapogeländes")*, rapporto intermedio, Berlin 1989.

–109. Cfr. *Fachkommission*, rapporto finale, cit. alla nota 104, p. 12.

–110. Cfr. S. Endlich, *Die Zukunft des Berliner "Prinz-Albrecht-Geländes" ("Gestapo-Geländes")*. *Zum Abschlussbericht der "Fachkommission zur Erarbeitung von Vorschlägen für die künftige Nutzung des 'Prinz-Albrecht-Geländes' ("Gestapo-Geländes")*, Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin 1990, p. 27.

–111. Tre mesi più tardi la consegna del rapporto finale della commissione, il 29 e 30 giugno 1990, la senatrice per la cultura Anke Martiny (SPD) organizzò nel Martin-Gropius-Bau una seduta di consultazione pubblica sulla base dello stesso rapporto, in cui furono invitate le organizzazioni, le istituzioni e le iniziative che avevano partecipato alla prima seduta di consultazione dell'1 e 2 giugno 1989: «Die Aussprache über das Gesamtkonzept wie über die Detailpunkte der Empfehlungen zeigte ein außerordentlich hohes Maß an Übereinstimmung» (S. Endlich, *Die Zukunft des Berliner "Prinz-Albrecht-Geländes" ("Gestapo-Geländes")*, cit. alla nota 110, p. 29).

–112. Già nelle pagine del rapporto intermedio, presentato a ottobre 1989 alla Commissione per la cultura del Parlamento berlinese, la commissione di esperti aveva menzionato il fatto che «Die Forderung, ein Denkmal ausschliesslich für den Völkermord an den Juden auf diesem Gelände zu errichten, fand keine Unterstützung» (*Fachkommission*, rapporto intermedio, cit. alla nota 108, p. 4). Da quel momento in poi, le discussioni attorno al memoriale voluto da Lea Rosh presero un'altra piega, focalizzandosi dapprima sul sito dove c'era la Cancelleria del Reich e poi su un terreno che una volta apparteneva ai *Ministergärten* (dove è stato infine costruito e inaugurato nel 2005).

–113. Cfr. *Fachkommission*, rapporto finale, cit. alla nota 104, pp. 14-15.

–114. «Der Kommissionsbericht wurde an die Teilnehmer der Hearings und an zahlreiche weitere Institutionen, Organisationen und Personen verschickt» (S. Endlich, *Die Zukunft des Berliner "Prinz-Albrecht-Geländes" ("Gestapo-Geländes")*, cit. alla nota 110, p. 31).

–115. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 12. Wahlperiode, D12/1151, 13 febbraio 1992.

–116. *Ibidem*.

–117. «Durante la discussione tra i membri dell'Aktives Museum è stato criticato il termine "concorso di idee", dato che ora, a dieci anni del primo concorso per la progettazione del sito della Gestapo, deve trattarsi della realizzazione effettiva delle proposte progettuali» («In der mitgliederdiskussion des Aktiven Museums wurde Kritik am Begriff "Ideenwettbewerb" geübt, da es nun, zehn Jahre nach Durchführung des ersten Wettbewerbs zur Gestaltung des Gestapo-Geländes um eine tatsächliche Realisierung von Gestaltungsvorschlägen gehen muss»: Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), C. Fischer-Defoy, *Stellungnahme des Vereins "Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e. V." zur Gründung der "Stiftung "Topographie des Terrors" am 1.4.92*, comunicato stampa, 1 aprile 1992).

–118. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 12. Wahlperiode, D12/1151, cit. alla nota 115.

–119. Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb Ausstellungshalle, Besucher- und Dokumentationszentrum, Internationales Begegnungszentrum Topographie des Terrors*, bando di concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappresentata dal Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen) e dalla Stiftung Topographie des Terrors, 1993, p. 7: «Ente banditore: Land Berlino, rappresentato dal Dipartimento dell'Edilizia e dalla Fondazione Topografia del Terrore; proprietario: Land Berlino, rappresentato dal Dipartimento degli Affari culturali; utente: Centro internazionale di documentazione della Fondazione Topografia del Terrore» («Auslober: Land Berlin, vertreten durch die Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen/Stiftung "Topographie des Terrors"; Bauherr: Land Berlin, vertreten durch die Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheit; Nutzer: Stiftung "Topographie des Terrors" Internationales Dokumentationszentrum»).

–120. In base al Regolamento tedesco dei concorsi di pianificazione (*Richtlinie für Planungs-wettbewerb*), il procedimento "cooperativo" può essere applicato «quando un compito o i suoi obiettivi non possono essere definiti in modo chiaro dall'ente banditore (...). Una caratteristica peculiare [di questo procedimento] è l'approccio graduale ai compiti e agli obiettivi attraverso uno scambio di opinioni tra i partecipanti («wenn eine Aufgabe oder ihre Ziele vom Auslober nicht eindeutig definiert werden können, z.B. bei städ-

tebauischen Aufgaben (...). Besonderes Kennzeichen ist die schrittweise Annäherung an Aufgabe und Ziele in einem Meinungsaustausch zwischen den Beteiligten»: Bundesministerium für Umwelt, Naturschutz, Bau und Reaktorsicherheit, *Richtlinie für Planungswettbewerbe – RPW 2013*, Berlin 2013, p. 12).

–121. «Uno dei criteri principali per la selezione dei partecipanti riguardava il linguaggio formale dell'architettura circoscritto alla sicurezza e alla precisione nei dettagli» («Hauptkriterienpunkt für die Auswahl der Teilnehmer war die zurückgenommene Formensprache der Architektur bei gleichzeitiger Sicherheit und Genauigkeit im Detail»: Landesarchiv Berlin, Bestand B 232-33, Nr. 44 (II), Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Vorschlagsliste für die Jury-Besetzung und die Teilnehmer*, novembre 1992).

–122. Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, p. 8.

–123. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 35, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Symposium zum Wettbewerb "Topographie des Terrors – Internationales Dokumentations- und Begegnungszentrum"*, comunicato stampa, 9 dicembre 1992.

–124. Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, pp. 8-10.

–125. «L'unica cosa che serve qui è qualcosa di molto modesto, (...) un progetto che non proponga nessuna delle tre forme disponibili (architettura come costruzione in pietra, architettura tecnica e decostruttivista), ma che prenda le distanze da se stesso fornendo al contempo un servizio puro. Questa sarebbe la quarta architettura: il capannone» («Das einzige, was hier gebraucht wird, ist etwas ganz Bescheidenes, (...) ein Entwerfen, das keine der drei habbaren Formen [Architektur als steinernes Haus, technische und dekonstruktivistische Architektur] vorschlägt, sondern von sich selber Abstand nimmt und eine reine Serviceleistung vollbringt. Das wäre die vierte Architektur: der undekorierte Schuppen»: *ibidem*, pp. 72-73).

–126. «Berlin befindet sich auch fast zwei Jahre nach der politischen und wirtschaftlichen Wiedervereinigung städtebaulich in einer absoluten Sondersituation» (*ibidem*, p. 63).

–127. «Es ist dies kein Ort für Denkmäler oder Mahnmale, kein Ort ausschliesslich emotionaler Anteilnahme, sondern ein Denkort und Lernort für die Erben der Verantwortung. Das seltsame, fragende Gelände soll im Herzen der Hauptstadt ein Störfaktor (manche sagen: offene Wunde) sein» (*ibidem*, p. 78).

–128. Cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 35, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Einladung zum Symposium zum kooperativen Wettbewerb Stiftung "Topographie des Terrors – Internationales Dokumentations- und Begegnungszentrum"*, programma del simposio (10-11 dicembre 1992).

–129. Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, pp. 81-92.

–130. Cfr. *ibidem*, pp. 93-101.

–131. Cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 35, Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Einladung zum Symposium*, cit. alla nota 128.

–132. Cfr. R.J. Benrath, *The Waste Land*, "Die Tageszeitung", 14 dicembre 1992; N. Bernau, *Ein Schuppen für das Erinnern an die Täter*, "Tagespiegel", 13 dicembre 1992; L. Ditzen, *Verletzungen am Denk-Ort. Zum Wettbewerb für das Berliner Gestapo-Gelände*, "Süddeutsche Zeitung", 16 dicembre 1992; L. Hoyer, *Endlich ein Entschluss und noch viele offene Fragen*, "Berliner Zeitung", 15 dicembre 1992.

–133. Cfr. L. Ditzen, *Verletzungen am Denk-Ort*, cit. alla nota 132.

–134. «Das Gelände (...) ist ein Ort einzigartiger historischer Bedeutung nicht nur für Berlin, sondern für Deutschland und Europa» (*Fachkommission*, rapporto finale, cit. alla nota 104, p. 70).

–135. «A causa della portata nazionale e internazionale del progetto, la responsabilità non può essere solo del Land Berlino. Il governo federale deve essere direttamente coinvolto» («Wegen der nationalen und internationalen Bedeutung des Projekts kann die Zuständigkeit nicht allein beim Land Berlin liegen. Der Bund muß unmittelbar beteiligt sein»: *ibidem*, p. 62).

–136. Cfr. R. Rürup, *Der lange Schatten des Nationalsozialismus*, cit. alla nota 19, p. 135.

–137. Cfr. *Fachkommission*, rapporto finale, cit. alla nota 104, p. 27 e 39.

–138. Cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), C. Fischer-Defoy, *Stellungnahme des Vereins "Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e. V."*, cit. alla nota 117).

–139. «Bonn, so erläuterte Peter Ostendorff, als Mitarbeiter des Bausenators für den Wettbewerb verantwortlich, wolle den Platz für Regierungsbauten freigehalten» (cfr. G. Nowakowski, *Gestapo-Gelände: Bonn blockiert Neugestaltung*, "Die Tageszeitung", 12 dicembre 1992).

–140. «Für das Internationale Begegnungszentrum ist die Finanzierung nicht gesichert. Die Stiftung "Topographie des Terrors" legt Wert auf die Erstellung eines Gesamtkonzeptes und wird sich im Rahmen ihrer Möglichkeiten für die Realisierung einsetzen» (*Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, p. 15).

–141. Cfr. *Fachkommission*, rapporto finale, cit. alla nota 104, p. 14; *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, p. 5.

–142. Superficie totale del programma spaziale richiesto: 786 m² (struttura espositiva) + 2'695 m² (centro visitatori e di documentazione) + 2'155 m² (centro di incontro internazionale). Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, p. 39.

- 143. Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb Ausstellungsballe, Besucher- und Dokumentationszentrum, Internationales Begegnungszentrum Topographie des Terrors*, resoconto del concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappresentata dal Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen) e dalla Stiftung Topographie des Terrors, 1993, p. 8 e 16. L'architetto Josef Paul Kleihues non consegnò nessun progetto.
- 144. «La vigilanza sulle opera pubbliche (...) richiede due vie di fuga attraverso le scale e vie di fuga adeguate per i disabili. Questo requisito non è stato soddisfatto nella maggior parte dei lavori» («Die Bauaufsicht bzw. die Feuerwehr fordert zwei Rettungswege über Treppenhäuser sowie entsprechende Rettungswege für Behinderte. Dieser Forderung wurde in der Mehrzahl der Arbeiten nicht nachgekommen»: *ibidem*, p. 18).
- 145. «Per il centro di incontro internazionale, interpretato come concorso di idee nell'ambito generale del concorso di progettazione, si propone un edificio compatto. Strutturato come una sequenza di piani sviluppata in base alle esigenze di utilizzo, (...) questo si pone come un elemento di sviluppo perimetrale lungo la Stresenmannstrasse» («Für das im Rahmen des Realisierungswettbewerbs als Ideenwettbewerb zu bearbeitende Internationale Begegnungszentrum wird ein kompakter Baukörper vorgeschlagen. Gegliedert in eine aus den geforderten Nutzungsgruppen entwickelte Stockwerksfolge, die mit hochliegendem Empfang und abwärts erschlossenen Etagen an bestimmte Stadthotels erinnert, ist dieser als Element der Randbebauung an die Stresenmannstraße gesetzt»: *ibidem*, pp. 25-26).
- 146. Il progetto che ha vinto il secondo premio, disegnato dal trio Thomas Müller, Ivan Reimann e Andreas Scholz, mette in evidenza il vuoto del *Gelände*, attorniadolo di due edifici (l'uno per lo spazio espositivo e l'altro per il centro visitatori e di incontro internazionale) collegati tra loro tramite un percorso rialzato; tuttavia, la giuria, pur riconoscendo l'*Understatement* della massa costruttiva a favore del *Gelände*, non ha visto di buon occhio l'espressione architettonica. Il terzo premio è stato dato al progetto di Max Dudler, che presenta un lungo «edificio-passerella» (*Steggebäude*), il cui attraversamento nel *Gelände* avrebbe sicuramente permesso un confronto diretto con il luogo storico; proprio per la sua semplicità, la giuria ha giudicato troppo schietta la proposta. Inoltre, in entrambi i casi, il programma spaziale dell'*Ideenwettbewerb* era parte di un insieme architettonico generale e questo avrebbe comportato difficoltà di realizzazione nel caso che il centro di incontro internazionale non potesse essere più concretizzato.
- 147. Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, resoconto del concorso, cit. alla nota 143, p. 12.
- 148. «Dieser Entwurf sei aufgrund der Transparenz des Gebäudes der beste» (*ibidem*, p. 11).
- 149. «Das Gebäude wirkt fremd, aber nicht abweisend; es macht neugierig. (...) Die architektonische Idee ist im Ansatz überzeugend. Die städtebauliche Qualität und ästhetische Formulierung führten zur Nominierung auf den ersten Rang mit dem Ziel der Realisierung» (*ibidem*, p. 30).
- 150. «Gegen den Wunsch der Stiftung (Dr. Eckhardt, Dr. Rürup, Dr. Fischer-Defoy und Dr. Endlich) entscheidet sich die Jury für die Arbeit von Herrn Zumthor» (cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Verlauf des Projektes (Fortsetzung)*, 31 marzo 1993).
- 151. Cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), lettera da F. Dingel, K. Hesse, T. Lutz, A. Sander alla Berliner Festspiele, 28 maggio 1993.
- 152. Cfr. S. Endlich, *Die "offene Wunde" in der Stadtbrache. Zum Bauwettbewerb "Topographie des Terrors"*, "Architektur in Berlin", annuario dell'Architekturkammer Berlin, 1993-1994, pp. 56-61, qui pp. 58-59.
- 153. Si tratta dell'edificio residenziale (angolo sud) progettato da Aldo Rossi nel 1981 e completato nel 1988 e del complesso residenziale e commerciale (angolo nord) progettato tra il 1988 e il 1991 da diversi studi di architettura, tra cui il trio barcellonese Martorell, Bohigas e Mackay.
- 154. «Der neue Baukörper stört in keiner Weise die Souveränität des Martin-Gropius-Bau und die umgebende Stadt» (*Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, resoconto del concorso, cit. alla nota 143, p. 30).
- 155. Cfr. M. Hass, *Gestaltetes Gedenken*, cit. alla nota 60, p. 226.
- 156. Si tratta del progetto di Jürg Steiner, lo stesso architetto del padiglione provvisorio eretto sul *Gelände* nel 1987.
- 157. Si tratta dei progetti di: Enzmann/Ettel/Kirschning, Bader-Hardt/Kuhler, Jourdan & Müller e Stankovic+Bonnen. Tutte le quattro proposte presentavano un insieme di uno o più edifici; tre di queste (Enzmann/Ettel/Kirschning, Jourdan & Müller, Stankovic+Bonnen) consideravano l'area espositiva come un'unità a sé stante, separata da tutte le altre funzioni. Bader Hardt/Kuhler, come Zumthor, aveva separato il programma del *Realisierungswettbewerb* da quello dell'*Ideenwettbewerb* attraverso la concezione di due edifici.
- 158. Si tratta dei progetti di: Christine Kernerkecht, Schultes/Frank e Werner Seligmann. Quello di quest'ultimo, tuttavia, può essere considerato l'unico progetto che avesse rispettato tutte le esigenze del bando di concorso.
- 159. Cfr. R. Hollenstein, *Ein Mahnmal gegen den Nazi-Terror*, "Neue Zürcher Zeitung", 16 aprile 1993).

- 160. «Die Jury entschied sich wohl auch für den Schweizer, weil er zur deutschen Geschichte die nötige Distanz mitbringt» (L. Windhöfel, *Die einfache Form für den Schrecken der Menschheitsgeschichte*, “Tagesspiegel”, 7 agosto 1997).
- 161. Cfr. “*Seht ihr, ich habe recht gehabt*”, intervista a P. Zumthor di K. Thimm, “Der Spiegel”, n. 50, 2010, p. 148.
- 162. «Das Ergebnis des Bauwettbewerbs wurde heftig diskutiert. Im Vordergrund stand die Überlegung, ob gegebenenfalls der preisgekrönte Entwurf von Herrn Zumthor zu Fall zu bringen, da er jahrelangen Diskussionen um das Gelände ad absurdum führe. Nach Kontroverser Diskussion wurde Einigkeit darüber erzielt, dass die Entscheidung des Preisgerichtes letztlich zu akzeptieren sei, wenn man am Ende nicht vor einem Scherbenhaufen stehen wolle» (Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), Stiftung Topographie des Terrors, *Protokoll der 2. Sitzung des Arbeitsausschusses der Stiftung “Topographie des Terrors”*, 24 marzo 1993).
- 163. Cfr. Senatverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Vorschlagsliste für die Jury-Besetzung und die Teilnehmer*, cit. alla nota 121. I partecipanti alla stesura del bando furono: il Dipartimento dell’Edilizia, il Dipartimento degli Affari Culturali del Senato di Berlino, Andreas Nachama (per la Fondazione Topografia del Terrore), l’Ufficio pubblico del distretto di Kreuzberg (*Bezirksamt Kreuzberg*), Deutscher Werkbund Berlin, Verein Aktives Museum e Ulrich Eckhardt (per il Berliner Festspiele).
- 164. Cfr. P. Zumthor, conversazione con l’autrice, Haldenstein, 18 gennaio 2017.
- 165. Cfr. *Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, pp. 72-73.
- 166. R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge 1972.
- 167. «The present-day intervention neither simulates nor interprets the absent past. It does not fixate the meaning of the archaeological traces, rather it allows the visitors to emotionally and intellectually reconstruct the lost entity in their imagination and feel like archaeologists who are discovering the historic fabric under various layers of the past. In Zumthor’s hands, history is not a commodity to be consumed, nor an image to be looked at from a distance, like a diorama, but an open process that can be individually experienced» (P. Ursprung, *Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor*, Pritzker Architecture Prize, 2010: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2009_PhilipUrsprungEssay.pdf, consultato il 3 febbraio 2020).
- 168. «Die Geschichte auf Papier stammt von anderem Papier, und dieses Papier stammt wieder von anderem Papier. Das ist Universitätsgeschichte. Und die ist OK. Aber ich sehe nur Papier, Papier, Papier,... und mich interessiert die Geschichte, die in der Erde, am Ort ist» (P. Zumthor, conversazione con l’autrice, Haldenstein, 18 gennaio 2017).
- 169. «Man taucht in die Geschichte ein, und man hört die Gegenwart der Stadt» (P. Zumthor, *Bauten und Projekte 1985-2013*, a cura di Thomas Durisch, Scheidegger & Spiess AG, Zürich 2014, vol. I, p. 38).
- 170. P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003, p. 17 (ed. or. *Architektur Denken*, Lars Müller Publishers, Baden 1998).
- 171. «Vorbilder habe ich verlassen, weil ich mich geärgert habe, dass ich in meinen ersten zwei, drei Bauten die Vorbilder gesehen habe. Und jetzt versuche ich, ohne Vorbilder zu arbeiten um mich selber zu sein» (P. Zumthor, conversazione con l’autrice, Haldenstein, 18 gennaio 2017).
- 172. Cfr. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di C. Baglione, cit. alla nota 23, p. 73.
- 173. Cfr. C. Baglione, *Costruire col fuoco: la cappella nell’Eifel*, “Casabella”, n. 747, 2006, pp. 65-67.
- 174. *Topographie des Terrors. Peter Zumthor entwirft eine Gedenkstätte über den ehemaligen Gestapo-Kellern in Berlin*, intervista a P. Zumthor di B. Loderer, “Hochparterre”, n. 6, 1993, pp. 43-45, qui p. 45; *Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di S. Spier, “Architectural Research Quarterly”, n. 5, 2001, pp. 30-31.
- 175. *Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, cit. alla nota 174, p. 30.
- 176. «Wenn es nur im entferntesten an ein domestiziertes Ding erinnert, dann ist Ende» (*Topographie des Terrors. Peter Zumthor entwirft eine Gedenkstätte*, cit. alla nota 174, p. 45).
- 177. «Es ist eigentlich richtig, hier einen Ort der Erinnerung zu schaffen. Ich habe die Aufgabe akzeptiert und gedacht: Es geht nur, wenn mir ein Gebäude einfällt, das das abstrakteste wird, das ich je entworfen habe» (*ibidem*).
- 178. *Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, cit. alla nota 174, p. 31.
- 179. “*Architektur muss verführen*”, intervista a P. Zumthor di P. Gessler, R. Lautenschläger, “Die Tageszeitung”, 3 agosto 2000.
- 180. Così è scritto nel primo paragrafo della relazione di progetto di Zumthor: «Der Entwurf geht von der Vorstellung aus, für die Überdeckung der Ausgrabung, für die Behausung der Dokumente des nationalsozialistischen Terrors und für die Menschen, die an diesem Ort verweilen, eine abstrakte Gebäudehülle zu schaffen, die reine Struktur ist, die keine andere Sprache spricht als die des Baumaterials, der Konstruktion und der einmaligen Nutzung» (*Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, resoconto del concorso, cit. alla nota 143, p. 25).
- 181. Cfr. lettera da F. Dingel, K. Hesse, T. Lutz, A. Sander alla Berliner Festspiele, 28 maggio 1993, cit. alla nota 151.

- 182. P. Zumthor, *Centro internazionale di documentazione "Topographie des Terrors", Berlino, "Casabella"*, n. 639, 1996, p. 2. Il testo è stato tratto e tradotto dal tedesco dalle seguenti relazioni: P. Zumthor, *Geradlinig, "Bauwelt"*, n. 31, 1995, pp. 1701-1705; H. Grönlund (a cura di), *Stabwerk. Internationales Besucher- und Dokumentationszentrum "Topographie des Terrors"*, catalogo della mostra (Aedes Galerie und Architekturforum, Berlino, 6 dicembre 1994-4 febbraio 1996), Aedes-Stiftung Topographie des Terrors, Berlino 1995, pp. 10-14.
- 183. «Zu 50% geschlossen, zu 50% offen, vergleichsweise einem japanischen Bauwerk» (Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), Stiftung Topographie des Terrors, *Protokoll Stiftung Topographie des Terrors, Bauwettbewerb – Gespräch mit dem Architekt Peter Zumthor*, protocollo della seduta straordinaria del gruppo di lavoro della Fondazione Topografia del Terrore, 21 giugno 1993).
- 184. «Eine japanische, strukturelle Heiterkeit, ein Spiel aus Licht und Schatten» (*Schutzbauten des Widerstands*, intervista a P. Zumthor di H. Rauterberg, "Die Zeit", 31 ottobre 2001).
- 185. «Man kann dem Schrecklichen nicht mit Schrecken begegnen» (*ibidem*).
- 186. «Wir brauchen keine düsteren Erlebnisar-chitekturen, um uns zu erinnern, um zu verstehen, um zu staunen. In dem Seelenfeld von Eisenman, in diesem gewaltigen Monument, steckt für mich schon wieder der Beginn einer neuen Katastrophe drin. Mir kommt dieses Mahnmal ungeheuer rigide vor, es will die Menschen disziplinieren» (*ibidem*).
- 187. Cfr. *Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, cit. alla nota 174, p. 31.
- 188. Cfr. C. Leoni, "Topography of Terror". *About a site in Berlin, a way of remembrance and a project by Peter Zumthor*, tesi di laurea, University College London – The Bartlett, School of Architecture, London 2010, p. 72.
- 189. Per una soddisfacente panoramica sul concetto energetico dell'edificio si veda il rapporto presentato dal capo del Dipartimento dello Sviluppo urbano Peter Strieder nel 2000 (Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 10621, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, Senatsvorlage Nr. 961/01, 23 marzo 2000).
- 190. Cfr. P. Zumthor, *Bauten und Projekte 1985-2013*, cit. alla nota 169, p. 60.
- 191. Ricordiamo che nella relazione per il concorso Zumthor non aveva menzionato nulla sui resti delle fondazioni delle celle (*Hausgefängnis*) utilizzate dalla Gestapo. È probabile che li avesse presi in considerazione dopo la riunione tra l'architetto e la Fondazione Topografia del Terrore del 21 giugno 1993 (cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), Stiftung Topographie des Terrors, *Bauwettbewerb. Ausserordentliche Sitzung des Arbeitsausschusses am 21.06.93*, verbale della seduta, 21 giugno 1993).
- 192. P. Zumthor, *Centro internazionale di documentazione "Topographie des Terrors", Berlino*, cit. alla nota 182, p. 2.
- 193. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di C. Baglione, cit. alla nota 23, p. 78.
- 194. Anonimo, *Bündner Ingenieur Jürg Buchli gestorben*, "Neue Zürcher Zeitung", 20 febbraio 2010.
- 195. «Ich bin ein heller Stab, Teil einer großen Struktur an diesem Ort» (F. Jaeger, "Es ist der Ort, der sprechen soll", "Der Tagesspiegel", 11 marzo 2000).
- 196. «Der weiß eingefärbte Beton gehört zu den baukünstlerischen Kernaussagen des Entwurfs; betongrau oder gespachtelt und gestrichen würde sich der Bau in Kürze zum unansehnlichen Schandfleck wandeln» (*ibidem*).
- 197. «Era importante che l'edificio fosse molto nobile, perché se fosse stato costruito in modo rozzo sarebbero sorte false associazioni. La gente avrebbe pensato a un bunker di cemento o all'inferriata di un campo di concentramento» («Wichtig war, dass das Gebäude sehr edel wird, denn wenn Sie es grob machen würden, dan kämen falsche Assoziationen auf. Die Leute würden an einen Betonbunker denken oder an KZ-Gitter»: *Schutzbauten des Widerstands*, intervista a P. Zumthor di H. Rauterberg, cit. alla nota 184).
- 198. «Marble has always been perceived in Germany as "Non-Germanic": sandstone or granite were seen as German materials, while marble always had Mediterranean connotations» (C. Leoni, *Peter Zumthor's "Topography of Terror"*, "Architectural Research Quarterly", vol. 18, n. 2, 2014, pp. 110-122, qui p. 113).
- 199. «Anche il legno sarebbe stato un'opzione, ma per motivi di sicurezza antincendio avremmo dovuto usare quello di quercia. Immaginate la Topografia in quercia tedesca!» («Auch Holz wäre infrage gekommen, doch aus feuerpolizeistischen Gründen hätten wir Eiche nehmen müssen. Stellen Sie sich vor, die Topographie in deutscher Eiche!»: *Schutzbauten des Widerstands*, intervista a P. Zumthor di H. Rauterberg, cit. alla nota 184).
- 200. La "quercia tedesca" si presenta come un simbolo nazionale sin dai tempi dell'Impero tedesco: «In Germania, la (...) "quercia tedesca" è rimasta un motivo popolare dai tempi dell'Impero, passando per l'era nazionalsocialista, fino alla Repubblica Federale "ansiosa di simboli". I monumenti ai caduti dopo la prima guerra mondiale erano decorati con foglie di quercia e ghiande. Molti di questi monumenti stavano all'ombra di una quercia o di un tiglio, l'altro albero simbolo della Germania. Sulla scia di questa tradizione, in molte piccole città e villaggi, i primi tigli e querce di Hitler furono piantati già nel 1933. E anche se dopo la seconda guerra mondiale i simboli na-

zionali di carattere positivo ebbero una pessima reputazione tra i tedeschi, la Repubblica Federale non volle rinunciare alla foglia di quercia quando si trattava di stabilire un nuovo simbolo nazionale con i marchi tedeschi» («In Deutschland ist die (...) "deutsche Eiche" seit dem Kaiserreich über die Zeit des Nationalsozialismus bis hinein in die "symbolängstliche" Bundesrepublik ein beliebtes Motiv geblieben. Die Kriegerdenkmäler nach dem ersten Weltkrieg waren mit Eichenlaub und Eicheln dekoriert. Meist standen sie selbst im Schatten einer Eiche oder einer Linde, des anderen deutschen Symbolbaums. In vielen Kleinstädten und Dörfern wurden in dieser Tradition schon 1933 die ersten Hitlerlinden und Hitlerreichen gepflanzt. Und obwohl nach dem Zweiten Weltkrieg positive Nationalsymbole bei den Deutschen in denkbar schlechtem Ansehen standen, wollte die Bundesrepublik nicht auf das Eichenblatt verzichten, als sie mit der D-Mark ein neues Nationalsymbol etablierte. (...)»: A. Lehmann, *Der deutsche Wald*, in É. François, H. Schulze (a cura di), *Deutsche Erinnerungsorte*, vol. III, C.H. Beck, München 2001, pp. 191-192).

—201. Cfr. *"Nichts davon stimmt"*, intervista a P. Zumthor di G. Knapp, "Süddeutsche Zeitung", 27 novembre 2004.

—202. Cfr. H. Adam, *Holzkonstruktion aus Beton*, "Foyer – Journal für Stadtentwicklung", n. 1-2, 2000, pp. 30-31.

—203. P. Zumthor, *Bauten und Projekte 1985-2013*, cit. alla nota 169, p. 61.

—204. Si rammenta che su queste problematiche aveva indagato la Corte dei conti (*Rechnungshof*) di Berlino tra il 2001 e il 2002, dopo lo scandalo della *Kostenexplosion*, concernente la lievitazione fino al raddoppio dei costi di costruzione inizialmente preventivati. I risultati delle indagini erano poi stati stilati in un rapporto che la Corte dei conti aveva inoltrato al Parlamento berlinese durante l'estate 2002 (cfr. Rechnungshof von Berlin, *Jahresbericht 2002*, Berlin 2002, pp. 146-156).

—205. «Das Land Berlin als Bauherr ist zu sparsamer und wirtschaftlicher Mittelverwendung verpflichtet. Bei der Beurteilung der Wettbewerbsarbeiten muß daher die Wirtschaftlichkeit der Entwürfe in angemessener Weise Berücksichtigung finden. Dies bezieht sich auf die Baukosten, die Instandhaltungskosten und die Kosten des laufenden Betriebes» (*Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb*, cit. alla nota 119, p. 38).

—206. Cfr. Rechnungshof von Berlin, *Jahresbericht 2002*, cit. alla nota 204, p. 149.

—207. Cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 44 (II), Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen, *Vermerk zum Schreiben an SenKult II C*, 1 aprile 1993.

—208. Cfr. Rechnungshof von Berlin, *Jahresbericht 2002*, cit. alla nota 204, pp. 149-150.

—209. «Die Entscheidung der für Bauen zuständi-

gen Senatsverwaltung ist ein gravierender Verstoß gegen die Grundsätze der Wirtschaftlichkeit und Sparsamkeit» (*ibidem*, p. 151).

—210. Cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 63, Stiftung Topographie des Terrors, *Protokoll der 7. Sitzung des Stiftungsrates der Stiftung Topographie des Terrors – Top 3: Bericht über den Stand des Bauvorhabens*, 18 luglio 1995; *Protokoll der Sitzung des Arbeitsausschusses, Top 1: Bauvorhaben – aktueller Sachstand*, 31 agosto 1995.

—211. *Conversazioni con Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di B. Stec, "Casabella", n. 719, 2004, p. 10.

—212. Cfr. Landesarchiv Berlin, B-Bestand 232-33, Nr. 63, Stiftung Topographie des Terrors, *Bericht über die Tätigkeit der Stiftung Juli-Oktober 1995 – Top 4: Der Neubau*, s.d.

—213. Cfr. *Jahresbericht 2002 des Rechnungshof*, cit. alla nota 204, p. 153.

—214. Cfr. Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 10621, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, *Senatsvorlage Nr. 961/01, Bericht des Senators Peter Strieder*, 23 marzo 2001, p. 17.

—215. Cfr. B. Junge, *NS-Vergangenheit mit dem Rotstift entsorgt*, "Die Tageszeitung", 6 gennaio 1996.

—216. «Es gehört zu den Spezifika deutscher Vergangenheitsbewältigung, unliebsame Geschichte mit dem Argument des Sachzwangs zu entsorgen. (...) Es ist kein Geheimnis, daß die "offene Wunde" des einstigen Gestapo-Geländes in der Stadt für viele ein Ärgernis bildet, das in die schöne neue Welt aus Ministerien und schicken Hochhäusern am Potsdamer Platz nicht so recht paßt (...)» (R. Lautenschläger, *Längst Realität*, "Die Tageszeitung", 6 gennaio 1996).

—217. «È inammissibile che Berlino dia il segnale che la città non ha interesse per un centro di documentazione, come se la storia dovesse essere ora "smaltita" e il confronto con i crimini del regime nazista fosse dichiarato "troppo costoso"» («Es kann nicht angehen, daß von Berlin das Zeichen ausgeht, die Stadt habe kein Interesse an einem Dokumentationszentrum und als solle nun die Geschichte "entsorgt" und die Auseinandersetzung mit den Verbrechen des NS-Regimes für "zu teuer" erklärt werden»: Abgeordnetenhaus von Berlin, 13. Wahlperiode, D13/82).

—218. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 13. Wahlperiode, D13/97.

—219. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 13. Wahlperiode, Plenarprotokoll 13/6, p. 371.

—220. Il 25 gennaio 1996, all'avvio del nuovo periodo di legislatura, il Dipartimento degli Affari culturali del Senato di Berlino fu incorporato nel Dipartimento delle Scienze, della Ricerca e della Cultura.

—221. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 13. Wahlperiode, D13/697.

—222. Così disse Nachama: «Dal mio punto di vista, la decisione se costruire il nuovo edificio oppure no è stata posticipata alle calende greche»

- («Aus meiner Sicht ist die Entscheidung, ob der Neubau gebaut wird, auf den Sankt Nimmerleinstag verschoben worden»: *Kein historisches Verständnis*, intervista a A. Nachama di J. Naumann, "Die Tageszeitung", 28 ottobre 1996).
- 223. W. Drozdjak, *Berlin Decision Not to Fund Anti-Nazi Museum Disputed*, "The Washington Post", 12 novembre 1996.
- 224. W. Hauptmann, *Berlin und die "Topographie des Terrors". Drohbender Skandal wegen eines verschobenen Baus*, "Neue Zürcher Zeitung", 12 novembre 1996.
- 225. Cfr. Berlin, Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V., Zeitungsausschnittsarchiv, Angabe 12.31, Bündnis 90/Die Grünen in Abgeordnetenhaus von Berlin, *Besucher- und Dokumentationszentrum "Topographie des Terrors": 50 Jahre vertagt – jetzt vom Senat gestoppt*, comunicato stampa, 31 ottobre 1996.
- 226. «Die Entscheidung für den Baustopp ist eine politische Fehlleistung ersten Ranges, mit der die Landesregierung im In- und Ausland ein falsches Signal und sich selbst wie die ganze Stadt in ein schiefes Licht setzt» (G. Schoenberger, *Baustopp für "Topographie des Terrors"*, "Aufbau", vol. LXII, n. 23, 8 novembre 1996, p. 2).
- 227. Anonimo, *Wir ehren die Opfer des Bösen*, "Süddeutsche Zeitung", 9 maggio 1995.
- 228. S. Natz, *Böser Fauxpas von Eberhard Diepgen*, "Berliner Zeitung", 12 novembre 1996.
- 229. Cfr. Anonimo, *Kanal kritisiert Senat*, "Die Tageszeitung", 11 novembre 1996.
- 230. Cfr. E. Diepgen, *Mahnung und Forderung: Die wichtigste Sätze aus Diepgens Rede*, "Die Welt", 12 novembre 1996.
- 231. M. Müller, *Bubis: Böser Fauxpas Diepgens*, "Neues Deutschland", 12 novembre 1996. La notizia del *Fauxpas* apparve anche su altri quotidiani locali, nazionali e internazionali, pubblicati in quello stesso giorno, tra cui "Berliner Zeitung", "Die Tageszeitung", "Berliner Morgenpost", "Der Tagesspiegel", "Süddeutsche Zeitung", "Neue Zürcher Zeitung" e "The Washington Post".
- 232. *Mir ist egal, was CDU und SPD denken*, intervista a I. Bubis di S. Wieland, "Die Tageszeitung", 14 novembre 1996.
- 233. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 13. Wahlperiode, D13/1031, D13/1032, D13/1033; Plenarprotokoll 13/18, p. 1300.
- 234. Cfr. M. Emmerich, *80 000-Mark-Spende unterstützt Neubau*, "Berliner Zeitung", 6 gennaio 1997; I. Kern, *Unser Konto klappert*, "Die Welt", 16 gennaio 1997.
- 235. Cfr. Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 7788, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, *Senat billigt Bericht zum Bauvorhaben Internationales Dokumentationszentrum Topographie des Terrors*, comunicato stampa, 4 aprile 1997; Abgeordnetenhaus von Berlin, 13. Wahlperiode, D13/1548.
- 236. «Bislang hat der Bund eine Beteiligung an

- den Gesamtkosten des Bauvorhabens in Höhe von 18 Mio DM fest zugesagt» (Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 7788, P. Radunzki, Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, *Mitteilung zur Kenntnisnahme über "Topographie des Terrors"*, 4 aprile 1997).
- 237. Cfr. Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 8635, Der Senat von Berlin, *Internationale Dokumentationszentrum Topographie des Terrors wird im Jahr 2000 eröffnet*, comunicato stampa, 4 agosto 1998.
- 238. «Der Entwurf von Peter Zumthor, in der internationalen Fachpresse gefeiert, wurde mit großem Zeitaufwand in den letzten Jahren unter Leitung der Senatsverwaltung für Bauen, Wohnen und Verkehr auf die Ebene der Realisierbarkeit gebracht. Er bedurfte und bedarf auch weiterhin zusätzlicher, zeitaufwendiger Prüfungsdurchläufe bei Ingenieuren und Prüfanstalten, um die notwendigen technischen Zulassungen zu erhalten. Auch die Bauausführung, mit der im Herbst 1997 begonnen wurde, benötigt wegen der Einhaltung äußerst geringer Toleranzen längere Zeiträume, so daß das Gebäude mit den Außenlagen nach heutiger Einschätzung erst im Herbst 2000 fertiggestellt und an den Nutzer übergeben werden kann. Die Verschiebung der Fertigstellung des Neubaus ist ausschließlich in der Klärung technischer Fragen sowie in der Einhaltung des vorhandenen Kostenrahmens begründet.» (Abgeordnetenhaus von Berlin, 13. Wahlperiode, Kleine Anfrage 13/3584).
- 239. F. Hauke, *Kostenexplosion bei NN-Mahnmal*, "Berliner Morgenpost", 27 ottobre 1999.
- 240. C. von Bullion, *Hart an der Grenze des Realisierbaren*, "Süddeutsche Zeitung", 28 ottobre 1999.
- 241. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 14. Wahlperiode, Plenarprotokoll 14/5, p. 191.
- 242. Il 9 dicembre 1999 il Dipartimento dell'Edilizia del Senato di Berlino fu incorporato nel Dipartimento dello Sviluppo urbano.
- 243. Cfr. R. Lautenschläger, *Baustopp für Topographie des Terrors*, "Die Tageszeitung", 10 febbraio 2000.
- 244. Il *Senatsbaudirektor*, letteralmente "direttore delle costruzioni del Senato", è l'autorità più alta all'interno del Dipartimento dello Sviluppo urbano e dell'Edilizia abitativa del Senato di Berlino, incaricata di esaminare le questioni relative all'edilizia e alla pianificazione generale della città di Berlino. Per eventuali approfondimenti si rimanda a: https://de.wikipedia.org/wiki/Senatsbaudirektoren_von_Berlin (consultato il 18 maggio 2020); <https://www.berliner-mieterverein.de/magazin/online/mm0706/070622.htm> (consultato il 22 maggio 2020).
- 245. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 14. Wahlperiode, Inhaltsprotokoll Ausschuss für Kulturelle Angelegenheiten 14/3, p. 4).
- 246. «Aus einer schwelenden sei eine offene Krise

geworden, mit den Chancen, die eine offene Krise hoffentlich bietet» (*ibidem*).

–247. R. Rürup, *Die Berliner Topographie des Terrors in der deutschen NS-Gedenkstättenlandschaft*, cit. alla nota 5, p. 85.

–248. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 14. Wahlperiode, Beschlussprotokoll 11. Sitzung Hauptausschuss, 29 marzo 2000.

–249. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 14. Wahlperiode, Beschlussprotokoll 18. Sitzung Hauptausschuss, 12 luglio 2000.

–250. Cfr. Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 10067, Der Senat von Berlin, *Anlage zur Senatsvorlage*, s.d., pp. 2-3.

–251. Cfr. Anonimo, *Meisterwerk als Kostenfalle? Architekturgespräch zur Zumthor-Baustelle in Berlin*, in www.baunetz.de/meldungen/Meldungen-Architekturgespraech_zur_Zumthor-Baustelle_in_Berlin_7277.html (consultato il 20 maggio 2020).

–252. Cfr. P. Meuser, *In der Kostenfalle*, “Foyer - Journal für Stadtentwicklung”, n. 4, 2000, pp. 22-23.

–253. Cfr. Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 10181, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, *Anlage zur Senatsvorlage*, agosto 2000.

–254. Cfr. Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 10621, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, *Senatsvorlage Nr. 961/01*, rapporto di P. Strieder, 27 marzo 2001. Tale rapporto era stato richiesto dalla Commissione principale del parlamento berlinese durante la seduta del 10 novembre 2000, la quale aveva esortato il Dipartimento dello Sviluppo urbano a stabilire entro il 31 marzo 2001 se il progetto di Peter Zumthor fosse ancora da realizzare dal punto di vista concettuale, fisico-costruttivo ed economico (cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 14. Wahlperiode, Beschlussprotokoll 27. Sitzung Hauptausschuss, 10 novembre 2000).

–255. Cfr. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, *Senatsvorlage Nr. 961/01*, cit. alla nota precedente.

–256. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 14. Wahlperiode, Inhaltsprotokoll 26. Sitzung Ausschuss für Kulturelle Angelegenheiten, 9 luglio 2001, p. 7; A. Buchard, *Topographie und Museumsinsel soll der Bund bezahlen*, “Der Tagesspiegel”, 6 giugno 2001.

–257. Cfr. R. Lautenschläger, *Qualität kostet 84 Millionen*, “Die Tageszeitung”, 30 marzo 2001.

–258. “Das überlebt das Projekt nicht, das ist nicht mehr Zumthor” (*Architektur muss verführen*), intervista a P. Zumthor di P. Gessler, R. Lautenschläger, “Die Tageszeitung”, 3 agosto 2001).

–259. R. Lautenschläger, *Qualität kostet 84 Millionen*, cit. alla nota 257.

–260. K. Kurpjuweit, *Streit um Topographie verzögert Mahnmal*, “Die Tageszeitung”, 30 marzo 2001.

–261. Cfr. Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, *Senatsvorlage Nr. 961/01*, cit. alla nota 254, p. 19.

–262. Così disse Wowereit: «Die Pläne des Archi-

tekten Zumthor müssen im Kostenrahmen von 76 Millionen DM verwirklicht werden. Es gibt keinen Bereich, wo der Architekt selbst bestimmen kann, wie hoch die Kosten sein dürfen» (Abgeordnetenhaus von Berlin, 14. Wahlperiode, Plenarprotokoll 14/30, p. 1657).

–263. Cfr. Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 10893, Der Senat von Berlin, *Kostensicherheit für den Neubau Topographie des Terrors*, comunicato stampa, 3 luglio 2001.

–264. Così disse Zumthor: «Wenn wir Glück haben, kommen wir so durch. Die Verwaltung hat einfach den Posten der unvorhergesehehen Ausgaben gestrichen. Jetzt haben wir kaum mehr ein Polster – sobald etwas passiert, gerate ich unter Druck, weil die dann sagen: “Machen Sie halt die Fenster anders” oder so» (*Architektur hat mit Erotik zu tun*”, intervista a P. Zumthor di C. Hoffmans, “Welt am Sonntag”, 14 ottobre 2001).

–265. Il primo gennaio 2002 iniziò la circolazione monetaria dell'euro nei 12 paesi dell'Unione Europea.

–266. «Und doch ist die Geschichte der “Topographie des Terrors” inzwischen eine Leidensgeschichte geworden (...). Mit viel Sinn für Symbolik wurde am 8. Mai 1995 der Baubeginn zelebriert, inzwischen ist Zumthors Dokumentationszentrum die prominenteste Projektruine der Stadt» (J. Bisky, *Inkompetent inkonsequent. Erfolgreich scheitern: Die Topographie des Terrors*, “Süddeutsche Zeitung”, 23 maggio 2003).

–267. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 15. Wahlperiode, Plenarprotokoll 15/31, p. 2368.

–268. «Das gab ein paar Tausend Knoten weniger und genau die Millionen weniger die der Herr Strieder brauchte. Und ich kann mich noch gut erinnern, ich kann es ihm übrigens nicht vergönnen, er hat dann sofort eine Pressekonferenz gemacht und gesagt: Zumthor macht endlich Kompromiss! Aber, in Wirklichkeit, sie sehen, es hat unsere Struktur an Eleganz gewonnen» (Berlin, Akademie der Künste, Baukunst Archiv, AVM 39.0100, P. Zumthor, “Topographie des Terrors - Vortrag an der Akademie der Künste”, 26 ottobre 2004, registrazione audio).

–269. Cfr. Der Regierende Bürgermeister von Berlin – Senatskanzlei, Pressemitteilungen Archiv, T. Flierl, capo del Dipartimento delle scienze, della ricerca e della cultura e presidente del Consiglio della Fondazione Topografia del Terrore, *Topographie des Terrors: Stiftungsrat grünes Licht*, comunicato stampa, 20 agosto 2003.

–270. Così scrive il capo del Dipartimento dello Sviluppo urbano nel suo breve rapporto: «Questa [impresa di costruzioni] si è dichiarata insolvente all'inizio di ottobre; la procedura è stata aperta il 01.11.2003. Dato che [l'impresa di costruzioni] aveva collaborato in modo costruttivo nella precedente fase di negoziazione, al curatore fallimentare è stato concesso un periodo fino a dicembre 2003 per presentare un piano per il mantenimento

dell'impresa e l'esecuzione dei lavori di costruzione. Il piano di risanamento è ora a disposizione e prevede la fondazione di una società solvente per l'attuazione del progetto» («[Die Rohbaufirma] hat Anfang Oktober Insolvenz angemeldet; das Verfahren wurde am 01.11.2003 eröffnet. Da [die Rohbaufirma] in der zurückliegenden Verhandlungsphase konstruktiv an den Vereinfachungen der Montage des Stabwerks mitgearbeitet hatte, wurde dem Insolvenzverwalter ein Zeitraum bis Dezember 2003 eingeräumt, ein Konzept für die Weiterführung des Unternehmens und der Durchführung der Rohbauarbeiten vorzulegen. Das Sanierungskonzept liegt nunmehr vor und sieht zur Durchführung des Projektes die Gründung eines solventen Nachfolgeunternehmens Durchführung des Projektes die Gründung eines solventen Nachfolgeunternehmens vor»: Landesarchiv Berlin, D-Bestand 002, Nr. 12989, Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, *Senatsvorlage Nr. 1721/04*, 12 febbraio 2004, p. 4).

–271. «Obwohl das Interesse der nationalen und internationalen Öffentlichkeit unübersehbar ist (...), zeigt der Bund im Vergleich zu seinem großen Engagement beim Denkmal für die ermordeten Juden Europas und beim Jüdischen Museum Berlin, den anderen Großprojekten einer spezifisch hauptstädtischen Erinnerungskultur, ein auffälliges Desinteresse an der "Topographie des Terrors"» (R. Rürup, *Pressemitteilung: Rücktritt des Wissenschaftlichen Direktors der Stiftung Topographie des Terrors*, in "Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin. Mitgliederrundbrief", n. 51, luglio 2004, p. 13).

–272. Le dimissioni di Peter Strieder erano legate allo scandalo del finanziamento del cosiddetto "Tempodrom", un centro eventi situato nel quartiere di Kreuzberg e progettato dagli architetti von Gerkan, Marg und Partner. Questo scandalo vide non solo il coinvolgimento di una commissione d'inchiesta del Parlamento berlinese, ma condusse anche all'avvio di un'inchiesta del pubblico ministero contro Strieder. Questi continuò a negare ogni colpa, ma si dimise «per evitare danni alla città, al partito, la SPD berlinese, e anche alla propria persona» (cfr. Anonimo, "Tempodrom-Affäre". *Strieder legt Ämter nieder*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 7 aprile 2004).

–273. Cfr. Berlin, Senatskanzlei, *Pressemitteilungen Archiv 2004*, Die Senatsverwaltung für Wissenschaft, Forschung und Kultur, *Bund und Berlin vereinbaren Neuanfang für die Topographie des Terrors*, comunicato stampa, 26 maggio 2004.

–274. Cfr. "Ich bin einfach nur gekränkt", intervista a P. Zumthor di M. Emmerich, "Berliner Zeitung", 26 maggio 2004.

–275. Cfr. *Die Kündigung von Zumthor "ist unrealistisch"*, intervista a R. Weitschies di S. Beikler, "Der Tagesspiegel", 26 aprile 2004.

–276. «Wie ein Durchschlagen des Gordischen Knotens wirkte diese Entscheidung» (C. Fi-

scher-Defoy, "... und es bewegt sich doch!" – *Neues vom Gestapo-Gelände*, "Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin. Mitgliederrundbrief", n. 51, luglio 2004, p. 3).

–277. Dopo la decisione di non procedere più alla realizzazione del progetto di Zumthor, varie parti si erano interrogate anche sulla possibilità di costruire il progetto che aveva vinto il secondo premio nel 1993 (quello degli architetti Thomas Müller, Ivan Reimann e Andreas Scholz) e che si diceva realizzabile per la somma di 23 milioni di euro (cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 15. Wahlperiode, Plenarprotokoll 53. Sitzung, 17 giugno 2004, pp. 4482-4483). Tuttavia, l'*Architekturkommission* di Berlino avrebbe rammentato le norme europee, in cui gli incarichi pubblici superiori a 200'000 euro dovevano essere banditi su scala europea (Cfr. S. Beikler, *Topographie: Zweiter Platz mit neuen Perspektiven*, "Der Tagesspiegel", 3 luglio 2004). In una mozione, i Verdi avevano chiesto di non demolire le tre *Zumthor-Türme*, bensì di integrarle nella pianificazione successiva: «Ein Erhalt der Türme würde die Abrisskosten vermeiden und könnte die Baukosten insgesamt senken» (Abgeordnetenhaus von Berlin, 15. Wahlperiode, Drucksache 15/3190). Tuttavia, Rürup riteneva necessaria la demolizione delle torri: «Die Nutzung des Fundaments und der Erschliessungstürme durch einen anderen Architekten, wie manche gefordert haben, hätte schwierige urheberrechtliche Probleme aufgeworfen» (R. Rürup, *Die Berliner Topographie des Terrors in der deutschen NS-Gedenkstättenlandschaft*, cit. alla nota 5, p. 86).

–278. Cfr. www.spektronaut.de/zumthor-forum (consultato il 10 aprile 2017); C. van Lessen, *Zwangspause für die Bagger*, "Der Tagesspiegel", 15 novembre 2004.

–279. Anonimo, *Künstler für Zumthor*, "Der Tagesspiegel", 17 novembre 2004.

–280. Gli architetti che firmarono furono: Inaki Abalos & Juan Herreros, Madrid; Wiel Arets, Maastricht; Mario Botta, Lugano; Kees Christiaanse, Rotterdam; Felix Claus & Kees Kaan, Amsterdam; Jo Coenen, Amsterdam; Antonio Cruz & Antonio Ortiz, Sevilla; Sir Norman Foster, Londra; Kristian e Kirsi Gullichsen, Helsinki; Herman Hertzberger, Amsterdam; Steven Holl, New York; Juha Leiviskä, Helsinki; Josep Lluís Mateo, Barcellona; Rafael Moneo, Madrid; Eduardo Souto de Moura, Porto; Glenn Murcutt, Sidney; Richard Meier, New York; Marja Riitta Norri, Helsinki; Jean Nouvel, Parigi; Josep Simo Paavilainen, Helsinki; Renzo Piano, Genova; Richard Sennett, Londra/New York; Elias Torres, Barcellona; Tod Williams, New York; Gert Wingårdh, Göteborg.

–281. «Die Zerstörung ist ein Fehler – ein kultureller Bankrott, ein ökonomischer Unsinn und ein ökologischer Missgriff. Und eine unglückliche Blamage für Berlin» (I. Abalos & J. Herreros et

al., *Denkpause - keine Zerstörung*, "Bauwelt", n. 45, 2004, p. 6.

...282. Si rammenta che Peter Zumthor è membro dell'Accademia der Künste (sezione "Baukunst") dal 1994.

...283. Cfr. "Nichts davon stimmt", intervista a P. Zumthor di G. Knapp, cit. alla nota 201.

...284. «Es gibt ja zwei Ärgernisse bei diesem Projekt. Zum einen die plötzliche Aufgabe einer begonnenen Baumaßnahme des Landes Berlin und der Bundesrepublik Deutschland, zum anderen die Art und Weise, wie das in der Öffentlichkeit begründet wird» (*ibidem*).

...285. Cfr. Berlin, Senatskanzlei, Pressemitteilungen Archiv 2004, Der Senatsverwaltung für Stadtentwicklung, *Entscheidung des Bundesverfassungsgericht - Neubeginn für Topographie des Terrors*, comunicato stampa, 26 novembre 2004.

...286. M. Harmann, *Die Türme, die an den Terror der Gestapo gemahnen sollten, werden abgerissen*, "B.Z.", 30 novembre 2004.

...287. Cfr. Abgeordnetenhaus von Berlin, 15. Wahlperiode, Drucksache 15/3190.

...288. «Der Tag der Entscheidung gegen den Schweizer Architekten war ein schwarzer Tag für die Architektur und die Geschichtspolitik in Deutschland, dem Land der "Täter"» (P. Gessler, *Provinziell und ohne Mut*, "Die Tageszeitung", 27 maggio 2004).

...289. Cfr. F. Rogier, *Growing Pains: From the Opening of the Wall to the Wrapping of the Reichstag*, "Assemblage", n. 29, aprile 1996, p. 50.

...290. «Questo orientamento architettonico-estetico privo di una sufficiente considerazione delle reali esigenze della Fondazione e dei suoi interessi d'uso si adattava alla megalomania edilizia dell'epoca ed era stato imposto con veemenza dal *Senatsbaudirektor*, il Dr. Stimmann. (...) Il Dr. Stimmann (...) ha fortemente sostenuto questo progetto fin dall'inizio. Tuttavia, in questo caso, la sua causa per promuovere la buona architettura - in fondo molto lodevole - lo ha condotto nella direzione sbagliata. Invece di valutare obiettivamente i pro e i contro di questo progetto, aveva affrontato i problemi tecnici e finanziari in modo sbrigativo» («Diese architektur-ästhetische Ausrichtung ohne ausreichende Berücksichtigung der eigentlichen Ansprüche der Stiftung und ihrer Nutzungsinteressen passte zeitlich in den baulichen Größenwahn der damaligen Zeit und wurde von *Senatsbaudirektor* Dr. Stimmann vehement durchgesetzt. (...) Dr. Stimmann, 1991 bis 1996 und seit 1999 *Senatsbaudirektor* in Berlin, hat sich von Anfang an für diesen Entwurf stark gemacht. Sein Grundsatz, gute Architektur zu fördern - im Grunde sehr loblich -, führte ihn in diesem Fall jedoch in die falsche Richtung. Anstatt objektiv das Für und Wider dieses Projektes abzuwägen, hatte er es sich zum Programm gemacht, die bau- und finanztechnischen Probleme klein zu reden. (...)»): Abgeordneten-

haus von Berlin, 15. Wahlperiode, Drucksache 15/2897, p. 2).

...291. Si veda per esempio in: R. Enke, G. Zohlen et al., *Berlin offene Stadt - Die Stadt als Ausstellung. Der Wegweiser*, Nicolai, Berlin 1999, p. 78.

...292. Si veda il masterplan elaborato dal Dipartimento dello Sviluppo urbano del Senato di Berlino nel 1999 in: http://www.stadtentwicklung.berlin.de/planen/planwerke/de/planwerk_innenstadt/.

...293. «La principale responsabilità del disastro edilizio e dei relativi danni al lavoro della Fondazione Topografia del Terrore ricade sul Dipartimento dell'Edilizia di Berlino. (...) Ha fornito ripetutamente scadenze irrealistiche per il lavoro di costruzione e il loro completamento» («Die Hauptverantwortlichen für das Bau-Desaster und die damit verknüpften Belastungen der Arbeit der Stiftung Topographie des Terrors sind (...) bei der Berliner Bauverwaltung zu suchen. (...) Sie hat immer wieder unrealistische Termine für die Bauarbeiten und deren Abschluss genannt»: R. Rürup, *Die Berliner Topographie des Terrors in der deutschen NS-Gedenkstättenlandschaft*, cit. alla nota 5, p. 87).

...294. Ciò trova conferma nei rapporti annuali della Corte dei conti di Berlino degli anni 2000-2004 (Rechnungshof von Berlin, *Jahresbericht 2000*, Berlin 2000; *Jahresbericht 2001*, Berlin 2001; *Jahresbericht 2002*, Berlin 2002; *Jahresbericht 2003*, Berlin 2003; *Jahresbericht 2004*, Berlin 2004).

...295. Cfr. J. Naumann, *Azulis aus ganz Deutschland helfen beim Bau*, "Die Tageszeitung", 2 luglio 1997.

...296. «Das war eine politische Entscheidung, (...). Offenbar hatte die Politik entschieden, dass es das Gebäude gar nicht mehr braucht» (*Stararchitekt Zumthor: "Wir Schweizer sind nicht so anfällig für Moden"*, intervista a P. Zumthor di E. Hess, B. Spörri, "Spiegel Online", 29 maggio 2009 - <https://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/stararchitekt-zumthor-wir-schweizer-sind-nicht-so-anfaellig-fuer-moden-a-627167.html>).

...297. Inizialmente, Eisenman, in collaborazione con lo scultore Richard Serra, aveva proposto di collocare sull'intero isolato un monumento aperto e percorribile, formato da un immenso campo ondulato di circa 4'000 stele di cemento, di altezze diverse. In seguito, Serra si era ritirato dalla collaborazione perché riteneva inaccettabili le modifiche del progetto imposte dal cancelliere Helmut Kohl, il quale aveva preteso una riduzione del numero di stele e delle loro altezze. Con "Eisenman II" si intendeva quindi la variante del progetto modificato secondo le esigenze di Kohl, ridotto di circa 1'300 stele (da 4'000 a 2'700 circa).

...298. Cfr. U. Heimrod, G. Schlusche, H. Seferens (a cura di), *Der Denkmalstreit - das Denkmal?*, cit. alla nota 99, p. 32 e pp. 1131-1132 (articolo di P. Iden, *Das muß jetzt verwirklicht werden. Ein Plä-*

doyer für Peter Eisenmans überarbeiteten Entwurf des Berliner Holocaust-Mahnmals, "Frankfurter Rundschau", 31 agosto 1998).

–299. Cfr. K. E. Till, *The New Berlin. Memory, Politics, Place*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005, pp. 148-149.

–300. Cfr. M. Naumann, *Erklärung zum Holocaust-Denkmal-Auszug*, comunicato stampa, 14 dicembre 1998, in U. Heimrod, G. Schlusche, H. Seferens (a cura di), *Der Denkmalstreit – das Denkmal?*, cit. alla nota 99, pp. 1181-1183.

–301. *Ibidem*, p. 1182.

–302. «Per i rappresentanti dei luoghi commemorativi sui campi di concentramento, Eisenman III significa una centralizzazione e gerarchizzazione della cultura della memoria – un oggetto di prestigio nazionale che priverebbe le iniziative civili formatesi sui luoghi storici non solo del sostegno finanziario, ma soprattutto dell'attenzione» («Eisenman III bedeutet für die Vertreter der KZ-Gedenkstätten eine Zentralisierung und Hierarchisierung der bundesrepublikanischen Erinnerungskultur – ein nationales Prestigeobjekt, das den an den historischen Orten entstanden zivilgesellschaftlichen Initiativen nicht nur finanzielle Zuwendungen, sondern vor allem Aufmerksamkeit entzieht»: C. Leggewie, E. Meyer, "Ein Ort, an den man gerne geht". *Das Holocaust-Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989*, Carl Hanser, München 2005, p. 195).

–303. «Schließlich provoziert dieses Szenario in letzter Konsequenz einen Paradigmenwechsel: weg von der konkreten Auseinandersetzung an Tatorten, hin zu einer abstrakten Musealisierung des Nationalismus» (*ibidem*).

–304. Cfr. K. E. Till, *The New Berlin*, cit. alla nota 299, pp. 148-149.

–305. «Un fallimento del sito commemorativo della Gestapo romperebbe l'equilibrio dell'intero insieme composto dalla Topografia, dal Museo ebraico e dal Memoriale agli ebrei assassinati» («Ein Scheitern der Gedenkstätten auf dem Gestapo-Gelände würde das gesamte Ensemble aus Topographie, Jüdischem Museum und dem Mahnmal für die ermordeten Juden aus der Balance bringen»: M. Schuller, *Zahlen, definitiv. Topographie-Stiftung zur Krise des Zumthor-Baus*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 9 maggio 2000).

–306. Cfr. Christine Fischer-Defoy, in K.E. Till, *The New Berlin*, cit. alla nota 299, p. 128.

–307. Cfr. A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungspolitik und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München 2006, pp. 72-84.

–308. *Ibidem*, p. 74.

–309. *Ibidem*, p. 77.

–310. «(...) auf der Seite des Täters (...) geht es nicht um die innere Abspaltung eines Traumas also eine unbewusste Überlebensstrategie, sondern um die Abwehr von Schuld also in eine Strategie

der Gesichtswahrung. Abzuwehren ist alles, was mit dem eigenen Identitätsprofil inkompatibel ist» (*ibidem*, p. 82).

–311. Cfr. "Jedes Bauwerk hat einen emotionalen Kern", intervista a P. Zumthor di B. Schulz, "Der Tagesspiegel", 17 marzo 2014.

–312. «Die [Erinnerung] kommt rüber nicht über den Kopf, sondern sinnlich, direkt in unsere Seele, in unser Gemut (...). Und nachher beginnt vielleicht der Kopf zu denken warum erinnert mich das an das und so weiter» (P. Zumthor, "Topographie des Terrors – Vortrag an der Akademie der Künste", cit. alla nota 268).

–313. Cfr. Gabriele Camphausen, in K.E. Till, *The New Berlin*, cit. alla nota 299, p. 137.

–314. «The documentary approach to representing the history of perpetrators is considered to be a historically accurate, "rational", and "self-critical presentation of the facts"» (*ibidem*, p. 138).

–315. «Die "Topographie des Terrors" war und ist keine Gedenkstätte, auch wenn sie immer so genannt wird. Sie ist ein "Ort der Täter", und der Täter kann man nicht gedenken, über sie kann man nur aufklären» (R. Rürup, *Der lange Schatten des Nationalsozialismus*, cit. alla nota 19, p. 156).

–316. P. Zumthor, *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, "Revue des sciences humaines", n. 97, 1960, pp. 5-19.

–317. Così scrive Paul Zumthor: «Distinguerò una *funzione primaria* del linguaggio, determinata unicamente dalle necessità dell'intercomunicazione corrente; e una *funzione secondaria*, che è propriamente una funzione di "edificazione", nel doppio senso del termine: elevazione morale e costruzione di un edificio. (...) Da una parte, il soggetto parlante si esprime nella sua soggettività, attraverso l'immediatezza della sua esperienza (funzione primaria), dall'altra, gli capita di richiedere alla lingua una universalizzazione di questa esperienza (funzione secondaria)» («Je distinguerai une *fonction primaire* du langage, déterminée par les seuls besoins de l'intercommunication courante; et une *fonction secondaire*, qui est proprement une fonction d'édification', au double sens de ce mot: élévation morale et construction d'un édifice. (...) D'une part, le sujet parlant s'exprime dans da subjectivité, dans l'immédiateté de son expérience (fonction primaire), d'autre part, il lui arrive de requérir de la langue une universalisation de celle-ci (fonction secondaire)»): P. Zumthor, *Document et monument*, cit. alla nota precedente, pp. 7-8).

–318. *Ibidem*, p. 16.

–319. J. Le Goff, *Documento/monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Einaudi, Torino 1978, pp. 38-48.

–320. *Ibidem*, p. 38, 45.

–321. *Ibidem*, p. 46.

Conclusioni.

Perché questi due progetti non sono stati costruiti?

Piuttosto che concepire la storia come un'evoluzione lineare o uno sviluppo guidato da una logica interna, molti artisti, architetti e teorici hanno percepito la storia come discontinua e frammentaria. Si sono concentrati sull'azione individuale, sulle contraddizioni e complessità piuttosto che sulla grande narrazione.

Philip Ursprung¹

Quanto agli artisti e agli scrittori che accettano di mettere in dubbio le regole delle arti plastiche e narrative, ed eventualmente di fare condividere il loro sospetto diffondendo le loro opere, sono destinati a non essere credibili nei confronti del pubblico, desideroso di realtà e di identità, e si trovano senza udienza garantita.

Jean-François Lyotard²

Progettista, committente e politica: la divergenza tra intenzione e aspettativa

I due progetti qui analizzati sono da interpretare come tentativi esemplari di trasformare l'intenzione di memoria in un'opera di architettura, dove a sua volta le intenzioni progettuali possono essere in sintonia oppure in disaccordo con le aspettative del committente o degli enti politici incaricati dell'approvazione del progetto.

L'intenzione di Louis I. Kahn di creare un memoriale come punto di incontro dal significato universale e "non accusatorio" per tutta l'umanità in un parco newyorchese si è scontrata con le aspettative del CCSMJM, i cui membri, in maggioranza, auspicavano una maggiore particolarizzazione (in questo caso, "ebraizzazione") del messaggio artistico che il memoriale doveva trasmettere: il ricordo dei "sei milioni di martiri ebrei".

Parallelamente, l'approccio architettonico di Peter Zumthor a uno dei luoghi storici più controversi di Berlino è risultato invisibile al governo federale tedesco poiché, almeno in parte, avrebbe messo in grande evidenza e in modo diretto il passato vergognoso che l'identità tedesca fatica ancora ad assimilare.

In queste due prospettive, occorre tenere in considerazione soprattutto l'intenzione propria dell'architetto, mossa evidentemente e principalmente da fini estetici

e mirata allo sviluppo di una rappresentazione architettonica adeguata dell'evento da ricordare. In base alle riflessioni dello storico dell'arte Michael Baxandall, nel progetto architettonico, come in ogni opera d'arte, si ha di fronte «l'oggetto a cui è connessa teleologicamente l'intenzione dell'autore, non il risultato collaterale e contingente di una qualche altra attività».³ Il discorso relativo all'intenzione propria dell'autore del progetto è fondamentale non solo per la comprensione del suo pensiero architettonico in riferimento all'incarico, del suo punto di vista e, nel nostro caso, delle sue conoscenze dell'evento storico da ricordare, ma anche per individuare le intese o i problemi relativi alla rete di relazioni tra lo stesso autore del progetto, il committente e le istituzioni politiche in generale.

Quello delle reti di relazioni tra il progettista, il committente e la politica è sicuramente un ambito di studio complesso e, forse per questo, non indagato a sufficienza, per lo meno nella storia dell'architettura della memoria del XX secolo.

Attraverso l'analisi dei nostri due progetti abbiamo avuto modo di vedere come, al primo sorgere di problemi di varia natura (finanziaria, tecnica, estetica), il committente abbia preso le distanze dal progetto, mettendo in dubbio la stessa realizzazione. Con sgomento dei progettisti, la cooperazione tra le parti si è fatta in entrambi i casi molto problematica. Ricordiamo che, sia per Kahn sia per Zumthor, lo scambio di idee e la collaborazione con il committente sono garanzie di successo in progetti importanti: ad esempio, quello di Kahn per il Salk Institute for Biological Studies a La Jolla, California (1959-1965), e quello di Zumthor per le terme di Vals, nei Grigioni (1990-1996).

Nel caso dei memoriali, spesso le aspettative del committente e/o della politica tendono a ispirarsi a quella che Jean-François Lyotard definisce «grande narrazione» (*grand récit* o *métarécit*),⁴ che legittima il pensare e l'agire umano in termini di progresso e di emancipazione. Queste aspettative naturalmente si complicano nel caso di memoriali dedicati alle vittime di un regime politico, poiché fissano anche l'identità “negativa” di un popolo, di una nazione. A maggior ragione, come si può ben leggere nella citazione di Philip Ursprung prima riportata, le intenzioni del progettista possono infrangere tali aspettative a favore della rappresentazione architettonica data al luogo della memoria.

I contrasti tra l'intenzione del progettista e le aspettative del committente hanno a che fare con l'*art de la mise en scène* dell'evento da ricordare. Come ricordato con le osservazioni della politologa Jenny Edkins, la portata di tragedie come la seconda guerra mondiale e la Shoah ha prodotto una rottura della narrativa storica “lineare” e, di conseguenza, ha condotto a nuove riflessioni sulla rappresentazione di eredità del passato particolarmente traumatiche.

Da parte di artisti e architetti si è posta l'urgenza di trovare nuove “forme memoriali” che vadano al di là della struttura formale del monumento commemorativo tradizionale (come oggetto «massimamente visibile, imponente nella scala e nelle dimensioni, eretto in una superba verticalità, realizzato in materiali duraturi, magniloquente nella sua retorica comunicativa, esplicitamente figurativo nella resa realistica dell'evento o della persona da commemorare»⁵), un modello di monumentalità che nel Novecento ha perso gradualmente la sua efficacia comunicativa e la sua sicurezza etica.

Fino al 1914, la maggior parte dei monumenti che commemorano i caduti in guerra erano quelli che lo storico Reinhart Koselleck definisce *Sinnstiftungsdenkmäler*,⁶

cioè monumenti i cui messaggi intenzionali attribuivano un senso alla morte violenta, che doveva essere percepita come un glorioso sacrificio per la patria e, quindi, come una legittimazione degli eventi che l'avevano prodotta. A partire dalla prima guerra mondiale, i messaggi dei monumenti iniziano a perdere la loro positività e la loro peculiarità consensuale, poiché la nuova dimensione del conflitto introduce segnali che attirano maggiormente l'attenzione sugli aspetti insensati, tragici e opprimenti della guerra. Dopo la seconda guerra mondiale, attraverso la rivelazione dei crimini e degli stermini perpetrati dai nazisti e degli orrori atomici di Hiroshima e Nagasaki, emergono via via monumenti il cui messaggio predominante si sposta sui costi sociali e umani delle guerre, che coinvolgono non più solo la morte dei militari (sia vincitori sia vinti), ma anche quella delle popolazioni civili.

La memoria di questi eventi è impossibile da adattare a una rappresentazione "classica", basata sulla commemorazione dell'impresa eroica (il cosiddetto "modello omerico").

Da Louis I. Kahn a Peter Zumthor: astrazione e contraddizione

195

Nel suo saggio sulla trasformazione del monumento politico ai caduti nel XX secolo, Koselleck delinea tre risposte estetiche in riferimento alla rappresentazione del senso, ma soprattutto del controsenso dei genocidi «razionalmente pianificati e consapevolmente voluti».⁷

La prima risposta riguarda l'"uomo scomparso" (o l'oggetto scomparso), che viene rappresentato come "forma cava", scavata internamente o sprofondata nel suolo. Gli esempi più rappresentativi vengono sicuramente dai "contro-monumenti" costruiti nella Germania Ovest negli anni Ottanta, tra cui il Monumento contro il fascismo, la guerra, la violenza – per la pace e i diritti umani (*Mahnmal gegen Faschismus, Krieg und Gewalt – für Frieden und Menschenrechte*) di Jochen Gerz e Esther Shalev-Gerz ad Amburgo, un pilone rivestito di piombo destinato a sprofondare lentamente nel suolo, fino a scomparire del tutto dopo sette anni (1986-1993), e il monumento "in forma negativa" dell'*Aschrott-Brunnen* di Horst Hoheisel a Kassel (1987), dedicato al ricordo di una fontana distrutta dai nazisti perché donata da un industriale ebreo.⁸

La seconda risposta concerne il "simbolismo reale", ovvero i monumenti che illustrano figurativamente o simbolicamente, ad esempio, persone avvolte dalle fiamme, come nel *Monument to Six Million Jewish Martyrs*, concepito da Nathan Rapoport a Philadelphia (1964), oppure i vagoni bestiame originali usati per le deportazioni verso i campi di concentramento e di sterminio, come nel *Cattle Car – Memorial to the Deportees* a Yad Vashem, ad opera di Moshe Safdie (1995).

La terza e ultima risposta è quella dell'"astrazione pura", guidata coerentemente dalla «non più recuperabile insensatezza stessa», in cui «l'afasia di coloro che sono sfuggiti allo sterminio di massa e la negazione di senso di questa loro esperienza storica spingono all'eliminazione di riferimenti sensibili nei memoriali».⁹

L'"astrazione pura" implica una forma espressiva che, secondo le parole di Michela Bassanelli, si serve di un «linguaggio afasico, perché ritenuto l'unico in grado di rappresentare l'indicibile».¹⁰ Tuttavia, in base alle riflessioni di Giorgio

Agamben, questa visione rischia di dare fin troppo ragione a coloro che vorrebbero che la Shoah restasse per sempre incomprensibile.¹¹ Per Agamben sostenere che Auschwitz è “indicibile”, o “incomprensibile”, è un’ambiguità, perché equivale a conferire allo sterminio un valore o, anche, un prestigio quasi mistico, quasi ad «adorarlo in silenzio» (*euphemein*), come si fa con un dio; «significa, cioè, quali siano le intenzioni di ciascuno, contribuire alla sua gloria».¹²

Il sostantivo “astrazione” viene dal verbo “astrarre”, che a sua volta deriva dal latino *abstrahere*, una parola composta da *abs* (“via da”) e *trahere* (“trarre”).¹³ In campo letterario significa allontanare, «distogliere dalla realtà immediata».¹⁴ Per Georges Didi-Huberman, usare l’astrazione per rappresentare la Shoah significa distogliere lo sguardo dalla realtà dell’evento, dai «momenti di verità»¹⁵ e, quindi, non volerne comprendere la complessità.¹⁶

In campo architettonico le cose sono però più complesse, poiché gli architetti, più che con le immagini, lavorano con il luogo e con lo spazio, i quali implicano una serie di dinamiche e dimensioni che non rientrano nella rappresentazione figurativa. Sia il progetto per il memoriale di Kahn, sia quello per il centro di documentazione di Zumthor, si avvalgono di un approccio architettonico basato sull’astrazione. Entrambi i progettisti hanno voluto evitare ad ogni costo una *mise en scène* mimetica degli orrori della Shoah, delle sue vittime e dei suoi carnefici. Per entrambi è più importante la contiguità fisica e la risonanza emozionale tra il visitatore e lo spazio che vengono a prodursi con l’architettura. Da questo punto di vista, quindi, l’astrazione sembra essere l’unica opzione per ricordare con dignità, in un determinato luogo, l’evento storico.

Kahn, consapevole di dover progettare un memoriale che doveva «esprimere il suo significato senza rappresentazione figurativa» (*express its meaning without pictorial representation*),¹⁷ aveva quindi concepito il monumento come “ambiente di luce” (*environment of light*) creato dai blocchi di vetro trasparente su una piattaforma quadrata. La composizione è puramente geometrica, di matrice minimalista.

L’uso del linguaggio astratto per i monumenti commemorativi moderni non era una novità per l’epoca in cui Kahn stava lavorando sul progetto per il memoriale; secondo l’indagine di Sergiusz Michalski, il primo progetto per un monumento politico astratto sarebbe quello dedicato alla vittoria dell’Armata Rossa sul generale cosacco Pëtr Nikolaevič Krasnov, disegnato da Nikolaj Kolli nel 1918 ma mai realizzato.¹⁸ Tra gli esempi successivi più importanti si possono menzionare i monumenti concepiti da Walter Gropius (*Denkmal der Märzgefallenen*, in memoria degli operai caduti durante il Putsch del 1920, realizzato nel Cimitero storico di Weimar nel 1922), da Mies van der Rohe (*Revolutionsdenkmal*, in memoria dei due leader del Partito comunista di Germania assassinati nel 1919, costruito nel Cimitero centrale di Friedrichsfelde, Berlino, nel 1926 e distrutto dai nazisti durante la prima metà degli anni Trenta) e da BBPR (Monumento ai caduti nei campi nazisti, eretto nel Cimitero monumentale di Milano nel 1946). Tuttavia, a differenza di tutti questi monumenti, intesi per lo più come oggetti scultorei isolati, Kahn ha ideato il memoriale come spazio aperto, dinamico, percorribile, fruibile da tutti, «senza alcun percorso ritualistico» (*without ritualistic direction*).¹⁹

Per quel che concerne il suo pensiero architettonico, Kahn, sotto certi aspetti, era considerato un architetto-filosofo che rifletteva in chiave umanistica sull’archi-

tettura; questo è testimoniato anche dai suoi scritti, spesso difficilmente decifrabili, che parlano di una visione primordiale dell'architettura. Uno degli esempi più interessanti è sicuramente la descrizione della sua idea primitiva di scuola: «Pensate a un uomo sotto un albero, che parla con alcune persone di una rivelazione che ha avuto – un insegnante. Non sapeva di essere un insegnante, e coloro che lo ascoltavano non si consideravano allievi o studenti. Erano semplicemente lì».²⁰ Questo “essere semplicemente lì” significava, per Kahn, essere in uno spazio collettivo dell'esperienza umana, che doveva generare nell'individuo «lo stimolo all'apprendimento» (*the inspiration to learn*), e che doveva essere in grado di unire gli esseri umani indipendentemente dal loro credo religioso e dalla loro provenienza. Come accennato in precedenza, uno degli edifici del passato che Kahn menziona spesso nei suoi scritti è il Pantheon di Adriano – visitato per la prima volta durante il suo viaggio in Europa del 1928-29 –, e che considerava «un meraviglioso grande edificio» (*a wonderful great building*), che si presentava come «una dichiarazione di ciò che può essere un luogo religioso universale» (*a statement in a form of what may be a universal religious place*) e come «espressione di un mondo dentro il mondo» (*an expression of a world within a world*).²¹

In questa prospettiva, per Kahn il memoriale doveva porsi come uno spazio di incontro per tutti, che doveva quindi favorire un approccio universalistico al ricordo della Shoah. Qualsiasi messaggio dal significato “accusatorio” doveva dunque essere messo al bando nel memoriale, dato che le accuse non uniscono, bensì dividono gli esseri umani.

Zumthor, di quarantadue anni più giovane di Kahn, era sicuramente più informato del maestro americano su ciò che riguardava la Shoah, non tanto perché europeo (e, quindi, un po' più vicino ai luoghi storici del trauma), quanto per il fatto che ha iniziato a lavorare sul progetto per la Topografia del Terrore nella prima metà degli anni Novanta, nel periodo in cui gli studiosi americani Sybil Milton e James Young pubblicavano le loro pionieristiche ricerche sui memoriali della Shoah (1991 e 1993)²² e si terminava la costruzione dell'United States Holocaust Memorial Museum di Washington D.C. (1993). Proprio in riferimento a quest'ultimo e agli altri musei della memoria americani, nel progetto per la Topografia del Terrore Zumthor produce una contro-risposta; l'edificio per il centro di documentazione si pone infatti come il più astratto possibile per liberare l'architettura dalla normalità tipica di un museo dell'Olocausto. Per Zumthor, l'idea che sul *Gelände* dovesse nascere «un edificio con tutte queste caratteristiche ordinarie appartenenti a un museo o a un edificio culturale (...) come il museo dell'Olocausto con persiane, aria condizionata e servizi igienici»²³ era spaventosa, priva di senso. Per questo, l'astrazione doveva contribuire ad annullare qualsiasi riferimento di natura tipologica («Zumthor considera il suo progetto come un edificio astratto, senza alcuna classificazione tipologica»²⁴), in modo da “ricordare” con dignità attraverso un edificio unico e speciale, appositamente progettato solo per il luogo, in cui storia, memoria e architettura coincidono.

Mentre Kahn, dovendo progettare un memoriale “lontano” dai luoghi storici commemorati, era più interessato all'essenza dello spazio costruito in sé, che doveva porsi come luogo di incontro e di esperienza per la collettività, Zumthor è attratto dall'esperienza sensibile di uno spazio vissuto in maniera specifica ed emozionale. Il

suo primo libro, *Pensare architettura*, inizia con una descrizione di tipo proustiano dell'immagine della cucina di sua zia: «mi vedo avanzare lungo l'oscuro corridoio e raggiungere la cucina, l'unico spazio propriamente rischiarato della casa. Era l'unico spazio (...) il cui soffitto non scompariva nella penombra; e le piccole piastrelle esagonali, rosso scuro, con i giunti ben saturati, rispondevano ai miei passi con inflessibile durezza, e la credenza emanava un singolare odore di colore a olio», racconta Zumthor. «Tutto, in quella cucina, era così com'è in ogni vecchia cucina tradizionale. Nulla di particolare la distingueva. Ma forse proprio perché era semplicemente e in modo quasi naturale una cucina, è rimasta presente nella mia mente come l'immagine per eccellenza di una cucina. L'atmosfera di quello spazio si è coniugata per sempre con l'immagine che ho di una cucina». ²⁵ Questo è, sotto certi aspetti, molto simile a ciò che Zumthor voleva suscitare nel visitatore della Topografia del Terrore con l'architettura, con una costruzione «che renderà sempre degno il modo in cui possiamo parlare di questo luogo». ²⁶

198 Kahn spiega il rapporto tra architettura ed evento da ricordare attraverso la metafora della luce e l'uso di un materiale come il vetro, che, illuminato dal sole lascia un'ombra «piena di luce» (*filled with light*), «non accusatrice» («non come il marmo, o qualsiasi altra pietra, con la sua ombra definita: la pietra può essere accusatoria, il vetro no» ²⁷). Zumthor a sua volta cerca un'opposizione tra l'edificio e il sito mediante un gioco di luce, del cemento bianco e della trasparenza, che contribuiscono a creare un'ambiente sereno anziché un'atmosfera tetra («non si può sommare il terribile con il terrore» ²⁸).

Entrambi i progetti prevedono quindi un'architettura di carattere positivo atta a commemorare un evento storico dal significato negativo. Sia per Kahn sia per Zumthor l'architettura non deve essere la rappresentazione allegorica della crudeltà e del terrore; per l'uno questa opposizione è necessaria alla creazione di uno spazio di incontro e di riflessione per tutta l'umanità; per l'altro essa è necessaria per stimolare una meditazione emozionale sul luogo storico e le sue tracce materiali.

Tutt'altro che consolatorio, l'approccio architettonico astratto diventa un'opportunità commemorativa intensa mediante il contrasto tra il negativo storico e il positivo memorialistico. A differenza della maggior parte dei memoriali e musei costruiti nell'arco degli ultimi decenni, i due progetti introducono una nuova dimensione nell'architettura della memoria (la quale, nelle intenzioni politiche e identitarie, preferirebbe un racconto «didascalico»), che attiva su di sé una pluralità di tensioni tra l'evento e la sua rappresentazione architettonica, tra le tracce fisiche della storia e l'architettura. «Contraddizioni» del genere, per prendere in prestito una delle riflessioni di Robert Venturi, «portano a una ricchezza di significato e a una tensione assenti in molte composizioni più pure». ²⁹

L'astrazione viene qui usata per scardinare i limiti della rappresentazione «didascalica» e restituire forza concettuale alle «contraddizioni» della memoria.

La «complessità nascosta» nella progettazione di un memoriale

In alcuni scritti monografici e in alcune importanti riviste del settore, così come nei documenti ufficiali relativi ai due progetti di Kahn e Zumthor, molto spesso si

legge che essi non sarebbero stati costruiti per cause di natura economica e tecnica. Quello di Kahn non sarebbe stato costruito a causa della difficoltà *to raise funds*³⁰ da parte del CCSMJM, mentre quello di Zumthor non sarebbe stato portato a termine «a causa dei crescenti e non più domabili rischi tecnici e finanziari» (*Aufgrund zunehmender und nicht mehr beherrschbarer technischer und finanzieller Risiken*).³¹

Nella storia dell'architettura non costruita, in generale, si tende a circoscrivere l'analisi alla valutazione degli impatti economici e tecnici che hanno condizionato un determinato progetto. Che in architettura i costi e le implicazioni tecnologiche siano considerati tra le cause determinanti dell'insuccesso di un progetto, si può capire. Tuttavia, soffermarsi solo sui fattori economici e tecnici di un progetto significa compiere un atto imprudente per qualsiasi ricerca storica, poiché, come direbbe Venturi, l'architettura è marcata da una "complessità nascosta", fatta di problemi e di relazioni che influenzano non solo l'aspetto tangibile (che può essere relativo alla planimetria, alla funzionalità, all'estetica e all'economicità), ma anche l'insieme non proprio omogeneo di intenzioni e di aspettative dei vari attori che intervengono nel progetto.

Per tornare all'affermazione di James Young in cui sostiene che la storia di un *unbuilt memorial* può risultare più istruttiva di un *finished memorial*, occorre tenere in considerazione il fatto che i progetti per memoriali che commemorano eventi così tragici sono marcati da una complessità con pochi paragoni nella storia dell'architettura commemorativa. Fino ad oggi manca insomma una teoria di carattere generale sulle concause che hanno impedito la realizzazione di vari progetti per monumenti e memoriali nel corso della storia contemporanea.

Come spiegato nel capitolo introduttivo, il memoriale non si pone solamente come il segno materiale della memoria collettiva in un determinato spazio pubblico. Esso è soprattutto la cornice che inquadra un complesso gioco di forze ideologiche che mirano a interpretare la realtà (o i "momenti di verità") a favore di una maggiore coerenza nella rappresentazione di un'identità collettiva o politica. Tale rappresentazione si fonda su un modello tradizionale di narrazione che implica l'"identificazione" (le virgolette sono di Lyotard³²) con gli "eroi", ovvero ciò che Lyotard intende come "grande narrazione" a funzione legittimante, che si rifà a un processo generale di matrice illuminista, diretto verso il progresso e l'emancipazione universale.³³ La natura degli avvenimenti accaduti durante la seconda guerra mondiale e la Shoah hanno però marcato una violenta cesura all'interno di questo modello di narrazione, segnando di conseguenza la sconfitta della rappresentazione "classica" degli eventi da ricordare e introducendo una dimensione del tutto nuova nella rete dei significati di cui si nutre l'identità collettiva o politica.

Per un «amministratore delle esigenze collettive»,³⁴ come il committente pubblico o l'istituzione politica, l'architetto che pretende di "lacerare" o frammentare la realtà mette in crisi le strutture tradizionali della narrazione storica. Per l'architetto accondiscendente, invece, la costruzione di un memoriale secondo le visioni e le aspettative del committente implica molto spesso un processo di banalizzazione e di paradossale mitizzazione nella rappresentazione del passato.

Un esempio significativo di rapporto conflittuale tra il progettista e il committente può essere illustrato dalla vicenda che ha come protagonista il progetto che lo scultore italiano Medardo Rosso presentò al concorso del 1882 per il monumento a

Giuseppe Garibaldi, uno degli eroi più celebrati della storia italiana del XIX secolo, da costruire a Pavia.³⁵ Rosso, all'epoca ancora studente all'Accademia di belle arti a Brera, scelse di raffigurare Garibaldi seduto, nella posa di un grande pensatore e non come un uomo d'azione. Secondo Sharon Hecker, l'opera non era stata apprezzata dalla giuria probabilmente perché non conforme a quello che sarebbe poi diventato lo stereotipo iconografico e formale del monumento scultoreo a Garibaldi, che lo vede rappresentato come un eroico guerriero, in piedi o a cavallo. Rosso, consapevole di andare controcorrente rispetto al programma di costruzione di un'identità nazionale, aspirava a creare un ritratto più realistico, più umano, del generale alla fine dei suoi giorni, mentre il committente voleva un monumento che manifestasse l'idea di una nazione "forte" attraverso l'icona virile di Garibaldi.³⁶ Il concorso fu infine vinto dallo scultore milanese Egidio Pozzi, che abbozzò la statua di Garibaldi in piedi, con le mani riposanti sull'impugnatura della sciabola; un'opera che riflette in pieno l'iconografia convenzionale dei monumenti a Garibaldi presenti al centro delle piazze più importanti di molte città italiane.

Una breve riflessione conclusiva

Nel suo breve testo sui monumenti pubblicato nel 1936, Robert Musil, oltre ad aver dichiarato che «nulla al mondo è più invisibile di un monumento»³⁷ (una delle affermazioni più citate nel contesto degli studi teorici sul monumento commemorativo del XX secolo), accusa gli scultori che non ne volevano sapere di «modernizzare» la loro concezione di monumento, che parevano non capire «la nostra epoca fatta di rumore e di movimento».³⁸

Il presente studio insegna che il declino del monumento non è un problema da attribuire tanto all'artista, quanto alla sua dimensione pubblica e politica, come abbiamo avuto modo di constatare nei paragrafi precedenti attraverso le osservazioni critiche di Lyotard e Baxandall. Se Musil fosse vissuto più a lungo (morì nel 1942), forse avrebbe cambiato idea e capito che la colpa non è sempre e unicamente degli artisti, o degli architetti, ma spesso forse di più del committente e della politica, i quali, per ragioni relative all'identità collettiva, tendono a rifarsi a una concezione tradizionale, retorica e celebrativa, del monumento.

Durante una conversazione svolta nel suo studio mendrisiense, Mario Botta, che ha conosciuto personalmente Louis I. Kahn verso la fine dei suoi studi a Venezia, mi ha fatto notare che Kahn, nella progettazione del memoriale, disponeva di maggiore libertà creativa rispetto ai vincoli che, normalmente, la costruzione di un edificio qualsiasi impone. Per questa ragione, la prima variante del progetto per il Memorial to the Six Million Jewish Martyrs può essere interpretata come il «grande manifesto della filosofia kahniana».³⁹ Nelle varianti successive, però, quando i rappresentanti delle organizzazioni ebraiche affiliate al CCSSMJM reclamarono una maggiore esplicitazione nella rappresentazione, questa libertà è venuta sempre meno, fino a scomparire quasi del tutto. Per parafrasare lo scultore italiano Arturo Martini, ciò giunge a conferma che è «un difetto di libertà»⁴⁰ che spinge il monumento verso la convenzionalità, nel senso di una rappresentazione dell'evento, o del personaggio, da commemorare con immagini eroiche, retoriche.

Nella *Pelle* (1949), il protagonista, lo stesso Curzio Malaparte, durante un pranzo con il Generale Cork e alcuni alti gradi dell'esercito americano, afferma che «la politica, in fondo, non è se non una fabbrica di eroi, in cui la materia prima, certo, non manca: i migliori eroi, *the most fashionable*, son quelli fatti con lo sterco». ⁴¹ Al di là dello spirito di provocazione nei confronti della realtà politica di quei tempi, questa affermazione, sicuramente criticabile, non manca di un lato veritiero, poiché tocca il problema di fondo della politica nei confronti della “costruzione” pubblica della memoria. La politica pretende monumenti, o memoriali, che rispondano in maniera affermativa alle esigenze della collettività attraverso modelli di rappresentazione “classici”, stereotipati, che si collochino in una narrativa storica “lineare”, largamente riconosciuta e accettata.

Come dice Malaparte, la politica fabbrica eroi e chiede quindi ai monumenti di “parlare” degli eroi, di sottolineare le loro imprese o i loro sacrifici a favore della collettività, della patria. Sfruttando rappresentazioni ispirate a opportunità ideologiche, la politica contrasta la libertà dell'architetto, o dell'artista, intenzionato a infrangere i vecchi modelli. Il monumento che ne deriva finisce così per confermare la diagnosi di Musil: diventa “invisibile”, su di esso l'attenzione «scorre (...) come le gocce d'acqua su un indumento impregnato d'olio». ⁴²

- 1. «Rather than conceiving history as a linear evolution or development driven by an inner logic, many artists, architects and theorists perceived history as discontinuous and fragmentary. They focused on the individual action, on contradictions and complexities rather than the grand narrative» (P. Ursprung, *Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor*, Pritzker Architecture Prize, 2010: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2009_PhilipUrsprungEssay.pdf, consultato il 3 febbraio 2020).
- 2. «Quant aux artistes et aux écrivains qui acceptent de mettre en doute les règles des arts plastiques et narratifs et de faire éventuellement partager leur soupçon en diffusant leurs oeuvres, ils se trouvent voués à n'être pas crédibles par les amateurs soucieux de réalité et d'identité, ils se trouvent sans audience garantie» (J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants. Correspondance 1982-1985*, Editions Galilée, Paris 1985, trad. it. in Id., *La pittura del segreto nell'epoca postmoderna*, Baruchello, Feltrinelli, Milano 1982, p. 50).
- 3. M. Baxandall, *Forme dell'intenzione. Sulla spiegazione storica delle opere d'arte*, Einaudi, Torino 2000, p. 30 (ed. or. *Patterns of Intention. On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven 1985).
- 4. Cfr. J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, cit. alla nota 2.
- 5. A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimonumentalità*, in G.P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, p. 22.
- 6. Cfr. R. Koselleck, *Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses*, in V. Knigge, N. Frei (a cura di), *Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, C.H. Beck, München 2002, pp. 21-32.
- 7. R. Koselleck, *I monumenti: materia per una memoria collettiva?*, “Discipline filosofiche”, vol. XIV, n. 2, 2003 (*Per un'estetica della memoria*, a cura di L. Regazzoni), p. 29.
- 8. Sul concetto di “contro-monumento” e sulla descrizione delle opere summenzionate si vedano: J.E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, “Critical Inquiry”, vol. 18, n. 2, 1992, pp. 267-296; Id., *The Texture of Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993, pp. 27-48.
- 9. R. Koselleck, *I monumenti: materia per una memoria collettiva?*, cit. alla nota 7, p. 30.
- 10. M. Bassanelli, *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo*, Mimesis, Milano 2015, p. 60.
- 11. Cfr. G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Borinighieri, Torino 1998, pp. 7-10.
- 12. *Ibidem*, p. 30.
- 13. Cfr. Vocabolario Treccani online: <http://www.treccani.it/vocabolario/astrarre/> (consultato il 24 luglio 2020).
- 14. *Ibidem*.
- 15. G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005, p. 51 (ed. or. *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003).
- 16. «Studiare un'immagine della Shoah (...) significa (...) persistere nell'approccio *malgrado tutto*, malgrado l'inaccessibilità del fenomeno. Non significa consolarsi nell'astrazione, ma voler comprendere *malgrado tutto*, malgrado la complessità del fenomeno» (*ibidem*, p. 194).
- 17. Philadelphia, AAUP, LIKC, Box 36, File 6, dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, 3 maggio 1968.
- 18. Cfr. S. Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London 1998, pp. 112-113.
- 19. Dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, cit. alla nota 17.
- 20. «Think of a man under a tree, talking to a few people about a realization he had – a teacher. He did not know he was a teacher, and those who listened to him did not consider themselves pupils or students. They were just there» (L.I. Kahn, *Talk at the Conclusion of the Otterlo Congress*, in *Essential Texts*, a cura di R. Twombly, W.W. Norton & Company, New York 2003, p. 41).
- 21. L.I. Kahn, *Law and Rule in Architecture*, in *Essential Texts*, cit. alla nota 20, pp. 134-135.
- 22. Cfr. S. Milton, *In Fitting Memory. The Art and Politics of Holocaust Memorials*, Wayne State University Press, Detroit 1991; J.E. Young, *The Texture of Memory*, cit. alla nota 8.
- 23. «A building with all these ordinary features belonging to a museum or a cultural building (...), like a Holocaust Museum with window shutters, and air conditioning, and lavatories» (*Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di S. Spier, “Architectural Research Quarterly”, n. 5, 2001, pp. 30-31).
- 24. «Zumthor spricht von seinem Projekt als abstraktem Haus, das keine typologische Zuordnung kennt» (I. Beckel, *Architektur als zukunftsgerichtete Erinnerungsarbeit*, “Schweizer Ingenieur und Architekt”, n. 4, 1996, p. 43).
- 25. P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003, p. 7 (ed. or. *Architektur Denken*, Lars Müller Publishers, Baden 1998).
- 26. *Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di C. Baglione, “Casabella”, n. 728-729, 2004-2005, p. 78.
- 27. Cfr. Dichiarazione di L.I. Kahn per la conferenza stampa sul progetto, cit. alla nota 17.
- 28. Cfr. *Schutzbauten des Widerstands*, intervista a P. Zumthor di H. Rauterberg, “Die Zeit”, 31 ottobre 2001.
- 29. R. Venturi, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo libri, Bari 1980, p. 35 (ed. or. *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966).

- 30. New York, YIVO Archives, Rochelle G. Saidel Collection, RG 1967, Box 5, Folder 43, lettera dal comitato di direzione del CCSMJM, firmata da B. Gebiner, V. Meed, J. Schatz, D. Geller e J. Mlotek, alle organizzazioni affiliate, maggio 1974.
- 31. E. Lütke Daldrup, in E. Bucholtz et al., *Realisierungswettbewerb Topographie des Terrors. Berlin, 309 Entwürfe – Katalog zur Ausstellung der Wettbewerbsarbeiten*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlino, 10 marzo-17 aprile 2006), Stiftung Topographie des Terrors, Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Berlin 2006, p. 4.
- 32. Cfr. J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1985, p. 31 (ed. or. *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979).
- 33. Cfr. J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, cit. alla nota 2.
- 34. R. Koselleck, *I monumenti: materia per una memoria collettiva?*, cit. alla nota 7, p. 9.
- 35. Sui progetti “monumentali” di Medardo Rosso si veda: S. Hecker, *La monumentalità impossibile di Medardo Rosso*, in A. Arisi Rota, M. Ferrari, M. Morandi (a cura di), *Patrioti si diventa. Luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica nell’Italia unita*, FrancoAngeli, Milano 2009, pp. 185-197; Id., *Un monumento al momento. Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*, Johan & Levi Editore, Monza 2017 (ed. or. *A Moment’s Monument. Medardo Rosso and the International Origins*, University of California Press, Berkeley 2017).
- 36. Cfr. S. Hecker, *Un monumento al momento*, cit. alla nota precedente, pp. 46-47.
- 37. R. Musil, *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino 2004, p. 62 (ed. or. *Nachlass zu Lebzeiten*, Humanitas Verlag, Zürich 1936).
- 38. *Ibidem*, p. 65.
- 39. M. Botta, conversazione con l’autrice, Mendrisio, 11 febbraio 2014.
- 40. Cfr. A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di Mario De Micheli, Galleria d’arte Spotorno, Milano 1960, p. 17.
- 41. C. Malaparte, *La pelle*, Adelphi, Milano 2010, p. 195.
- 42. «Nichts ist so unsichtbar wie ein Denkmal» (R. Musil, *Pagine postume pubblicate in vita*, cit. alla nota 37, p. 62).

Apparati

Fonti archivistiche e iconografiche

Fonti archivistiche

207

Louis I. Kahn, Memoriale ai sei milioni di martiri ebrei, New York (1967-1973)

The Architectural Archives, University of Pennsylvania, Philadelphia.
The Museum of Modern Art (MoMA) Archives, New York.
American Jewish Committee (AJC) Archives, New York.
The Kreeger Museum Archive, Washington D.C.
The YIVO Archives, New York.
Tamiment Library and Robert F. Wagner Labor Archives, New York University, New York.
NYC Public Design Commission Archive, New York.

Peter Zumthor, Centro di documentazione “Topografia del Terrore”, Berlino (1993-2004)

Landesarchiv Berlin, Berlin.
Abgeordnetenhaus von Berlin, Berlin (archivio online: www.pardok.parlament-berlin.de).
Zeitungsausschnittsarchiv des Aktiven Museums Faschismus und Widerstand in Berlin e.V., Berlin.
Akademie der Künste (AdK), Berlin, Baukunst Archiv.

Fonti iconografiche

Archives of the YIVO Institute for Jewish Research, New York: 4, 11, 13
Bucholtz, Erika et Al., *Geländerundgang “Topographie des Terrors”*. *Geschichte des historischen Orts*,
Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2010, p. 47: 77
Bundesarchiv, Bild 146-1993-021-25, foto Herbert Hoffmann: 69
Bundesarchiv, Bild 183-G1209-500-01: 70
Bundesarchiv, Bild 183-R96954: 72
“Casabella” no. 639, 1996: 104-106, 108-110
Collection of the Public Design Commission of the City New York: 6, 14, 15
Foto Anna Bernardi: 2, 3, 54-60, 102, 121, 122
Foto Christina Bolduan Zanga, © 2021: 52, 96-99
Foto Dan Felix Parashiv: 100, 101
Foto Helen Mayer Harrison and Newton Harrison: 93
Foto Jürgen Henschel, FHXB Friedrichshain-Kreuzberg Museum: 86, 90
Foto Kai-Uwe Heinrich, Der Tagesspiegel: 114
Foto Margret Nissen/Stiftung Topographie des Terrors: 80, 87-89, 91, 92
Foto © Per Berntsen: 103
Foto Rainer Höyneck/Stiftung Topographie des Terrors: 81

- Foto Stefanie Endlich/Stiftung Topographie des Terrors: 116
 Foto Ulrich Tempe/Stiftung Topographie des Terrors: 115
 Grönlund, Hannele (a cura di), *Stabwerk. Internationales Besucher- und Dokumentationszentrum "Topographie des Terrors"*, catalogo della mostra (Aedes Galerie und Architekturforum, Berlin, 6 dicembre 1995-4 febbraio 1996), Aedes/Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 1995: 107
 © Keystone/AP Photo, Marty Lederhandler: 5
 The Kreeger Museum, Washington D.C.: 20-22
 KUVd/Stiftung Topographie des Terrors: 53
 Landesarchiv Berlin, D Rep. 400 Nr. 119: 97
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 270 Nr. 4537 S. 39: 79
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 270-02 Nr. 81: 62-65
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (01) Nr. 0173640, foto Otto Hagemann: 75
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (01) Nr. 0243679, foto k. A.: 71
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (01) Nr. II312, foto k. A.: 67
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (02) Nr. 0349547, foto Ingeborg Lommatzsch: 94
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (02) Nr. 0402230, foto Stefane Jacob: 117
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (02) Nr. 0413224, foto Thomas Platow: 120
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (02) Nr. II13049, foto: k. A.: 74
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (06) Nr. 0373096, foto Edmund Kasperski: 111
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (06) Nr. 0373105, foto Edmund Kasperski: 112
 Landesarchiv Berlin, F Rep. 290 (06) Nr. 0373109, foto Edmund Kasperski: 113
 Louis I. Kahn Collection, The University of Pennsylvania and the Pennsylvania Historical and Museum Commission: 1, 16-19, 23-43, 44-45 (Photo by George Pohl), 46, 50-51
 208 *Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, resoconto del concorso, 1985, pp. 63-65: 82-84
 Photo Scala, Florence/bpk, Bildagentur für Kunst, Kultur und Geschichte, Berlin, © 2021: 61, 68, 73
 R. Rürup (a cura di), *Topographie des Terrors: Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem "Prinz-Albrecht-Gelände". Eine Dokumentation*, Willmuth Arenhövel, Berlin 1987, p. 198: 78
 Stiftung Preußische Schlösser und Gärten Berlin-Brandenburg/foto Jochen Littkemann: 66
 S.T.E.R.N GmbH: 85
 ullstein bild: 76
 ullstein bild, joko: 118
 ullstein bild, Ulli Winkler: 119
 The Museum of Modern Art, New York/Scala, Florence, © 2021, Digital image: 7-9, 47-49
 Yaffe, Richard, *Nathan Rapoport. Sculptures and Monuments*, Shengold Publishers, New York 1980: 12
 Zevi, Bruno, *Erich Mendelssohn: opera completa. Architetture e immagini architettoniche*, Testo&Immagine, Torino 1997, p. 394: 10

Bibliografia

- F. Achleitner, *Questioning the Modern Movement*, "Architecture + Urbanism", n. 2, 1998, pp. 206-212.
- T.W. Adorno, *Prismi. Saggi sulla critica della cultura*, Einaudi, Torino 1972 (ed. or. *Prismen. Kulturkritik und Gesellschaft*, Suhrkamp Verlag, Berlin 1955).
- G. Agamben, *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone*, Bollati Boringhieri, Torino 1998.
- G. Agamben, *Die zwei Gedächtnisse*, "Die Zeit", 4 maggio 2005.
- Akademie der Künste, *Diskussion um den Martin-Gropius-Bau und das angrenzende Gelände*, Berlin 1983.
- Akademie der Künste, *Diskussion zum Umgang mit dem "Gestapo-Gelände"*, Berlin 1986.
- Akademie der Künste, *Zum Umgang mit dem Gestapo-Gelände. Gutachten im Auftrag der Akademie der Künste Berlin*, Berlin 1988.
- Z. Amishai-Maisels, *Depiction and Interpretation; the Influence of the Holocaust on the Visual Arts*, Pergamon Press, Oxford 1993.
- G. Anders, *Essere o non essere. Diario di Hiroshima e Nagasaki*, Einaudi, Torino 1961 (ed. or. *Der Mann auf der Brücke. Tagebuch aus Hiroshima und Nagasaki*, C.H. Beck, München 1959).
- G. Anders, *Dopo Holocaust, 1979*, Bollati Boringhieri, Torino 2014 (ed. or. *Nach "Holocaust"*, 1979, C.H. Beck, München 1997).
- V. Andò, *L'Omero di Hannab Arendt*, in M. Cannatà Fera, S. Grandolini (a cura di), *Poesia e religione in Grecia. Studi in onore di G. Aurelio Privitera*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 2000, pp. 13-28.
- M. Angrisani, *Louis Kahn e la storia*, "Edilizia moderna", n. 86, 1965, pp. 83-93.
- [Anonimo], *Lest We Forget*, "Architectural Forum", n. 5, 1968, p. 89.
- [Anonimo], *Louis Kahn designs a Memorial to Six Million Jews*, "Architectural Record", n. 11, 1968, p. 36.
- [Anonimo], *Monuments: Expressing the Unspeakable*, "Time", 25 ottobre 1968.
- "*Architektur muss verführen*", intervista a P. Zumthor di P. Gessler, R. Lautenschläger, "Die Tageszeitung", 3 agosto 2001.
- "*Architektur hat mit Erotik zu tun*", intervista a P. Zumthor di C. Hoffmanns, "Die Welt", 14 ottobre 2001.
- Architektur, Bild und Entwurf*, intervista a P. Zumthor di T. Hildebrandt, "Rheinsprung 11 – Zeitschrift für Bildkritik", n. 1, 2011, pp. 139-146.
- H. Arendt, *Besuch in Deutschland*, Rotbuch, Berlin 1993 (ed. or. *The Aftermath of Nazi-Rule. Report from Germany*, "Commentary", n. 10, ottobre 1950).
- H. Arendt, *La banalità del male. Eichmann a Gerusalemme*, Feltrinelli, Milano 2001 (ed. or. *Eichmann in Jerusalem*, Viking Press, New York 1963).
- H. Arendt, *La menzogna in politica*, Marietti Editore, Bologna 2018 (ed. or. *Lying in Politics. Reflections on the Pentagon Papers*, "The New York Review of Books", 1971).
- H. Arendt, *Che cos'è la politica?*, a cura di Ursula Ludz, Einaudi, Torino 2006 (ed. or. *Was ist Politik?*, Piper, München 1993).
- A. Assmann, *Kultur als Lebenswelt und Monument*, in A. Assmann, D. Harth (a cura di), *Kultur als Lebenswelt und Monument*, Fischer Taschenbuch Verlag GmbH, Frankfurt am Main 1991, pp. 11-25.
- A. Assmann, *Erinnerungsorte und Gedächtnislandschaften*, in H. Loewy, B. Moltmann (a cura di), *Erlebnis, Gedächtnis, Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Campus, Frankfurt am Main 1996, pp. 13-29.
- A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti del*

- la memoria culturale, Società editrice il Mulino, Bologna 2002 (ed. or. *Erinnerungsräume, Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C.H. Beck, München 1999).
- A. Assmann, *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*, C.H. Beck, München 2006.
- A. Assmann, *Formen des Vergessens*, Wallstein Verlag, Göttingen 2016.
- J. Assmann, *La memoria culturale. Scrittura, ricordo e identità politica nelle grandi civiltà antiche*, Einaudi, Torino 1997 (ed. or. *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, C.H. Beck, München 1992).
- J. Assmann, *Collective Memory and Cultural Identity*, "New German Critique", n. 65, 1995, pp. 125-133.
- C. Baglione, *Costruire col fuoco: la cappella nell'Eifel*, "Casabella", n. 747, 2006, pp. 65-67.
- C. Baglione, *Un museo per contemplare*, "Casabella", n. 760, 2007, pp. 7-8.
- M. Baigell, *Jewish-American Artists and the Holocaust*, Rutgers University Press, New Brunswick 1997.
- W. Barberis, *Storia senza perdono*, Giulio Einaudi editore, Torino 2019.
- L. Baron, *The Holocaust and American Public Memory, 1945-1960*, "Holocaust and Genocide Studies", 17/1, 2003, pp. 62-88.
- M. Bassanelli, *Oltre il memoriale. Le tracce, lo spazio, il ricordo*, Mimesis, Milano 2015.
- J. Baudrillard, *Amérique*, Éditions Grasset et Fasquelle, Paris 1986.
- Y. Bauer, *Rethinking the Holocaust*, Yale University Press, New Haven 2001.
- Z. Bauman, *Modernità e Olocausto*, Il Mulino, Bologna 2010 (ed. or. *Modernity and the Holocaust*, Basil Blackwell, Oxford 1989).
- Z. Bauman, *Le sorgenti del male*, a cura di Yong-June Park, Erickson, Trento 2013 (ed. or. *A Natural History of Evil*, Indigo, Toronto 2011).
- Z. Bauman, *L'ultima lezione*, con un saggio di Wlodek Goldkorn, Laterza, Bari 2018 (ed. or. *Categorical Murder, or the Legacy of the Twentieth Century and How to Remember It*, Harvard University Press, Cambridge 2008).
- M. Baxandall, *Patterns of Intention: On the Historical Explanation of Pictures*, Yale University Press, New Haven 1985.
- I. Beckel, *Architektur als zukunftsgerichtete Erinnerungsarbeit*, "Schweizer Ingenieur und Architekt", n. 4, 1996, pp. 40-46.
- A. Benjamin, *Present Hope. Philosophy, Architecture, Judaism*, Routledge, London 1997.
- G. Bensoussan, *La Shoab in 100 mappe. Lo sterminio degli ebrei d'Europa, 1939-1945*, Leg edizioni srl, Gorizia 2016 (ed. or. *Atlas de la Shoab. La mise à mort des Juifs d'Europe*, Editions Autrement, Paris 2014).
- W. Benz, *L'Olocausto*, Bollati Boringhieri, Torino 1998 (ed. or. *Der Holocaust*, C.H. Beck, München 1995).
- C. Benton (a cura di), *Figuration/Abstraction. Strategies for Public Sculpture in Europe 1945-1968*, Routledge, New York 2004.
- M. Berenbaum, *After Tragedy and Triumph. Essays in Modern Jewish Thought and the American Experience*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- Bericht April 1997 bis März 1999*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 1999.
- Bericht April 1999 bis März 2001*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2001.
- Bericht April 2001 bis März 2003*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2003.
- Bericht April 2003 bis März 2006*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2006.
- Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb Ausstellungshalle, Besucher- und Dokumentationszentrum, Internationales Begegnungszentrum Topographie des Terrors*, bando di concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappresentata dal Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen) e dalla Stiftung Topographie des Terrors, 1993.
- Beschränkter, kooperativer Realisierung- und Ideenwettbewerb Ausstellungshalle, Besucher- und Dokumentationszentrum, Internationales Begegnungszentrum Topographie des Terrors*, resoconto del concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappresentata dal Senatsverwaltung für Bau- und Wohnungswesen) e dalla Stiftung Topographie des Terrors, 1993.
- C. Bigsby, *Remembering and Imagining the Holocaust: the Chain of Memory*, Cambridge University Press, Cambridge 2006.
- P. Blake, *Philip Johnson*, Birkhäuser, Basel 1996.
- M.W. Blumenthal, *Streit um die Erinnerung*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 9 ottobre 1999.
- M.H. Bogart, *The Politics of Urban Beauty. New York and its Art Commission*, University of Chicago Press, Chicago 2006.
- M. Bonaiti, *Kahn e la storia: "What is has always been"*, "Casabella", n. 639, 2001, pp. 6-11.
- M. Bonaiti, *Architettura è. Louis I. Kahn, gli scritti*, Electa, Milano 2002.
- J.-Y. Boursier (a cura di), *Musées de guerre et mémoriaux. Politiques de la mémoire*, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Paris 2005.
- N. Braghieri, *Buoni edifici, meravigliose rovine. Louis Kahn e il mestiere dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 2005.
- S. Braudy, *The Architectural Metaphysic of Louis Kahn*, "The New York Times", 15 novembre 1970.
- M. Brenner, *Breve storia degli ebrei*, Donzelli editore, Roma 2009 (ed. or. *Kleine jüdische Geschichte*, C.H. Beck, München 2008).
- P. Broches, *The Roosevelt Memorial*, New York,

- “Domus”, n. 981, giugno 2014, pp. 50-63.
- B. Brock, *Geschichte als Differenz in der Gegenwart*, in N. von Velsen (a cura di), *Ästhetik gegen erzwingene Unmittelbarkeit. Schriften 1978-1986*, DuMont Buchverlag, Köln 1986, pp. 191-197.
- B. Bruneteau, *Il secolo dei genocidi*, il Mulino, Bologna 2005 (ed. or. *Le Siècle des génocides*, Armand Colin, Paris 2004).
- C.U. Brunner, *Eine Haltung gegenüber Menschen/ Une attitude envers les hommes*, “Werk”, 7, 1974, pp. 807-809.
- E. Bucholtz et al., *Realisierungswettbewerb Topographie des Terrors. Berlin, 309 Entwürfe – Katalog zur Ausstellung der Wettbewerbsarbeiten*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlino, 10 marzo-17 aprile 2006), Stiftung Topographie des Terrors, Bundesamt für Bauwesen und Raumordnung, Berlin 2006.
- E. Bucholtz et al., *Das “Hausgefängnis” der Gestapo-Zentrale in Berlin. Terror und Widerstand 1933-1945*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2006.
- E. Bucholtz et al., *Geländerungang “Topographie des Terrors”. Geschichte des historischen Orts*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2010.
- G. Busi, *La pietra nera del ricordo. Giornata della memoria. I primi vent’anni*, Il Sole 24 Ore, Milano 2020.
- R. Capezuto, *Berlino. La nuova ricostruzione: IBA 1979-1987*, Clup, Milano 1988.
- R.A. Caro, *The Power Broker: Robert Moses and the Fall of New York*, Vintage Books, New York 1974.
- V. Cesareo, *Società multietniche e multiculturalismi*, Vita e Pensiero, Milano 2000.
- F. Choay, *L’allégorie du patrimoine*, Seuil, Paris 1992.
- S. Chomentowska, *Meisterwerke der Kunst. Architektur Peter Zumthor*, Landesinstitut für Schulentwicklung Stuttgart /Neckar-Verlag, Villingen-Schwenningen 2016.
- E. Cockcroft, *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*, “Artforum”, vol. 12, n. 10, 1974, pp. 39-41.
- C. Cognet, *Éclats. Prises de vue clandestines des camps nazis*, Seuil, Paris 2019.
- J.-L. Cohen, *Scholarship or Politics? Architectural History and the Risks of Autonomy*, “Journal of the Society of Architectural Historians”, vol. 67, n. 3, 2008, pp. 325-329.
- R.I. Cohen, J. Miller, *A Collision of Cultures. The Jewish Museum and JTS, 1904-1971*, in J. Wertheimer (a cura di), *Tradition Renewed. A History of the Jewish Theological Seminary*, vol. 2, Jewish Theological Seminary, New York 1997, pp. 311-361.
- P. Connerton, *How Societies Remember*, Cambridge University Press, Cambridge 1989.
- Conversazioni con Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di B. Stec, “Casabella”, n. 719, 2004, pp. 6-13.
- G. Corni, *La Seconda guerra mondiale nella memoria delle due Germanie*, in F. Focardi, B. Groppo (a cura di), *Politiche e culture del ricordo dopo il 1989*, Viella, Roma 2013, pp. 133-153.
- Costruire la memoria. Conversazione con Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di C. Baglione, “Casabella”, n. 728-729, 2004-2005, pp. 72-81.
- P. Cummings Loud, *Louis I. Kahn. I Musei*, Electa, Milano 1997 (ed. or. *The Art Museums of Louis I. Kahn*, Duke University Press, Durham 1989).
- Da ist die Politik nicht mehr glaubwürdig*, intervista a R. Rürup di K.B. Müller, “Die Tageszeitung”, 30 gennaio 1999.
- G. Daghini, *Présence de la mémoire*, “Faces”, n. 37, 1995, pp. 4-5.
- A.C. Danto, *The Vietnam Veterans Memorial*, “The Nation”, 31 agosto 1985, pp. 152-155.
- Das spezifische Gewicht der Architektur: “... begeistert vom Körper”. Ein Gespräch mit Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di M. Tschanz, “Archithese”, n. 5, 1996, pp. 29-33.
- “Dass Scheitern zum Beruf gehört, hat man mir nicht gesagt”*, intervista a P. Zumthor di S. Liechti, in: https://www.swissinfo.ch/ger/architekt-peter-zumthor_-dass-scheitern-zum-beruf-gehört-hat-man-mir-nicht-gesagt/43296714 (consultato il 14 novembre 2017).
- M. L. Davies, C.-C.W. Szejnmann (a cura di), *How the Holocaust Looks Now: International Perspectives*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2007.
- L. Dawson, *Topography of Terror has washed away too much dirt on presenting its Nazi history*, “Architectural Review”, luglio 2010, p. 29.
- L. Demps, *Berlin-Wilhelmstrasse: eine Topographie preussisch-deutscher Macht*, Links, Berlin 2010.
- G. Denti, *I monumenti nell’architettura moderna. Simbolo, memoria, luogo*, a cura di Leonina Roverisi, Altralinea, Firenze 2015.
- R. Diamant-Berger, P. Lacombe, Y. Le Père (a cura di), *Louis I. Kahn*, “L’architecture d’aujourd’hui”, n. 142, febbraio-marzo 1969.
- R. Di Castro, *Testimoni del non-provato. Ricordare, pensare, immaginare la Shoab nella terza generazione*, Carocci, Roma 2008.
- G. Didi-Huberman, *Immagini malgrado tutto*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2005 (ed. or. *Images malgré tout*, Les Éditions de Minuit, Paris 2003).
- G. Didi-Huberman, *Essayer voir*, Les Éditions de Minuit, Paris 2014.
- G. Didi-Huberman, *Sortir du noir*, Les Éditions de Minuit, Paris 2015.
- Die Kündigung von Zumthor “ist unrealistisch”*, intervista a R. Weitschies di S. Beikler, “Der Tagesspiegel”, 26 aprile 2004.
- Die Unsichtbarkeit von den letzten Dingen*, intervista a R. Rürup di L. Müller, U. Raulff, “Süddeutsche Zeitung”, 6 settembre 2001.

- H.R. Diner, *We Remember with Reference and Love. American Jews and the Myth of Silence after the Holocaust, 1945-1962*, New York University Press, New York 2009.
- L. Ditzen, *Ein Mahnmal gegen den Naziterror, fünfzig Jahre danach*, "Werk und Zeit", n. 2, 1984, pp. 44-46.
- M. Doezenia, J. Hargrove, *The Public Monument and its Audience*, Cleveland Museum of Art, Cleveland, Ohio 1977.
- P. Dogliani, *Tra guerre e pace. Memorie e rappresentazione dei conflitti e dell'Olocausto nell'Occidente contemporaneo*, Unicopli, Milano 2001.
- E. Doss, *Memorial Mania. Public Feeling in America*, The University of Chicago Press, Chicago 2010.
- J. Edkins, *Trauma and the Memory of Politics*, Cambridge University Press, Cambridge 2003.
- Ein Gespräch mit Louis I. Kahn*, intervista a L.I. Kahn di P. Kramer, "Werk", n. 7, 1974, pp. 800-803.
- Ein Treffen im "Sprechzimmer der Geschichte"*, intervista a D. Hoffmann-Axthelm e A. Nachama di N. Ballhausen, "Bauwelt", n. 16, 2010, pp. 12-19.
- K.J. Elman, A. Giral (a cura di), *Percival Goodman. Architect, Planner, Teacher, Painter*, catalogo della mostra (Miriam and Ira D. Wallach Art Gallery, Columbia University, New York, 14 febbraio-31 marzo 2001) Wallach Art Gallery, New York 2001.
- S. Endlich, *Über die Schwierigkeit, sich der NS-Geschichte durch Kunst zu nähern*, in J. Huber, M. Heller, Hans U. Reck (a cura di), *Imitationen. Nachahmung und Modell: von der Lust am Falschen*, catalogo della mostra (Museum für Gestaltung, Zurigo, 22 novembre 1989 – 28 gennaio 1990), Stroemfeld, Basel 1989, pp. 230-251.
- S. Endlich, *Denkort Gestapogelände*, Schriftenreihe des Vereins Aktives Museum, Berlin 1990.
- S. Endlich, *Die Zukunft des Berliner "Prinz-Albrecht-Geländes" ("Gestapo-Geländes")*. Zum Abschlussbericht der "Fachkommission zur Erarbeitung von Vorschlägen für die künftige Nutzung des 'Prinz-Albrecht-Geländes' ('Gestapo-Geländes')", Senatsverwaltung für Kulturelle Angelegenheiten, Berlin 1990.
- S. Endlich, *Die "offene Wunde" in der Stadtbrache. Zum Bauwettbewerb "Topographie des Terrors"*, "Architektur in Berlin", annuario dell'Architekturakademie Berlin, 1993-1994, pp. 56-61.
- S. Endlich, "Reine Struktur". *Peter Zumthors Neubau für die Stiftung "Topographie des Terrors": Architektursprache, Kunstkonzept, Symbolgehalt, Funktion*, "Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin. Mitgliederrundbrief", n. 51, luglio 2004, pp. 22-34.
- S. Endlich, *Ein Kunstwerk scheitert an der Bauaufgabe*, "Kunststadt Stadtkunst", n. 52, 2005, pp. 19-21.
- S. Endlich, *Wege zur Erinnerung. Gedenkstätten und -orte für die Opfer des Nationalsozialismus in Berlin und Brandenburg*, Landeszentrale für politische Bildungsarbeit, Berlin 2007.
- J. Epstein, L.H. Lefkowitz (a cura di), *Shaping Losses: Cultural Memory and the Holocaust*, University of Illinois Press, Urbana 2001.
- A. Erll, *Memory in Culture*, Palgrave Macmillan, Basingstoke 2011.
- A. Erll, A. Nünning (a cura di), *A Companion to Cultural Memory Studies*, De Gruyter, Berlin 2010.
- Fachkommission zur Erarbeitung von Vorschlägen für die künftige Nutzung des "Prinz-Albrecht-Geländes" ("Gestapo-Geländes")*, rapporto intermedio, Berlin 1989.
- Fachkommission zur Erarbeitung von Vorschlägen für die künftige Nutzung des "Prinz-Albrecht-Geländes" ("Gestapo-Geländes") in Berlin-Kreuzberg*, rapporto finale, Berlin 1990.
- M. Ferraris, *Lasciar tracce: documentalità e architettura*, a cura di Federica Visconti e Renato Capozzi, Mimesis, Milano 2012.
- S. Ferretti, *L'intenzione dell'opera*, eum edizioni università di Macerata, Macerata 2009.
- K.E. Foote, *Shadowed Ground. America's Landscapes of Violence and Tragedy*, University of Texas Press, Austin 1997.
- K.W. Forster, *Monument/Memory and the Mortality of Architecture*, "Oppositions", n. 25, 1982, pp. 2-19.
- K. Frampton, A. Latour, *Notes on American Architectural Education*, "Lotus International", n. 27, 1980, pp. 5-41.
- K. Frampton, *Louis Kahn and the French Connection*, "Oppositions", n. 22, 1980, pp. 21-53.
- K. Frampton, *Tettonica e architettura. Poetica della forma architettonica nel XIX e XX secolo*, Skira, Milano 2005 (ed. or. *Studies in Tectonic Culture. The Poetics of Construction in Nineteenth and Twentieth Century Architecture*, The MIT Press, Cambridge 1995).
- K. Frampton, *The Franklin D. Roosevelt Four Freedoms Park in New York*, "Domus", n. 981, 2014, p. 66.
- N. Frei, *Vergangenheitspolitik. Die Anfänge der Bundesrepublik und die NS-Vergangenheit*, C.H. Beck, München 1996.
- H. Friedlander, *Holocaust als Problem der politischen Bildung in den USA*, in W. Scheffel (a cura di), *Lerntag über den Holocaust als Thema im Geschichtsunterricht und in der politischen Bildung*, TU Berlin, Berlin 1988, pp. 109-128.
- M. Fullbrook, *German National Identity after the Holocaust*, Polity, Cambridge 1999.
- D. Gamboni, *Kunst, öffentlicher Raum, Ikonoklasma. Eine Fallstudie*, in W. Grasskamp (a cura di), *Unerwünschte Monumente. Moderne Kunst im Stadtraum*, Verlag Silke Schreiber, München 1989, pp. 11-27.
- K.-P. Gast, *Louis I. Kahn. Das Gesamtwerk – Com-*

- plete Works, Deutsche Verlags-Anstalt, München 2001.
- G. Gattamorta, L. Rivalta, A. Savio (a cura di), *Louis I. Kahn. Itinerari*, Officina, Roma 1996.
- H. Geisert, P. Ostendorff, J. Spielmann (a cura di), *Gedenken und Denkmal. Entwürfe zur Erinnerung an die Deportation und Vernichtung der Jüdischen Bevölkerung Berlins*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlino, 4 novembre 1988 – 8 gennaio 1989), Berlinische Galerie, Berlin 1988.
- H. Geisert, D. Haneberg, C. Hein (a cura di), *Hauptstadt Berlin. Internationaler städtebaulicher Ideenwettbewerb 1957/58*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlino, 3 novembre 1990 – 6 gennaio 1991), Gebr. Mann Verlag, Berlin 1990.
- S. Gensburger, S. Lefranc, *À quoi servent les politiques de mémoire?*, Presses Sciences Po, Paris 2017.
- M. Gentili (a cura di), *Stand-by Memory. Riflessioni sulla Shoab*, Charta, Milano 2004.
- S. Giedon, *Architecture You and Me: the Diary of a Development*, Harvard University Press, Cambridge 1958.
- B. Giesen, *Das Tätertrauma der Deutschen*, in B. Giesen, C. Schneider (a cura di), *Tätertrauma*, UVK Verlagsgesellschaft, Konstanz 2004, pp. 11-53.
- B. Giesen, *Triumph and Trauma*, Paradigm Publishers, Boulder 2004.
- R. Giurgola, *On Louis Kahn*, "Zodiac", n. 17, 1967, p. 119.
- R. Giurgola, J. Mehta, *Louis I. Kahn, Architect*, Westview Press, Boulder 1975.
- R. Giurgola, J. Mehta (a cura di), *Louis I. Kahn*, Zanichelli, Bologna 1981 (ed. or. Verlag für Architektur Artemis, Zürich 1979).
- N. Glazer, *Monuments in an Age Without Heroes*, "The Public Interest", n. 123, 1996, pp. 22-39.
- M. Godfrey, *Abstraction and the Holocaust*, Yale University Press, New Haven 2007.
- M. Godfrey, *Louis I. Kahn's memorial to the Six Million Jewish Martyrs*, in A. Wagner (a cura di), *Considering Forgiveness*, The Vera List Center for Art and Politics, The New School, New York 2009, pp. 210-226.
- G. Goldin, S. Lubell, *Never Built New York*, Metropolis Books, New York 2016.
- N. Goldman, *Memory Passages. Holocaust Memorials in the United States and Germany*, Temple University Press, Philadelphia 2020.
- P. Goodman, "The Architect from New York", in B. Rosenberg, E. Goldstein, *Creators and Disturbers. Reminiscences by Jewish Intellectuals of New York*, Columbia University Press, New York 1982, pp. 311-329.
- T. Grande, *Il passato come rappresentazione. Riflessioni sulle nozioni di memoria e rappresentazione sociale*, Rubbettino Editore, Messina 1997.
- H. Grönlund (a cura di), *Drei Konzepte – Peter Zumthor. Thermalbad Vals, Kunsthaus Bregenz*, "Topographie des Terrors" Berlin, catalogo della mostra (Architekturgalerie Luzern, 28 settembre – 2 novembre 1997), Birkhäuser, Basel 1997.
- H. Grönlund (a cura di), *Stabwerk. Internationales Besucher- und Dokumentationszentrum "Topographie des Terrors"*, catalogo della mostra (Aedes Galerie und Architekturforum, Berlin, 6 dicembre 1995-4 febbraio 1996), Aedes/Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 1995.
- J. Gubler, *Architettura dell'indelebile. Due memoriali della Shoab Milano e Drancy*, Christian Marinotti Edizioni s.r.l., Milano 2018.
- B. Guski, I. Schaueremann, *Topographie des Terrors. Der Neubau Peter Zumthors auf dem Prinz-Albrecht-Gelände in Berlin*, in W. Martini (a cura di), *Architektur und Erinnerung*, Vandenhoek & Ruprecht, Göttingen 2000, pp. 205-230.
- M. Halbwachs, *I quadri sociali della memoria*, Ipermedium, Napoli 1997 (ed. or. *Les cadres sociaux de la mémoire*, Librairie Félix Alcan, Paris 1925).
- M. Halbwachs, *La memoria collettiva*, Unicoqli, Milano 2007 (ed. or. *La mémoire collective*, Presses Universitaires de France, Paris 1950).
- T.S. Hamerow, *Perché l'Olocausto non fu fermato. Europa e America di fronte all'orrore nazista*, Feltrinelli, Milano 2012 (ed. or. *Why We Watched. Europe, America, and the Holocaust*, W.W. Norton, New York 2008).
- O.G. Hamm, *Topographie des Terrors*, "Bauwelt", n. 18, 1993, pp. 916-917.
- D. Handelman, *Models and Mirrors: Towards an Anthropology of Public Events*, Cambridge University Press, Cambridge 1990.
- R. Harbison, *The Built, the Unbuilt and the Unbuildable*, MIT Press, Cambridge 1991.
- R. Harbison, *Half-Truths and Misquotations. A Skeptical Look at Monuments*, "Harvard Design Magazine", autunno 1999, pp. 20-22.
- W. Hardtwig, *Nationalismus – Regionalismus – Lokalismus. Aspekte der Erinnerungskultur im Spiegel von Publizistik und Denkmal*, in É. François (a cura di), *Lieux de mémoire - Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemand*, Centre Marc Bloch, Berlin 1996, pp. 91-104.
- D. Harth, *Auschwitz ossia i limiti dell'Illuminismo*, "Iride", n. 2, 1989, pp. 177-180.
- M. Hass, *Gestaltetes Gedenken. Yad Vashem, das U.S. Holocaust Memorial Museum und die Stiftung Topographie des Terrors*, Campus, Frankfurt am Main 2002.
- M. Hass, *Das aktive Museum und die Topographie des Terrors*, Hentrich & Hentrich, Berlin 2012.
- S. Hecker, *La monumentalità impossibile di Medardo Rosso*, in A. Arisi Rota, M. Ferrari, M. Morandi (a cura di), *Patrioti si diventa. Luoghi e linguaggi di pedagogia patriottica nell'Italia unita*, FrancoAngeli, Milano 2009, pp. 185-197.
- S. Hecker, *Un monumento al momento. Medardo Rosso e le origini della scultura contemporanea*,

- Johan & Levi Editore, Monza 2017 (ed. or. *A Moment's Monument. Medardo Rosso and the International Origins*, University of California Press, Berkeley 2017).
- U. Heimrod, G. Schlusche, H. Seferens (a cura di), *Der Denkmalstreit – das Denkmal? Die Debatte um das "Denkmal für die ermordeten Juden Europas"*. Eine Dokumentation, Philo, Berlin 1999.
- C. Heinrich, *Strategien des Erinnerns. Der veränderte Denkmalbegriff in der Kunst der achtziger Jahre*, Silke Schreiber, München 1993.
- W.B. Helmreich, *Don't Look Back: Holocaust Survivors in the US*, "Jerusalem Letter/Viewpoints", n. 123, 1 ottobre 1991.
- W.B. Helmreich, *Against All Odds. Holocaust Survivors and the Successful Lives They Made in America*, Simon & Schuster, New York 1992.
- A. Hertzberg, *The Jews in America. Four Centuries of an Uneasy Encounter*, Harper Collins Publishers, New York 1989.
- R. Hess, *Emotionen am Werk. Peter Zumthor, Daniel Libeskind, Lars Spuybroek und die historische Architekturspsychologie*, Gebr. Mann, Berlin 2013.
- K. Hesse et al., *Topographie des Terrors. Gestapo, SS und Reichssicherheitshauptamt in der Wilhelm- und Prinz-Albrecht-Straße. Eine Dokumentation*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2010.
- R. Hilberg, *La distruzione degli ebrei d'Europa*, Einaudi, Torino 1999 (ed. or. *The Destruction of the European Jews*, Holmes & Meier, New York 1985).
- S. Hillyer, G. Pollara (a cura di), *Coming to Light. The Louis I. Kahn Monument to Franklin D. Roosevelt for New York*, catalogo della mostra (Arthur A. Houghton Jr. Gallery of the Cooper Union, New York, 10 gennaio – 5 febbraio 2005), Irwin S. Chanin School of Architecture of The Cooper Union, New York 2005.
- H.-R. Hitchcock, *Notes of a Traveller: Wright and Kahn*, "Zodiac", n. 6, 1960, pp. 14-21.
- E.J. Hobsbawm, *Il secolo breve, 1914-1991*, Rizzoli, Milano 2014 (ed. or. *Age of Extremes. The Short Twentieth Century*, Pantheon Books-Random House, New York 1994).
- D. Hoffmann-Axthelm, *Vom Umgang mit zerstörter Stadtgeschichte*, "Archi+", n. 40/41, 1978, pp. 14-22.
- D. Hoffmann-Axthelm, *Prinz-Albrecht-Palais oder Reichssicherheitshauptamt?*, "Bauwelt", n. 43, 1982, pp. 1778-1787.
- D. Hoffmann-Axthelm, *Wie kommt die Geschichte ins Entwerfen? Aufsätze zu Architektur und Stadt*, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig 1987.
- HD. Hoffmann-Axthelm, *Lasst das Gelände sprechen!*, "Die Zeit", 3 giugno 2004.
- D. Hoffmann-Axthelm, *Die Topographen sind am Ziel, der Ort geht unter. Zur Entscheidung eines weiteren Wettbewerbs zur "Topographie des Terrors" in Berlin*, "Bauwelt", n. 9, 2006, pp. 14-17.
- Hobe Ansprüche*, intervista a P. Zumthor di C. Kögel, "Süddeutsche Zeitung", 3 marzo 2003.
- S. Hornstein, *Losing Site. Architecture, Memory and Place*, Ashgate, Farnham 2011.
- A. Hubertus, *Holzkonstruktion aus Beton*, "Foyer Journal für Stadtentwicklung", n. 1-2, 2000, pp. 30-31.
- A. Huyssen, *After the Great Divide. Modernism, Mass Culture, Postmodernism*, Indiana University Press, Bloomington 1986.
- A. Huyssen, Andreas, *Twilight Memories. Marking Time in a Culture of Amnesia*, Routledge, New York 1995.
- A. Huyssen, *Present Pasts. Urban Palimpsest and the Politics of Memory*, Stanford University Press, Stanford 2003.
- A. Huyssen, *International Human Rights and the Politics of Memory: Limits and Challenges*, "Criticism", vol. 53, n. 4, 2011, pp. 607-624.
- A.-L. Huxtable, *Plan for Jewish Martyrs' Monument Here Unveiled*, "The New York Times", 17 ottobre 1968.
- "Ich bin einfach nur gekränkt", intervista a P. Zumthor di M. Emmerich, "Berliner Zeitung", 26 maggio 2004.
- Internationale Bauausstellung Berlin 1987, *Dokumentation zum Gelände des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais und seine Umgebung*, Berlin 1983.
- M. Israel, *A Magnet for the With-It-Kids: The Jewish Museum, New York, of the 1960s*, "Art in America", vol. 95, n. 9, 2007, pp. 72-83.
- Jedes Bauwerk hat einen emotionalen Kern*, intervista a P. Zumthor di B. Schulz, "Der Tagesspiegel", 17 marzo 2014.
- S. Jhaveri, H. Ronner, *Louis I. Kahn. Complete Work 1935-1974*, Birkhäuser, Basel 1987 (1977).
- T. Judt, *L'età dell'oblio. Sulle rimozioni del '900*, Laterza, Bari 2009 (ed. or. *Reappraisals. Reflections on the Forgotten Twentieth Century*, Penguin, New York 2008).
- T. Judt, *The Memory Chalet*, Vintage Books, London 2010.
- T. Judt, *The Past is Another Country: Myth and Memory in Postwar Europe*, "Daedalus", vol. 121, n. 4, 1992, pp. 86-90.
- T. Judt, T. Snyder, *Thinking the Twentieth Century*, Vintage Books, London 2013.
- L.I. Kahn, *Monumentality*, in P. Zucker (a cura di), *New Architecture and City Planning: a Symposium*, Philosophical Library, New York 1944, pp. 577-588.
- L.I. Kahn, *Personal Drawings. The Completely Illustrated Catalogue of the Drawings in the Louis I. Kahn Collection*, University of Pennsylvania and Pennsylvania Historical Museum Commission, Garland, New York 1987.
- L.I. Kahn, *Conversations with Students*, Rice University School of Architecture, Houston 1998.
- L.I. Kahn, *Essential Texts*, a cura di R. Twombly, W.W. Norton & Company, New York 2003.

- M. Kammen, *Visual Shock. A History of Art Controversies in American Culture*, Vintage Books, New York 2007.
- W. Kampmann, U. Weström (a cura di), *Martin-Gropius-Bau. Die Geschichte seiner Wiederherstellung*, Prestel, München 1999.
- S. Kaplan, *Jewish Memorial at 65th St. Approved by Art Commission*, "The New York Times", 18 dicembre 1965.
- K. Katz, *The Exhibitionist. Living Museums, Loving Museums*, The Overlook Press, New York 2016.
- J.-H. Kirsch, "Wir setzen auf das Prinzip Hoffnung". Bericht zur Tagung Vom "Gestapogelände" zur "Typographie des Terrors" am 21. Mai 2003 im Martin-Gropius-Bau Berlin, "Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin. Mitgliederrundbrief", n. 49, luglio 2003, pp. 27-32.
- A.E. Komendant, *18 Years with Architect Louis I. Kahn*, Aloray Publishers, Englewood 1975.
- R. Koselleck, *Formen und Traditionen des negativen Gedächtnisses*, in V. Knigg, N. Frei (a cura di), *Die Auseinandersetzung mit Holocaust und Völkermord*, C.H. Beck, München 2002, pp. 21-32.
- R. Koselleck, *I monumenti: materia per una memoria collettiva?*, "Discipline Filosofiche", vol. XIV, n. 2, 2003 (*Per un'estetica della memoria*, a cura di L. Regazzoni), pp. 9-33.
- R. Koselleck, M. Jeismann (a cura di), *Der politische Totenkult. Kriegerdenkmäler in der Moderne*, Wilhelm Fink Verlag, München 1994.
- R. Koshar, *From Monuments to Traces. Artifacts of German Memory, 1870-1990*, University of California Press, Berkeley 2000.
- J. Kramer, *The Politics of Memory. Looking for Germany in the New Germany*, Random House, New York 1996.
- E. Kreis, *Die Zeichen stehen auf Sturm*, "Kunstzeitung", n. 94, giugno 2004.
- K. Krohn (a cura di), *Das ungebauete Berlin. Stadtkonzepte im 20. Jahrhundert*, catalogo della mostra (Café Moskau, Berlin, 15 luglio - 15 agosto 2010), DOM Publishers, Berlin 2010.
- K. Krüger, *Holocaust-Denkmäler in Deutschland*, "Hallische Beiträge zur Zeitgeschichte", Heft 8 (Sonderheft), 2000, pp. 118-126.
- T. Lackmann, *Nur ein neues Mahnmal ist ein gutes Mahnmal*, "Der Tagesspiegel", 5 aprile 2001.
- T. Lackmann, *Wir, das Tätervolk*, "Der Tagesspiegel", 11 maggio 2009.
- B. Ladd, *The Ghosts of Berlin. Confronting German History in the Urban Landscape*, The University of Chicago Press, Chicago 1997.
- J.-M. Lamunière, *Louis Kahn. Project pour un mémorial*, "Faces", n. 37, 1995, pp. 20-23.
- W. Laquer (a cura di), *Dizionario dell'Olocausto*, edizione italiana a cura di A. Cavaglion, Einaudi, Torino 2004 (ed. or. *The Holocaust Encyclopedia*, Yale University Press, New Haven 2001).
- K. Larson, *Louis I. Kahn, Unbuilt Masterworks*, Monicelli Press, New York 2000.
- A. Latour (a cura di), *Louis I. Kahn. L'uomo, il maestro*, Kappa, Roma 1986.
- A. Latour (a cura di), *Louis I. Kahn: Five Unbuilt Projects*, catalogo della mostra (American Institute of Architects, New York, s.d.), New York Chapter/American Institute of Architects, New York, s.d.
- K. Leggewie, E. Meyer, "Ein Ort an den man gerne geht." *Das Holocaust Mahnmal und die deutsche Geschichtspolitik nach 1989*, Carl Hanser, München 2005.
- J. Le Goff, *Documento/Monumento*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. V, Torino 1978, pp. 38-48.
- J. Le Goff, *Memoria*, in *Enciclopedia Einaudi*, vol. VIII, Torino 1979, pp. 1068-1109.
- C. Leoni, "Topography of Terror". *About a site in Berlin, a way of remembrance and a project by Peter Zumthor*, tesi di laurea, University College London-The Bartlett, School of Architecture, London 2010.
- C. Leoni, *Peter Zumthor's "Topography of Terror"*, "Architectural Research Quarterly", vol. 18, n. 2, 2014, pp. 110-122.
- P. Levi, *Conversazioni e interviste 1963-1987*, Einaudi, Torino 1997.
- P. Levi, *I sommersi e i salvati*, Einaudi, Torino 1986.
- P. Levi, *Se questo è un uomo*, Einaudi, Torino 1958.
- M.J. Lewis, *What Louis Kahn Built*, "Commentary", n. 3, 1992, pp. 39-43.
- M.J. Lewis, *Louis I. Kahn and His Lenin Memorial*, "Journal of the Society of Architectural Historians", vol. 69, n. 1, 2010, pp. 7-11.
- M.J. Lewis, *The Decline of American Monuments and Memorials*, "Imprimis", vol. 41, n. 4, aprile 2012, pp. 1-7.
- D. Libeskind, *Trauma*, in S. Hornstein, F. Jacobowitz (a cura di), *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 2003, pp. 43-58.
- M.Y. Lin et al., *Grounds for Remembering: Monuments, Memorials, Texts*, Doreen B. Townsend Center for the Humanities, University of California, Berkeley 1995.
- E.T. Linenthal, *Preserving Memory. The Struggle to Create America's Holocaust Museum*, Penguin Books, New York 1995.
- D.E. Lipstadt, *America and the Memory of the Holocaust, 1950-1965*, "Modern Judaism", n. 3, 1996, pp. 195-214.
- J. Lobell, *Between Silence and Light. Spirit in the Architecture of Louis I. Kahn*, Shambhala, Boston 2000.
- H. Locher, A. Markantonatos (a cura di), *Reinbart Koselleck und die Politische Ikonologie*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 2013.
- E. Loewenthal, *Contro il giorno della memoria*, add editore, Torino 2014.
- J.-F. Lyotard, *La condizione postmoderna*, Feltrinelli, Milano 1985 (ed. or. *La condition postmoderne*, Éditions de Minuit, Paris 1979).

- J.-F. Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Galilée, Paris 1986.
- G. Mack, *Vom schlichten Dasein der Körper*, "Süddeutsche Zeitung", 22 marzo 1994.
- S. Magid, *The Holocaust and Jewish Identity in America. Memory, the Unique, and the Universal*, "Jewish Social Studies: History, Culture, Society", vol. 18, n. 2, 2012, pp. 100-135.
- C. Maier, *The Unmasterable Past: History, Holocaust and German National Identity*, Harvard University Press, Cambridge 1998.
- M. Mälzer, *Ausstellungsstück Nation. Die Debatte um die Gründung des Deutschen Historischen Museums in Berlin*, Friedrich-Ebert-Stiftung, Bonn 2005.
- L. Marin, *De la représentation*, Le Seuil, Paris 1994.
- J. Marter, *The Ascendancy of Abstraction for Public Art: The Monument to the Unknown Political Prisoner Competition*, "Art Journal", vol. 53, n. 4, 1994, pp. 28-36.
- A. Martini, *La scultura lingua morta e altri scritti*, a cura di M. De Micheli, Galleria d'arte Spotorno, Milano 1960.
- J.M. Mayo, *War Memorials as Political Landscape: The American Experience and Beyond*, Praeger, New York 1988.
- J.M. Mayo, *The Manifestation of Politics in Architectural Practice*, "Journal of Architectural Education", vol. 50, n. 2, 1996, pp. 76-88.
- R. McCarter, *Louis I. Kahn*, Phaidon, London 2005.
- E. Mentana, L. Segre, *La memoria rende liberi. La vita interrotta di una bambina nella Shoab*, Rizzoli, Milano 2015.
- I. Merzagora, *La normalità del male. La criminologia dei pochi, la criminalità dei molti*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2019.
- P. Meuser, *In der Kostenfalle*, "Foyer Journal für Stadtentwicklung", n. 4, 2000, pp. 22-23.
- S. Michalski, *Public Monuments. Art in Political Bondage 1870-1997*, Reaktion Books, London 1998.
- M. Miles (a cura di), *Art for Public Places: Critical Essays*, Winchester School of Art Press, Winchester, Hampshire 1989.
- S. Milton, *In Fitting Memory. The Art and Politics of Holocaust Memorials*, Wayne State University Press, Detroit 1991.
- M. Molinari, *Gli ebrei di New York*, Laterza, Bari 2007.
- H.R. Morgenthaler, *Opere e progetti negli Stati Uniti, 1941-1953*, in R. Stephan (a cura di), *Erich Mendelsohn 1887-1953*, Electa, Milano 2004, pp. 279-301 (ed. or. Hatje Cantz Verlag, Berlin 1999).
- E. Morin, *Culture et barbarie européennes*, Bayard, Paris 2005.
- G. Mosse, *Le guerre mondiali. Dalla tragedia al mito dei caduti*, Laterza, Bari 2005 (ed. or. *Fallen Soldiers: Reshaping the Memory of the World Wars*, Oxford University Press, Oxford 1990).
- L. Mumford, *Monumentalism, Symbolism and Style*, "Architectural Review", n. 105, aprile 1949, pp. 173-180.
- L. Mumford, *The Culture of Cities*, Harcourt Brace, New York 1938.
- H. Muschamp, *Shaping a Monument to Memory*, "The New York Times", 11 aprile 1993.
- H. Muschamp, *Museum Tells a Tale of Resilience, Tuned to the Key of Life*, "The New York Times", 15 settembre 1997.
- R. Musil, *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino 2004 (ed. or. *Nachlass zu Lebzeiten*, Humanitas Verlag, Zürich 1936).
- H. Nakao, *No Ideas But in Things*, "Architecture + Urbanism", n. 2, 1998, p. 220.
- G. Namer, *Mémoire et société*, Klincksieck, Paris 1987.
- J.-L. Nancy, *Tre saggi sull'immagine*, Cronopio, Napoli 2007 (ed. or. *Image et violence. L'image - Le distinct. La représentation interdite*, Éditions Galilée, Paris 2002).
- E. Neuman, *Shoab Presence: Architectural Representations of the Holocaust*, Ashgate, Farnham 2014.
- K. Neumann, *Mahnmale*, in É. François, H. Schulze (a cura di), *Deutsche Erinnerungsorte*, vol. I, C.H. Beck, München 2001, pp. 622-637.
- "Nichts davon stimmt", intervista a P. Zumthor di G. Knapp, "Süddeutsche Zeitung", 27 novembre 2004.
- P. Nora, *Come si manipola la memoria. Lo storico, il potere, il passato*, Editrice La Scuola, Brescia 2016 (ed. or. *Esquisse d'ego-histoire*, Desclée de Brouwer, Paris 2013).
- P. Nora *Between Memory and History: Les Lieux de Mémoire*, "Representations", n. 26, 1989, pp. 7-24.
- P. Nora (a cura di), *Les lieux de mémoire*, 3 voll., Gallimard, Paris 1984-1992.
- C. Norberg-Schultz, *Louis I. Kahn. Idea e immagine*, Officina Edizioni, Roma 1980.
- P. Novick, *The Holocaust in American Life*, Houghton Mifflin Company, Boston 2000.
- Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, bando di concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappresentata dal Dipartimento dell'Edilizia del Senato di Berlino) e dalla Internationale Bauausstellung Berlin 1987, 1983.
- Offener Wettbewerb Berlin, Südliche Friedrichstadt. Gestaltung des Geländes des ehemaligen Prinz-Albrecht-Palais*, resoconto del concorso indetto dalla città-stato di Berlino (rappresentata dal Dipartimento dell'Edilizia del Senato di Berlino) e dalla Internationale Bauausstellung Berlin 1987, 1985.
- J.K. Olick, *The Politics of Regret. On Collective Memory and Historical Responsibility*, Routledge, New York 2007.
- W.W. Orbach, *The American Movement to Aid Soviet Jews*, University of Massachusetts Press, Amherst 1979.

- Peter Zumthor baut anders: ein Balken-Labyrinth für die Expo 2000, ein kostspieliges Filigranwerk für die Berliner "Topographie des Terrors", intervista a P. Zumthor di F. Jaeger, "Der Tagesspiegel", 9 aprile 2000.
- N. Pethes, J. Ruchatz (a cura di), *Dizionario della memoria e del ricordo*, Bruno Mondadori, Milano 2002 (ed. or. *Gedächtnis und Erinnerung. Ein interdisziplinäres Lexikon*, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbeck 2001).
- K. Pieper, *Die Musealisierung des Holocaust. Das Jüdische Museum Berlin und das U.S. Holocaust Memorial Museum in Washington D.C.*, Böhlau, Köln 2006.
- A. Pinotti, *Antitotalitarismo e antimemorialità. Un'elettiva affinità*, in G.P. Piretto (a cura di), *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, Raffaello Cortina Editore, Milano 2014, pp. 17-33.
- E. Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Diabasis, Reggio Emilia 2010.
- E. Pirazzoli, *Il luogo e il volto. Note a margine della crisi del monumento dopo il 1945*, "Engramma", 95, 2011.
- V. Pisanty, *Abusi di memoria. Negare, banalizzare, sacralizzare la Shoah*, Mondadori, Milano 2012.
- V. Pisanty, *I guardiani della memoria e il ritorno delle destre xenofobe*, Bompiani, Milano 2020.
- Place, authorship and the concrete: three conversations with Peter Zumthor*, intervista a P. Zumthor di S. Spier, "Architectural Research Quarterly", n. 5, 2001, pp. 15-36.
- J. Ponten, *Architektur die nicht gebaut wurde*, Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart 1987.
- J.D. Prown, K.E. Denavit (a cura di), *Louis I. Kahn in Conversation. Interviews With John W. Cook and Heinrich Klotz, 1969-1970*, Yale University Press, New Haven 2014.
- G. Pulina, *Auschwitz e la filosofia. Una questione aperta*, Diogene Multimedia, Bologna 2015.
- U. Puvogel (a cura di), *Gedenkstätten für die Opfer des Nationalsozialismus. Eine Dokumentation*, Bundeszentrale für Politische Bildung, Bonn 1987.
- H. Read, *L'Arte e la Società*, La Nuova Italia, Firenze 1969 (ed. or. *Art and Society*, Faber and Faber Ltd, London 1950).
- H. Read, *Picasso's Guernica*, "London Bulletin", n. 6, 1938, p. 6.
- P. Reed, *Kahn's Modern Monuments*, "MoMA", vol. 3, n. 4, 2000, pp. 10-13.
- P. Reichel, *Auschwitz*, in É. François, H. Schulze (a cura di), *Deutsche Erinnerungsorte*, vol. I, C.H. Beck, München 2001, pp. 600-621.
- P. Reichel, *Denkmal und Gedenkmal. Ein kommunikativer Gedächtnisort*, in É. François (a cura di), *Lieux de mémoire - Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemand*, Centre Marc Bloch, Berlin 1996, pp. 105-118.
- P. Reichel, *Politik mit der Erinnerung. Gedächtnisorte im Streit um die nationalsozialistische Vergangenheit*, Carl Hanser Verlag, München 1995.
- E. Renan, *Qu'est-ce qu'une nation?*, Calmann Lévy éditeur, Paris 1882.
- P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Il Mulino, Bologna 2004 (ed. or. *Das Rätsel der Vergangenheit. Erinnern - Vergessen - Verzeihen*, Wallstein, Göttingen 1998).
- A. Riegl, *Il culto moderno dei monumenti. Il suo carattere e i suoi inizi*, a cura di S. Scarroccia, Nuova Alfa editoriale, Bologna 1990 (ed. or. *Der moderne Denkmalkultus. Sein Wesen und seine Entstehung*, W. Braumüller, Wien 1903).
- L. Rivalta, *Louis I. Kahn. La construction poétique de l'espace*, Le Moniteur, Paris 2003.
- R. Robin, *Luoghi della memoria, luoghi del lutto: istituzioni e commemorazioni*, in E. Traverso, S. Levi Sullam, M. Flores, M. Cattaruzza (a cura di), *Storia della Shoah. La crisi dell'Europa, lo sterminio degli ebrei e la memoria del XX secolo*, UTET, Torino 2008, pp. 331-364.
- F. Rogier, *Growing Pains: From the Opening of the Wall to the Wrapping of the Reichstag*, "Assemblage", n. 29, 1996, pp. 40-71.
- A.H. Rosenfeld (a cura di), *Thinking About the Holocaust. After Half a Century*, Indiana University Press, Bloomington 1997.
- G. Rosenfeld, *Building After Auschwitz. Jewish Architecture and the Memory of the Holocaust*, Yale University Press, New Haven 2011.
- A. Rosellini, *Louis I. Kahn. Toward the Zero Degree of Concrete 1960-1974*, EPFL Presse, Lausanne 2014.
- E. Roters, B. Schulz (a cura di), *Ich und die Stadt: mensch und Großstadt in der deutschen Kunst des 20. Jahrhunderts*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 agosto - 22 novembre 1987), Nicolai Verlag, Berlin 1987.
- H. Rousso, *Das Dilemma eines europäischen Gedächtnisses*, "Zeithistorische Forschungen/Studies in Contemporary History", n. 1, 2004, pp. 363-378.
- M.C. Ruggieri Tricoli, Maria Clara, *Trauma. Memoriali e musei fra tragedia e controversia*, Maggioni, Santarcangelo di Romagna 2009.
- R. Rürup, *Der lange Schatten des Nationalsozialismus. Geschichte, Geschichtspolitik und Erinnerungskultur*, Wallstein, Göttingen 2014.
- R. Rürup, *Die Berliner Topographie des Terrors in der deutschen NS-Gedenkstättenlandschaft. Erfahrungen als Wissenschaftlicher Direktor*, "Zeitschrift für Bürgerrechte und Gesellschaftspolitik", Heft 1, marzo 2005, pp. 75-92.
- R. Rürup, *Keine Gedenkstätte, sondern ein "Ort der Täter"*, in B. Scherer (a cura di), *Topographie des Terrors. Ausstellungen 1987-2017*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2017, pp. 28-33.
- R. Rürup (a cura di), *Netzwerk der Erinnerung: 10 Jahre Gedenkstättenreferat der Stiftung Topographie des Terrors*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2003.
- R. Rürup (a cura di), *Topographie des Terrors: Ge-*

- stapo, SS und Reichssicherheitshauptamt auf dem "Prinz-Albrecht-Gelände". Eine Dokumentation, Willmuth Arenhövel, Berlin 1987.
- R. Rürup, G. Korff (a cura di), *Berlin, Berlin. Die Ausstellung zur Geschichte der Stadt. Martin-Gropius Bau 1987*, catalogo della mostra (Martin-Gropius-Bau, Berlin, 15 agosto-22 novembre 1987), Nicolai Verlag, Berlin 1987.
- J.S. Russell, *Crowding the Mall. The National Memorial Dilemma*, "Harvard Design Magazine", autunno 1999, pp. 33-37.
- R.G. Saidel, *Never Too Late to Remember. The Politics Behind New York City's Holocaust Museum*, Holmes & Meier, New York 1996.
- J.D. Sarna, *American Judaism. A History*, Yale University Press, New Haven 2004.
- F.S. Saunders, *La Guerra Fredda culturale. La CIA e il mondo delle lettere e delle arti*, Fazi, Roma 2004 (ed. or. *Who Paid the Piper? The CIA and the Cultural Cold War*, Granta, London 1999).
- K. Savage, *The Past in the Present. The Life of Memorials*, "Harvard Design Magazine", autunno 1999, pp. 14-19.
- K. Savage, *Monument Wars. Washington D.C., the National Mall, and the Transformation of the Memorial Landscape*, University of California Press, Berkeley 2009.
- W.S. Sayre, H. Kaufman, *Governing New York City. Politics in the Metropolis*, Russell Sage Foundation, New York 1960.
- R. Schattenfroh, J. Tuchel, *Zentrale des Terrors. Prinz-Albrecht-Straße 8: das Hauptquartier der Gestapo*, Siedler, Berlin 1987.
- F. Schmitz, *Orte der NS-Diktatur: Dokumentationszentren und Gedenkstätten in Berlin/Brandenburg*, Stadtwandel, Berlin 2010.
- G. Schoenberner, *Baustopp für "Topographie des Terrors"*, "Aufbau", vol. LXII, n. 23, 1996, pp. 1-2.
- J. Schreiber, Jürgen, *Ein Maler aus Deutschland. Gerhard Richter. Das Drama einer Familie*, Berliner Taschenbuch Verlag, Berlin 2007.
- H. Schulze, *Probleme einer deutschen Geschichte*, in É. François (a cura di), *Lieux de mémoire - Erinnerungsorte. D'un modèle français à un projet allemand*, Centre Marc Bloch, Berlin 1996, pp. 83-90.
- Schutzbauten des Widerstands*, intervista a P. Zumthor di H. Rauterberg, "Die Zeit", 31 ottobre 2001.
- C. Schwartz, *Die Zukunft der Erinnerung*, "Neue Zürcher Zeitung", 9 maggio 2005.
- C. Schwartz, *Erinnerungspolitik einer Hauptstadt*, "Neue Zürcher Zeitung", 10 giugno 2000.
- G. Schwarz, *Les Années*, Flammarion, Paris 2017.
- V. Scully, *Louis I. Kahn*, Il Saggiatore, Milano 1963 (ed. or. *Louis I. Kahn*, George Braziller, New York 1962).
- V. Scully, *Louis I. Kahn and the Ruins of Rome*, "MoMA", n. 12, 1992, pp. 1-13.
- W.G. Sebald, *Storia naturale della distruzione*, Adelphi, Milano 2004 (ed. or. *Luftkrieg und Literatur*, Hanser, München 1999).
- "*Seht ihr, ich habe recht gehabt*", intervista a P. Zumthor di K. Thimm, "Der Spiegel", n. 50, 2010, pp. 144-148.
- H.F. Senie, *Memorials to Shattered Myths. Vietnam to 9/11*, Oxford University Press, Oxford 2016.
- S. Settis, *Futuro del "classico"*, Einaudi, Torino 2004.
- A.M. Shanken, *Planning Memory: Living Memorials in the United States during World War II*, "The Art Bulletin", vol. 84, n. 1, 2002, pp. 130-147.
- R.R. Shanor, *The City That Never Was. Two Hundred Years of Fantastic and Fascinating Plans That Might Have Changed the Face of New York City*, Viking, New York 1988.
- J. Sievers, *Bauten für die Prinzen August, Friedrich und Albrecht von Preussen. Ein Beitrag zur Geschichte der Wilhelmstraße in Berlin*, Deutscher Kunstverlag, Berlin 1954.
- C. Silberman, *A Certain People. American Jews and Their Lives Today*, Summit, New York 1985.
- E. Sivan, *Quando la memoria è al servizio della violenza politica*, in E. Galasso, M. Scotini (a cura di), *Politiche della memoria. Documento e archivio*, DeriveApprodi, Roma 2014, pp. 63-87.
- A. Sky, M. Stone (a cura di), *Unbuilt America. Forgotten Architecture in the United States from Thomas Jefferson to the Space Age*, Mc Grave-Hill, New York 1976.
- A.C. Smith, *Architectural Model as a Machine. A New View of Models from Antiquity to the Present Day*, Elsevier Architectural Press, Oxford 2004.
- T. Snyder, *Black Earth. The Holocaust as History and Warning*, Vintage Books, London 2016.
- A. Sodaro, *Exhibiting Atrocity. Memorial Museums and the Politics of Past Violence*, Rutgers University Press, New Brunswick 2018.
- S.G. Solomon, *Beginnings*, "Progressive Architecture", vol. 65, n. 12, 1984, pp. 68-73.
- S.G. Solomon, *Louis I. Kahn's Buildings for Three Faiths: "Religion... not a Religion"*, in M. Kries, J. Eisenbrand, S. von Moos (a cura di), *Louis Kahn - The Power of Architecture*, catalogo della mostra itinerante (Nederlands Architectuurinstituut Rotterdam, 8 settembre 2012 - 6 gennaio 2013 e altre città), Vitra Design Museum, Weil am Rhein 2012, pp. 149-163.
- S.G. Solomon, *Louis I. Kahn's Jewish Architecture: Mikveh Israel and the Midcentury American Synagogue*, Brandeis University, Lebanon, NH 2009.
- S.G. Solomon, *Louis I. Kahn's Trenton Jewish Community Center*, Princeton Architectural Press, New York 2000.
- S.G. Solomon, *Memorial to the Six Million Jewish martyrs New York, New York, 1966-72*, in D.B. Brownlee, D.G. De Long (a cura di), *Louis I. Kahn. In the Realm of Architecture*, catalogo della mostra itinerante (Philadelphia Museum of Art, Philadelphia, 20 ottobre 1991 - 5 gennaio 1992,

- e altre città), *The Museum of Contemporary Art*, Los Angeles/Rizzoli, New York 1991, pp. 400-403.
- S.G. Solomon, *Secular and Spiritual Humanism: Louis I. Kahn's Work for the Jewish Community in the 1950s and 1960s*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, Philadelphia 1997.
- R.M. Sommer, *Time Incorporated. The Romantic Life of the Modern Monument*, "Harvard Design Magazine", autunno 1999, pp. 38-44.
- S. Sontag, *Regarding the Pain of Others*, Picador, New York 2003.
- Stararchitekt Zumthor: "Wir Schweizer sind nicht so anfällig für Moden"*, intervista a P. Zumthor di E. Hess, B. Spörri, "Spiegel Online", 29 maggio 2009.
- R. Stegers, *Unort, Denkort, Bauort, Kunstort. Peter Zumthors Neubau für die Stiftung "Topographie des Terrors"*, "Centrum – Jahrbuch Architektur und Stadt", 1999-2000, pp. 141-145.
- P. Steinbach, *Topographie des Terrors – ohne Alternative!*, "Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin. Mitgliederrundbrief", n. 49, luglio 2003, pp. 12-16.
- J. Steiner, *Die sachliche Architektur der "Provisorien"*, in B. Scherer (a cura di), *Topographie des Terrors. Ausstellungen 1987-2017*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2017, pp. 58-64.
- M. Steinmann, *Garder la blessure ouverte/Die Wunde offenhalten*, "Faces", n. 37, 1995, p. 14.
- M. Steinmann, *Understanding through the senses – some remarks on Peter Zumthor's work*, "Architecture + Urbanism", n. 316, 1997, pp. 87-88.
- R.A.M. Stern, T. Mellins, D. Fishman, *New York 1960. Architecture and Urbanism Between the Second World War and the Bicentennial*, The Monacelli Press, New York 1995.
- C. Steur, *Die Wilhelmstrasse 1933-1945 – Aufstieg und Untergang des NS-Regierungsquartiers*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2012.
- C. Steur, M. Kutzner, *Berlin 1933-1945. Zwischen Propaganda und Terror*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2010.
- O.B. Stier, *Committed to Memory: Cultural Mediations of the Holocaust*, University of Massachusetts Press, Amherst 2003.
- C. Stölzl (a cura di), *Deutsches Historisches Museum. Ideen – Kontroversen – Perspektiven*, Propyläen, Berlin 1988.
- M. Sturken, *Monuments: Historical Overview*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- A.-V. Sullam Calimani, *I nomi dello sterminio. Definizioni di una tragedia*, Marietti, Bologna 2018.
- S. Tanovic, *Designing Memory. The Architecture of Commemoration in Europe, 1914 to the Present*, Cambridge University Press, Cambridge 2019.
- F. Tentori, *Il passato come un amico*, "Casabella", n. 275, 1963, pp. 26-40.
- F. Tentori, *Ordine e forma nell'opera di Louis Kahn*, "Casabella", n. 241, 1960, pp. 2-17.
- K.E. Till, *The New Berlin: Memory, Politics, Place*, University of Minnesota Press, Minneapolis 2005.
- T. Todorov, *Les Abus de la mémoire*, Arléa, Paris 1995.
- T. Todorov, *Memoria del male, tentazione del bene. Inchiesta su un secolo tragico*, Garzanti, Milano 2001 (ed. or. *Mémoire du mal. Tentation du bien*, Robert Laffont, Paris 2000).
- Topographie des Terrors. Peter Zumthor entwirft eine Gedenkstätte über den ehemaligen Gestapo-Kellern in Berlin*, intervista a P. Zumthor di B. Loderer, "Hochparterre", n. 6, 1993, pp. 43-45.
- G. Turnaturi, *Vergogna. Metamorfosi di un'emozione*, Feltrinelli, Milano 2012.
- A. Tyng, *Beginnings. Louis I. Kahn's Philosophy of Architecture*, John Wiley & Sons, New York 1984.
- P. Ursprung, *Earthworks: The Architecture of Peter Zumthor*, Pritzker Architecture Prize, 2010: https://www.pritzkerprize.com/sites/default/files/inline-files/2009_PhilipUrsprungEssay.pdf (consultato il 3 febbraio 2020).
- P. Ursprung, *Kapelle und Kraftwerk: über die Zusammenarbeit von Hans Danuser und Peter Zumthor*, "Hochparterre", n. 22, 2009.
- A. Valda, *Besuch in Berlin: Peter Zumthor und Marques und Zurkirchen stellen in Berlin aus*, "Hochparterre", n. 8, 1995, p. 46.
- R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.
- R. Venturi, D. Scott Brown, S. Izenour, *Learning from Las Vegas*, MIT Press, Cambridge 1972.
- P. Violi, *Paesaggi della memoria. Il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano 2014.
- J.P. Vitteritti (a cura di), *Summer in the City. John Lindsay, New York, and the American Dream*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 2014.
- A. Vidler, *The Architectural Uncanny. Essays in the Modern Unhomely*, MIT Press, Cambridge 1992.
- W. Von Eckardt, *A Memorial to Slain Jews That's Fashioned of Light*, "The Washington Post", 10 novembre 1968.
- G. Wajcman, *L'object du siècle*, Verdier, Lagrasse 1998.
- G. Wajcman, *Un monumento invisibile*, in C. Baldacci, C. Ricci (a cura di), *Quando è scultura*, Edizioni et al, Milano 2010, pp. 44-56.
- W. Walton, *The Municipal Art Commission of New York City*, "The Burlington Magazine for Connoisseurs", vol. 12, n. 56, 1907, pp. 124-126.
- A.J. Webber, *Berlin in the Twentieth Century. A Cultural Topography*, Cambridge University Press, Cambridge 2008.
- H. Weinrich, *Lete. Arte e critica dell'oblio*, Il Mulino, Bologna 1999 (ed. or. *Lette. Kunst und Kritik des Vergessens*, C.H. Beck, München 1997).
- C. Wiedmer, *The Claims of Memory. Representations of the Holocaust in Contemporary Germany*

- and France, Cornell University Press, Ithaca 1999.
- P. Williams, *Memorial Museums. The Global Rush to Commemorate Atrocities*, Berg, Oxford 2007.
- S. Williams Goldhagen, *Louis Kahn's Situated Modernism*, Yale University Press, New Haven 2001.
- U. Wilms, *Die Konzeption des neuen Dokumentationszentrums 2006-2010*, in B. Scherer (a cura di), *Topographie des Terrors. Ausstellungen 1987-2017*, Stiftung Topographie des Terrors, Berlin 2017, pp. 65-67.
- J. Winter, *Il lutto e la memoria. La Grande guerra nella storia culturale europea*, Il Mulino, Bologna 1998 (ed. or. *Sites of Memory, Sites of Mourning. The Great War in European Cultural History*, Cambridge University Press, Cambridge 1995).
- P.J. Winters, *Die abstrakte Hülle des Terrors*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 31 marzo 1993.
- S. Wirsing, *Das Dokument sei der Ort*, "Frankfurter Allgemeine Zeitung", 22 marzo 1999.
- C. Wiseman, *Louis I. Kahn. Beyond Time and Style*, W.W. Norton & Company, New York 2007.
- A. Whittick, *War Memorials*, Country Life Limited, London 1946.
- R. Yaffe, *Nathan Rapoport. Sculptures and Monuments*, Shengold Publishers, New York 1980.
- Y.H. Yerushalmi, *Zakhor. Storia ebraica e memoria ebraica*, Pratiche Editrice, Parma 1983 (ed. or. *Zakhor. Jewish History and Jewish Memory*, University of Washington Press, Seattle 1982).
- J.E. Young, *A Holocaust Rorschach Test*, "The New York Times", 25 aprile 1993.
- J.E. Young, *America's Holocaust. Memory and the Politics of Identity*, in H. Flanzbaum (a cura di), *The Americanization of the Holocaust*, Johns Hopkins University Press, Baltimore 1999, pp. 68-82.
- J.E. Young, *At Memory's Edge. After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, Yale University Press, New Haven 2000.
- J.E. Young, *Das Dilemma der ästhetischen Auseinandersetzung mit dem Holocaust. Deutschland und USA im Vergleich*, in H. Loewy, B. Moltmann (a cura di), *Erlebnis, Gedächtnis, Sinn. Authentische und konstruierte Erinnerung*, Campus, Frankfurt am Main 1996, pp. 79-99.
- J.E. Young, *Gegen das Denkmal, für Erinnerung*, in *Der Wettbewerb für das "Denkmal für die ermordeten Juden Europas". Eine Streitschrift*, Verlag der Kunst, Berlin 1995, pp. 174-178.
- J.E. Young, *Jewish Museums, Holocaust Museums, and Question of National Identity*, in A. Sachs, E. van Voolen (a cura di), *Jewish Identity in Contemporary Architecture*, Prestel, München 2004, pp. 42-55.
- J.E. Young, *Memory and Counter-Memory. The End of the Monument in Germany*, "Harvard Design Magazine", autunno 1999, pp. 5-13.
- J.E. Young, *Memory and the Monument after 9/11*, in R. Crownshaw, J. Kilby, A. Rowland (a cura di), *The Future of Memory*, Berghahn, New York 2010, pp. 77-92.
- J.E. Young, *Memory, Counter-memory and the End of the Monument*, in S. Hornstein, F. Jacobowitz (a cura di), *Image and Remembrance. Representation and the Holocaust*, Indiana University Press, Bloomington 2003, pp. 59-78.
- J.E. Young, *Memory/Monument*, in R.S. Nelson, R. Shiff (a cura di), *Critical Terms for Art History*, seconda edizione, University of Chicago Press, Chicago 2003, pp. 234-247.
- J.E. Young, *Rachel Whiteread's Judenplatz Memorial in Vienna. Memory and Absence*, in C. Townsend (a cura di), *The Art of Rachel Whiteread*, Thames & Hudson, London 2004.
- J.E. Young (a cura di), *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, catalogo della mostra itinerante (Jewish Museum, New York, 13 marzo-31 luglio 1994 e altre città), Prestel, München 1994.
- J.E. Young, *The Biography of a Memoria Icon: Nathan's Rapoport's Warsaw Ghetto Monument*, "Representations", 26, 1989, pp. 69-106.
- J.E. Young, *The Counter-Monument: Memory against Itself in Germany Today*, "Critical Inquiry", vol. 18, n. 2, inverno 1992, pp. 267-296.
- J.E. Young, *The Stages of Memory. Reflections on Memorial Art, Loss, and the Spaces Between*, University of Massachusetts Press, Amherst 2016.
- J.E. Young, *The Texture of the Memory. Holocaust Memorials and Meaning*, Yale University Press, New Haven 1993.
- J.E. Young, *Twentieth Century Countermonuments*, in M. Kelly (a cura di), *Encyclopedia of Aesthetics*, Oxford University Press, Oxford 1998.
- J.E. Young, *Writing and Rewriting the Holocaust. Narrative and the Consequences of Interpretation*, Indiana University Press, Bloomington 1990.
- A. Zevi, *Monumenti per difetto. Dalle Fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma 2014.
- A. Zevi, *Musei ebraici: per quale arte?*, "La Rassegna Mensile di Israel", vol. 75, n. 1-2, gennaio-agosto 2009, pp. 65-80.
- B. Zevi, *Ebraismo e architettura*, Giuntina, Firenze 1993.
- B. Zevi, *Erich Mendelsohn: opera completa. Architetture e immagini architettoniche*, Testo&Immagine, Torino 1997.
- D. Zifonun, *Gedenken und Identität: Der deutsche Erinnerungsdiskurs*, Campus, Frankfurt am Main 2004.
- D. Zifonun, *Heilsame Wunden. Holocaust-Gedenkstätten als Orte nationaler Identitätsbildung – Das Beispiel der "Topographie des Terrors" in Berlin*, in H.-G. Soeffner, D. Tänzler (a cura di), *Figurative Politik. Zur Performanz der Macht in der modernen Gesellschaft*, Leske + Budrich, Opladen 2002, pp. 193-210.
- P. Zumthor, *Atmosfera. Ambienti architettonici. Le cose che ci circondano*, Electa, Milano 2007 (ed. or. *Atmosphären. Architettonische Umgebung. Die Dinge um mich herum*, Birkhäuser, Basel 2006).

- P. Zumthor, *Bauten und Projekte 1985-2013*, a cura di T. Durisch, Scheidegger & Spiess AG, Zürich 2014.
- P. Zumthor, *Centro internazionale di documentazione "Topographie des Terrors" Berlino*, "Casabella", n. 639, 1996, pp. 2-11.
- P. Zumthor, *Document et monument. A propos des plus anciens textes de langue française*, "Revue des sciences humaines", n. 97, 1960, pp. 5-19.
- P. Zumthor, *3 Bauten, 5 Projekte*, in T. Fretton, P. Zumthor, R. Diener, *Das Haus*, gta Verlag, Zürich 2010, pp. 42-81.
- P. Zumthor, *Geradlinig. Topographie des Terrors, Internationales Besucher- und Dokumentationszentrum in Berlin*, "Bauwelt", n. 31, 1995, pp. 1701-1705.
- P. Zumthor, *Körper und Bild*, in P. Noever, R. Konersmann, P. Zumthor, *Zwischen Bild und Realität*, gta Verlag, Zürich 2006, pp. 58-75.
- P. Zumthor, *Mein Entwurf ist ideal, den muß man bauen*, "Die Welt", 27 ottobre 2004.
- P. Zumthor, *Pensare architettura*, Electa, Milano 2003 (ed. or. *Architektur Denken*, Lars Müller Publishers, Baden 1998).
- P. Zumthor, *Projekt für ein Mahnmal auf dem ehemaligen Gestapo-Gelände*, "Werk, Bauen + Wohnen", n. 82, 1995, pp. 56-57.
- P. Zumthor, *The body of architecture. Observations*, "Architecture + Urbanism", n. 316, 1997, pp. 4-6.
- P. Zumthor, *Topography of Terror: International Exhibition and Documentation Centre*, "Architecture + Urbanism", n. 384, 2002, pp. 86-93.

Indice dei nomi

- Abrams, Harry N. 41, 73, 92
Agamben, Giorgio 17, 79, 196
Alberti, Leon Battista 7
Alberto, principe di Prussia 105, 106, 109, 111
Altusky, Hirsh 92
Amalie, principessa di Prussia 109, 175n
Anders, Günther 14, 119
Arendt, Hannah 10, 12, 31, 32, 98
Arnason, Harvard H. 41-43, 73, 87
Assmann, Aleida 11, 169, 170
Assmann, Jan 16
- Bader-Hardt, Ana 183
Bassanelli, Michela 195
Baudrillard, Jean 19, 37
Baxandall, Michael 194, 200
Bayerer, Peter 121
Beame, Abraham D. 77
Bidussa, David 120
Bielenberg, Richard 111
Blake, Peter 26, 28
Bogart, Michelle H. 21, 79
Böger, Klaus 155
Bondarev, Jurij V. 115
Bonnen, Clemens 183
Borenstein, Julius 58
Borenstein, Yudel 67
Born, Robert 92
Botta, Mario 189, 200
Bubis, Ignatz 150, 154, 155, 187
Buchli, Jürg 148, 159
Buechner, Thomas S. 41, 73
Calder, Alexander 72
- Camphausen, Gabriele 168, 171
Carter, Jimmy 14, 20, 69, 71, 76, 77, 92, 94
Cashmore, John 23
Chiodo, Davis A. 87
Chomsky, Marvin J. 14, 76, 119
Constable, Stuart 23, 25
Cret, Paul Philippe 44
Cummings Loud, Patricia 44
Cuomo, Mario M. 77
- Davidowitz, Moshe 40, 49, 86, 94
Davidson, Jo 22-26, 29, 80, 81
Didi-Huberman, Georges 196
Diepgen, Eberhard 150, 155, 179
Diner, Hasia R. 31
Dingel, Frank 179, 183, 184
Drexler, Arthur 63, 65, 78, 90, 94
Dudler, Max 132, 137, 183
Duker, Abraham G. 54, 55, 57, 74, 87, 93, 94
Dunger-Löper, Hella 158
Dusableau, Abraham Guibert 105, 106
- Ebert, Wils 117
Eckhardt, Ulrich 125, 132, 137, 180, 183, 184
Edkins, Jenny 12, 194
Eggeling, Fritz 117
Eichmann, Adolf 31, 32, 78, 95, 113
Einstein, Albert 80
Eisenman, Peter 15, 97, 144, 159, 167, 168, 177, 185, 190, 191
- Endlich, Stefanie 132, 137, 138, 180
Engelhardt, Horst 121
Enzmann, Christian 132, 183
Estern, Neil 36, 41, 71, 72
Ettel, Bernd 132, 183
Eufinger, Heinrich 11
- Fallada, Hans 105
Federico I, re di Prussia 105
Federico II, re di Prussia 109
Federico Guglielmo I, re di Prussia 105, 106, 107
Federico Guglielmo III, re di Prussia 106
Finn, David 41, 73
Firle, Otto 111
Fischer-Defoy, Christine 137, 164, 169, 183n
Flierl, Thomas 156, 163, 188
Frank, Charlotte 183
Frankenthaler, Helen 73
Friedlander, Leo 26
Friedrich, Thomas 179
Fugmann-Heesing, Annette 155
- Gandhi, Mahatma 80
Garibaldi, Giuseppe 200
Gebiner, Benjamin 33, 38-40, 58-60, 62, 63, 66, 67, 84, 87, 89-92, 95, 203
Geller, David 84, 91, 92, 203
Gerlach, Philipp 105
Gerz, Jochen 164, 195
Giesen, Bernhard 12
Glaser, Bruce 41, 73, 92
Godfrey, Mark 25, 55, 71
Goebbels, Joseph 112
- 223

- Gold, Bertram H. 66, 91
 Goldkorn, Vladek 7
 Goodman, Jerry 66, 90
 Goodman, Paul 81
 Goodman, Percival 22, 24, 26, 28, 29, 41-43, 73, 81, 92
 Goodenough, Erwin 49
 Göring, Hermann 112
 Gormley, Donald J. 58, 88
 Gottschalk, Ottomar 179
 Grass, Günther 124
 Grassi, Giorgio 121, 178
 Green, Gerald 119
 Gropius, Martin 109, 175
 Gropius, Walter 175, 196
 Gross, Chaim 26
 Grosz, George 110
 Grübl, Reinhold 121
 Grzimek, Waldemar 123, 179
- Habermas, Jürgen 97, 120
 Halbwachs, Maurice 9, 16
 Hämer, Hardt-Walther 124, 134, 177, 179, 180
 Hale, Robert B. 41, 73
 Hallmann, Heinz W. 99, 103
 Hamerow, Theodore S. 30, 32
 Hammerstein, Franz Freiherr von 179
 Handke, Peter 164
 d'Harnoncourt, René 41, 73
 Harrison, Newton 129
 Härtling, Peter 164
 Hartmann, Egon 117
 Hass, Matthias 138
 Hassemer, Volker 125, 126, 178, 180
 Hecker, Sharon 200
 Heckscher, Arthur 21, 43, 88
 Heidenreich, Rainer 121
 Heydrich, Reinhard 105, 113, 114, 176
 Hertzberg, Arthur 32
 Hess, Richard 121
 Hesse, Klaus 179, 183, 184
 Himmeler, Heinrich 112, 113, 114
 Hitchcock, Henry-Russell 44
 Hitler, Adolf 109, 111, 139, 185
 Hobsbawm, Eric 11, 118
 Hodgkiss, Arthur 26
 Hoffmann-Axthelm, Dieter 104, 119, 123, 132, 139, 178
 Hoheisel, Horst 195
 Hoving, Thomas P.F. 20, 38, 72
 Hunter, Sam 41, 73, 74, 92, 93
 Husserl, Edmund 9
 Huxtable, Ada Louise 63
- Itrace, Fulvio 7
 Israeli, Esther 75
 Izenour, Steven 139
- Jens, Walter 164
 Johns, Jasper 73
 Johnson, Lyndon B. 41, 82, 84
 Johnson, Philip 26, 28, 41-44, 63, 65, 73, 75, 84, 85, 87, 89-91
 Joseph, Lazarus 23
 Jourdan [Jochem] & Müller [Bernhard] 132
 Junge-Reyer, Ingeborg 163
- Kahn, Ely Jacques 25, 80
 Kahn, Louis I. 14, 19, 20, 28, 33, 37, 38, 41-52, 54-71, 73-76, 78, 80, 84-94, 153, 193-200, 202
 Kahn, Nathaniel 44
 Kahn, Sue Ann 37
 Kaltenbrunner, Ernst 105, 113
 Kanal, Jerzy 155
 Katz, Karl 73, 93
 Kaufman, Herbert 21
 Kennedy, John F. 32, 82, 83, 89, 90
 Kennerknecht, Christine 132, 183
 Kieren, Martin 159
 King, Martin Luther 32, 82
 Kirschning, Andreas 132, 183
 Kleihues, Josef Paul 132, 177, 178, 183
 Klein, George 77
 Klemann, Jürgen 155
 Koch, Edward 77, 80, 94
 Kohl, Helmut 120, 124, 166, 190
 Köhler, Horst 103
 Kolli, Nikolai 196
 Komendant, August 55
 König, Gert 159
 Konrad, György 164
 Koselleck, Reinhart 98, 194, 195
 Kreeger, David Lloyd 40-44, 57-60, 63, 65-67, 73-75, 84-93
 Kuhler, Ingeborg 132, 183
- La Guardia, Fiorello 20, 23, 80, 83
 Landowsky, Klaus-Rüdiger 155
 Lang, Nikolaus 121-123
 Lazarus, Emma 39, 40, 51, 58, 59, 84
 Le Goff, Jacques 172
 Lee, Sherman E. 41, 73
 Lenin, Vladimir Ilyich 44, 45
 Lenné, Peter Joseph 109, 175
 Leoni, Claudio 145
 Lerner, Abram 41, 73, 92
 Lerner, Adolph R. 23-26, 30-32, 80-82
 Levi, Primo 10, 11
 Lewis, Michael J. 45
 Libeskind, Daniel 15, 97, 159, 167, 168
- Lichten, Joseph L. 57, 74, 88, 92
 Lin, Maya Ying 64
 Lindsay, John V. 20, 41, 65, 66, 72, 73, 78, 92
 Lipchitz, Jacques 35
 Lipton, Seymour 41, 72
 Lutz, Thomas 183, 184
 Lyotard, Jean-François 193, 194, 199, 200
- Malaparte, Curzio 201
 Mayer Harrison, Helen 129
 Mead, James M. 23
 Meed, Benjamin 33
 Meed, Vladka 33, 38, 40, 43, 49, 58, 60, 66-68, 84, 86, 91, 92, 95, 203
 Mendelsohn, Erich 22, 24, 26, 28-31, 71, 81, 82
 Messer, Thomas M. 41, 73
 Meštrović, Ivan 24, 28, 29, 71, 81
 Meyers, Marshall D. 51, 60, 67, 87, 89-91
 Michalski, Sergiusz 196
 Milton, Sybil 181, 197
 Moore, Henry 72
 Morris, Newbold 20, 72
 Moser, Joseph 111
 Moses, Robert 20, 23, 25, 26, 29, 79-81
 Mlotek, Josef 84, 91, 92, 203
 Motley, Constance 38, 39
 Müller, Heinrich 113
 Müller, Jozef 175
 Müller, Thomas 137, 159, 183, 189
 Musil, Robert 168, 200, 201
- Nachama, Andreas 154, 184, 186
 Nancy, Jean-Luc 9, 13
 Naumann, Michael 168
 Neumann, Bernd 103
 Nickerl, Walter 117
 Niederkirchner, Käthe 115
 Noguchi, Isamu 38
 Nora, Pierre 8, 10
 Novick, Peter 30, 32, 78
- O'Dwyer, William 23, 24, 30
- Pagels, Michael 179
 Parkhurst, Charles 73
 Pattison, Harriet 56
 Pempelfort, Gerd 117
 Pirazzoli, Elena 9
 Platt, Eleanor 33, 34, 35, 41, 72, 83
 Pozzi, Egidio 200
 Prinz, Joachim 35, 36

- Radunski, Peter 153, 154
 Rapoport, Nathan 22, 24, 31-36, 49, 71, 72, 83, 94, 195
 Raue, Peter 164, 165
 Rauschenberg, Robert 73
 Reagan, Ronald 124
 Reichel, Jesse 91
 Reichel, Peter 9
 Reimann, Ivan 132, 137, 159, 183, 189
 Richter, Gerhard 11
 Ricoeur, Paul 9
 Robin, Régine 30
 Roche, Kevin 78
 Rogers, Hugo 23
 Rogers, Will 80
 Roloff-Momin, Ulrich 124, 132, 150, 179
 Roosevelt, Franklin Delano 80, 83
 Rosenblatt, Arthur 39, 40, 84
 Rosh, Lea 129, 130, 181
 Rosso, Medardo 199, 200, 203
 Rossow, Walter 179
 Roters, Eberhard 179
 Rothenberg, Harvey 94
 Ruchat, Flora 134
 Rürup, Reinhard 105, 125, 126, 129, 130, 132, 137, 159, 163, 166, 168, 169, 171, 173, 180, 183, 189

 Saarinen, Eero 46
 Safdie, Moshe 195
 Saidel, Rochelle G. 25, 26, 32, 71, 84
 Saitowitz, Stanley 69
 Sander, Andreas 183, 184
 Sawitzki, Barbara 132
 Sayre, Wallace S. 21
 Schapiro, Meyer 41, 73, 92
 Scharoun, Hans 117, 119
 Schatz, Julius 58, 84, 91, 92, 203
 Scheffel, Wolfgang 179
 Schenk, Max 34, 35
 Schick, Marvin 78, 91, 95
 Schinkel, Karl Friedrich 105, 106, 109, 115, 174-176
 Schlaich, Jörg 159, 160
 Schlingensief, Christoph 164
 Schmieden, Heino 109
 Schoenberner, Gerhard 123, 154, 179, 180, 186
 Schönfelder, Marianne 11
 Scholz, Andreas 137, 159, 183, 189
 Schreiber, Jürgen 11
 Schroeder, Gerhard 167
 Schultes, Axel 132, 183
 Schulz, Friedrich 111
 Schulze, Hagen 178
 Schuster, Wolfgang 121
 Scott Brown, Denise 139
 Screvane, Paul R. 35
 Scully, Vincent 44
 Segal, George 73, 94
 Seligmann, Werner 121, 132, 178, 183
 Shalev-Gerz, Esther 195
 Shinbaum, Myrna 87
 Sharpe, E.J. 91
 Silberman, Charles E. 32
 Sievers, Johannes 106, 107, 115, 176
 Sinatra, Frank 80
 Solà-Morales i Rubió, Ignacio de 44
 Solomon, Alan 73, 92
 Solomon, Susan G. 42, 69, 71, 75, 86
 Speer, Albert 109
 Spengelin, Friedrich 117
 Stankovic-Müller, Marina 132, 183
 Steiner, Jürg 126, 132, 159, 183
 Stephan, Regina 30
 Stimmann, Hans 132, 158, 159, 166, 190
 Strecker, Bernhard 164
 Streep, Meryl 14
 Strieder, Peter 159-163, 185, 188, 189
 Szyk, Artur 80

 Tekulsky, Joseph 58
 Teller, Benjamin 67
 Terragni, Giuseppe 57
 Töpfer, Klaus 150, 166
 Trautmann, Gerd F. 137

 Ungerleider, Joy 74
 Ursprung, Philip 140, 193, 194

 Venturi, Robert 139, 198, 199
 Vernezobre de Laurieux, François Matthieu 106-108, 174
 Violi, Patrizia 12
 Von Buttlar, Florian 132
 Von Eckardt, Wolf 63, 64
 Von Pufendorf, Lutz 156
 Von Trotta, Margarethe 179, 79n
 Von Weizsäcker, Richard 121, 125

 Wagner, Heidi 132
 Wagner, Robert F. 20, 23, 34
 Waigel, Theo 132, 133
 Weil, Frank L. 81
 Weiss, Christina 163, 164
 Wenders, Wim 164
 Wenzel, Jürgen 121-123
 Whitridge, Arnold 34, 36
 Willensky, Elliot 88
 Wilms, Ursula 99, 103, 171
 Wilson, Woodrow 80
 Wind, Edgar 7, 16
 Woods, James 14
 Wowereit, Klaus 103, 160, 188

 Young, James E. 8, 13, 15, 25, 197, 199

 Zegas, Harry 67
 Zorach, William 26
 Zucker, Paul 46
 Zumthor, Paul 171
 Zumthor, Peter 14, 15, 97, 102-104, 132, 134, 135, 137-149, 152, 153, 155, 157, 159-172, 183-185, 187-191, 193-199
 Zygelbojm, Artur 33, 34

Ringraziamenti

Dietro questo libro non c'è una voce sola – il lavoro maturato tra il 2012 e il 2017 nell'ambito di un dottorato di ricerca svolto all'Accademia di architettura di Mendrisio, Università della Svizzera italiana –, ma anche le sollecitazioni e le premure di più persone, che hanno sostenuto con grande sensibilità la mia ricerca, nutrendola con costanti stimoli, idee e critiche.

227

Innanzitutto, desidero esprimere un profondo ringraziamento e una sincera riconoscenza a Christoph Frank, per aver creduto sin dall'inizio nella mia persona e nella validità del mio progetto. Preziosi sono stati non solo i suoi suggerimenti, che mi hanno aiutata a fare luce su alcuni aspetti complessi della storia e della cultura del XX secolo, ma anche i suoi incoraggiamenti a proseguire la ricerca intrapresa.

Sono profondamente riconoscente a Susan G. Solomon per avermi introdotto con passione e generosità all'architettura "ebraica" di Louis I. Kahn e all'ebraismo americano. Non dimenticherò mai il mio primo "*not too traditional*" *Sabbath dinner* con lei e suo marito nella loro splendida dimora di Princeton.

Un sentito ringraziamento va a Peter Zumthor per l'intervista rilasciatami nella sua abitazione di Haldenstein, rispondendo con pazienza a tutte le mie domande; e a Mario Botta per avermi accolta nel suo studio di Mendrisio, rendendosi disponibile a raccontarmi il suo incontro giovanile con Louis I. Kahn a Venezia.

Desidero poi ringraziare il personale di tutti gli archivi presso cui ho svolto le mie ricerche, in particolare William Whitaker e Nancy Thorne dell'Architectural Archives of the University of Pennsylvania di Philadelphia, Eloise Pelton del Kreeger Museum Archive di Washington D.C., Kaspar Nürnberg del Verein Aktives Museum Faschismus und Widerstand in Berlin e.V. e Ulrich Tempel della Fondazione Topografia del Terrore di Berlino, così come i colleghi dell'ISA e dell'Accademia di architettura di Mendrisio (in special modo a Carla Mazzairelli, Gabriele Neri, Carlo Nozza e Bruno Pedretti) per il sostegno, le spiegazioni e i consigli profusi.

Infine, un ringraziamento speciale va ai miei genitori per essermi stati vicini durante questi lunghi anni di studio, e in particolare a mio padre, primo lettore assoluto delle bozze. È a loro che dedico queste pagine.

ISA

Istituto di storia e teoria dell'arte e dell'architettura
collana diretta da
Christoph Frank, Sonja Hildebrand, Daniela Mondini

Scultori dello Stato di Milano (1395-1535)

a cura di Mirko Moizi, Andrea Spiriti

Architectural History and Globalized Knowledge.

Gottfried Semper in London

edited by Michael Gnehm, Sonja Hildebrand

Mirko Moizi

Tommaso Rodari e il Rinascimento comasco.

Un'indagine sul cantiere del Duomo di Como tra XV e XVI secolo

I Mola da Coldrerio tra dissenso e accademia nella Roma barocca.

Ricerche tra architettura, pittura e disegno

a cura di Adriano Amendola, Jörg Zutter

Form-Finding, Form-Shaping, Designing Architecture.

Experimental, Aesthetical, and Ethical Approaches to Form

**in Recent and Postwar Architecture / Approcci sperimentali,
estetici ed etici alla forma in architettura, dal dopoguerra ad oggi**

a cura di Sonja Hildebrand, Elisabeth Bergmann

Silvia Berselli

Ionel Schein. Dall'habitat evolutivo all'architecture populaire

«Le jeu savant». Luce e oscurità nell'architettura

del XX secolo / Light and Darkness in 20th Century Architecture

a cura di Silvia Berselli, Matthias Brunner, Daniela Mondini

Manipolare la luce in epoca premoderna. Aspetti architettonici,

**artistici e filosofici / Manipulating Light in Premodern Times. Architectural,
Artistic, and Philosophical Aspects**

a cura di Daniela Mondini, Vladimir Ivanovici

Gabriele Neri

Capolavori in miniatura.

Pier Luigi Nervi e la modellazione strutturale

