

Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi
Numero 1, anno 2017
Dossier
Architetture tra le due guerre e
patrimonio urbano del Novecento
ISSN: 2533-0977

ELENA PIRAZZOLI

DISTOPIA CONCRETA: L'ARCHITETTURA E IL NAZISMO



1. Albert Speer, tra enigma e ossessione

Speer fu felicissimo di entrare al servizio di Hitler e tradì, su commissione, la pura idea di architettura che aveva abbracciato così volentieri traendola dal suo primo maestro, Tessenow; calzando sin dall'inizio i paraocchi dinanzi alle mostruose ossessioni del Führer, egli dimenticò (anche se non ne era ignaro) le sofferenze che quelle ossessioni avevano immediatamente provocato: i campi di concentramento per i cristiani e i comunisti, la cancellazione dei diritti civili per gli ebrei, la morte per gli handicappati, per le persone geneticamente deformi e per i vecchi inabili. Speer aderì entusiasticamente alla guerra di Hitler quando iniziò, gioì delle sue conquiste e quando lui, l'artista, venne nominato a un alto incarico di governo, eseguì subito tutto quello che gli veniva richiesto e ancor di più. Manipolò, persuase, tramò e minacciò coloro che interferivano con il suo potere e con i suoi scopi, esigette (e non si limitò a subire) l'assoggettamento brutale ai lavori forzati dei lavoratori stranieri e coscientemente o inconsciamente chiuse gli occhi dinanzi all'assassinio

legalizzato. Speer personalmente non uccise nessuno e non provò sentimenti di ostilità, di odio e neppure di antipatia per i milioni di cittadini dell'Europa orientale, cristiani ed ebrei, che vennero sistematicamente massacrati: egli non provò nulla¹.

In questo anno 2017 il Dokumentationszentrum Reichsparteitagsgelände di Norimberga ha dedicato una mostra a un discusso protagonista del regime nazista: *Albert Speer in der Bundesrepublik. Vom Umgang mit deutscher Vergangenheit*, ovvero “Albert Speer nella Repubblica federale. Rapporti con il passato tedesco”.

Il 1° ottobre 1966 ad attendere l'architetto ed ex ministro degli armamenti del Terzo Reich fuori dal carcere di Spandau c'era un folto pubblico di curiosi e giornalisti da tutto il mondo. La mostra prende l'avvio da questo momento, quello in cui si apre la “seconda carriera” di Speer: espiata la sua pena – vent'anni di detenzione – stabilita ai processi di Norimberga, inizia a essere invitato in televisione, a rilasciare interviste, a partecipare alla vita pubblica della Repubblica federale. Durante la permanenza in carcere aveva scritto due volumi, che vengono pubblicati dopo il suo rilascio: *Erinnerungen* (Berlino, Ullstein, 1969; trad. it. *Memorie del Terzo Reich*, Milano, Mondadori, 1971) e *Spandauer Tagebücher* (Berlino, Propyläen, 1975; trad. it. *Diari segreti di Spandau*, Milano, Mondadori, 1976), che in breve tempo divengono dei veri e propri *bestsellers*.

Il 23 maggio 1945 Albert Speer era stato riconosciuto colpevole per lo sfruttamento della manodopera coatta (fornita dai prigionieri nei campi di concentramento) nelle industrie belliche del Reich; inoltre, si era assunto la “responsabilità morale” per lo sterminio degli ebrei, testimoniando tuttavia di non averne saputo nulla: proprio per questo, sentiva addosso il peso della colpa di non aver *voluto* vedere.

Sulla figura di Speer si è scritto molto, sul suo legame personale con Adolf Hitler, sulla fascinazione che ha esercitato nel dopoguerra nei confronti di giornalisti e storici di rango come Gitta Sereny e Joachim Fest; sul fatto che non potesse non sapere nulla, in qualità di ministro degli armamenti e della produzione bellica, di quanto accadeva nei campi, anche in quelli dell'est, dove veniva messo in atto lo sterminio con il sistema ottimizzato delle camere a gas.

Speer ha cercato sempre di dipingersi come un “tecnico”, un architetto “libero”, senza legami (*entgrenzte*)², un “artista” tuttavia soverchiato dalla propria ambizione sfrenata, che lo ha reso cieco davanti agli orrori del potere: una figura come quella raccontata nel *Mephisto* di Klaus Mann (1936), che sceglie la via dell'opportunismo, tradendo i propri ideali giovanili e adeguandosi al regime, incarnandone la dimensione pubblica e popolare. La mostra fa il punto della situazione su qualcosa che è tuttavia noto: Speer non poteva non sapere, e come lui molti, moltissimi tedeschi³. Di conseguenza, la sua posizione di incredula e angosciata presa di responsabilità è stata utile all'amministrazione alleata nell'immediato dopoguerra e poi alla Repubblica federale negli anni della guerra fredda.

¹ Gitta Sereny, *In lotta con la verità*, ed. orig. 1995, Milano, Rizzoli, 1995, pp. 786-787. Nella foto di apertura dell'articolo Hitler e Speer all'Obersalzberg mentre guardano il progetto per la nuova Opera di Linz, 21 giugno 1939 (fotografia di Heinrich Hoffmann, Bundesarchiv, Bild 183-2004-1103-500 / CC-BY-SA 3.0).

² Si veda Heinrich Schwendemann, *Der “entgrenzte” Architekt. Zur Rolle Albert Speers im “Dritten Reich”*, in Susanne Kuß, Heinrich Schwendemann (eds.), *Der Zweite Weltkrieg in Europa und Asien: Grenzen, Grenzräume, Grenzüberschreitungen*, Freiburg, Rombach, 2006, pp. 33-51.

³ Si veda Matthias Schmidt, *Albert Speer. Das Ende eines Mythos*, Scherz, Bern/München 1982.

Il suo ruolo era quello di indicare come la denazificazione fosse possibile. Speer e il suo “non sapere”, tuttavia colluso con il nazismo, erano l’emblema della società tedesca di professionisti, funzionari, impiegati – e artisti – che avevano lavorato per il Terzo Reich e che ora vivevano e lavoravano nella Germania ovest, convivendo coi sensi di colpa per il non aver *voluto sapere*⁴.

L’ossessione per Speer e il suo “enigma” è stata una modalità per distinguerlo dagli altri che, come lui, avevano costruito la società nazista; per eleggerlo allo stesso tempo a simbolo e paravento di quella massa di persone, tuttavia mettendo in ombra altre figure di spicco. Le adesioni al nazismo, la partecipazione attiva a tutti i settori necessari alla strutturazione del regime e, di conseguenza, le responsabilità per quello che era accaduto, erano molto ampie e diffuse: la costruzione del Terzo Reich, anche solo nell’ambito culturale e artistico, trovò entusiasti protagonisti ben oltre Speer. Figure che in rari casi sono state perseguite nel dopoguerra e che, anzi, hanno continuato a ricoprire i loro ruoli e le loro professioni. Architetti e artisti, come storici dell’arte, direttori di musei o di teatri, attori, registi, musicisti, ecc. Il nazismo aveva avuto ramificazioni in tutti gli ambiti della creazione di una nuova società. Dipingersi come un semplice architetto, anzi, un “*entgrenzte*” *Architekt*, non appare allora più accettabile come scusante.

2. Un nuovo stile, un nuovo ordine

Wir brauchen einen grossen Stil. Diesen Stil müssen wir uns schaffen.[Abbiamo bisogno di un grande stile. Dobbiamo creare questo stile per noi]⁵.

La precoce fascinazione di Adolf Hitler per l’arte e l’architettura viene raccontata già nel secondo capitolo del *Mein Kampf*, dedicato agli anni della formazione, compresi i tentativi, falliti, per accedere all’Accademia di Belle Arti di Vienna. Questa passione, o meglio, questa ossessione accompagnò l’ascesa politica del Führer e il consolidamento del regime: raggiunto il potere era necessario creare un *gross Stil*, un “grande stile” in grado di rappresentarlo. È Speer a riportare nelle sue *Memorie* – una fonte certamente ambigua, ma utile per comprendere il peso che ebbero i progetti edilizi e urbanistici nel progetto nazista – un aneddoto:

All’inizio del 1939, a una riunione di operai edili, Hitler volle motivare il carattere colossale del suo stile architettonico dicendo: «Perché sempre il grandissimo? Perché voglio restituire a ogni tedesco la coscienza di sé. Perché voglio ripetere a ciascuno in cento occasioni diverse: “Noi non siamo assolutamente inferiori ad alcun popolo: siamo invece del tutto pari a qualunque altro popolo”»⁶.

⁴ Anche nelle zone di occupazione sovietica venne portato avanti un processo di denazificazione, con un numero di condannati molto più alto che nel settore occidentale. Tuttavia, negli anni successivi la SED - *Sozialistische Einheitspartei Deutschlands*, per non alienarsi il consenso popolare, dopo il processo nei confronti delle classi medie (considerate come base del consenso nazista), considerò la classe lavoratrice molto meno collusa col regime: i cittadini della DDR vennero velocemente considerati come antifascisti, con conseguenze politiche riscontrate soprattutto dopo il 1989. Si veda Sara Lorenzini, *Il rifiuto di un’eredità difficile: la Repubblica democratica tedesca, gli ebrei e lo stato di Israele*, Giuntina, Firenze, 1998; Dietrich Staritz, *Die Gründung der DDR. Von der sowjetischen Besatzungsherrschaft zum sozialistischen Staat*, München, Deutscher Taschenbuch, 1984.

⁵ Adolf Hitler, *Monologe im Führerhauptquartier 1941-1944*, Hamburg, Albrecht Knaus, 1980.

⁶ Albert Speer, *Memorie del Terzo Reich*, ed. orig. 1969, Milano, Mondadori, (1971) 1997, p. 84.

In realtà, immensi edifici e ingenti trasformazioni urbane avrebbero dovuto mostrare l'essenza del Terzo Reich per evidenziare non propriamente la “parità”, quanto la supremazia del *Volk* tedesco sugli altri popoli. Il loro ruolo, nel nuovo ordine nazista, non si limitava allora alla propaganda o alla scenografia per la politica del regime: i progetti architettonici e urbanistici erano una parte costitutiva di quella politica, uno strumento per plasmare gli spazi e i luoghi della nuova società, dando forma alle relazioni di potere. Innanzitutto, le principali città del Terzo Reich avrebbero dovuto essere trasformate e adeguate alla visione nazista: le cinque *Führerstädte* – le “città del Führer” – ovvero Berlino, futura *Welthauptstadt Germania*, capitale del Reich (e, in prospettiva, del mondo), Norimberga, città del *Parteitag*, il raduno del partito, Monaco, *Hauptstadt der Bewegung*, “capitale del movimento” nazista, Amburgo, il porto principale, e infine Linz, la città della giovinezza di Hitler (il cui nuovo splendore doveva oscurare l'odiata Vienna), avrebbero dovuto subire imponenti sventramenti in modo da poter ospitare nuovi edifici di rappresentanza, nuovi spazi per le adunate e le parate, nuovi musei e teatri che mostrassero i temi culturali adeguati ai valori del regime.

I progetti erano stati affidati non solo ad Albert Speer ma anche ad altri architetti, scelti da Hitler sia per le loro idee stilistiche (avverse al modernismo), che per la precoce adesione al nazismo. Tra questi, godeva di una particolare predilezione del Führer Paul Ludwig Troost, autore dei disegni di due importanti edifici per la nuova Monaco: il *Führerbau* e l'*Haus der Kunst*, entrambi sopravvissuti alla guerra. Troost tuttavia morì nel 1934, non potendo vedere il completamento del suo lavoro e, soprattutto, senza poter seguire lo sviluppo dell'ampio piano per il nuovo Reich. Sopperirono alla sua scomparsa Albert Speer e diversi altri progettisti.

Lo stile architettonico adeguato al regime, nelle parole di Hitler e Speer citate in apertura,

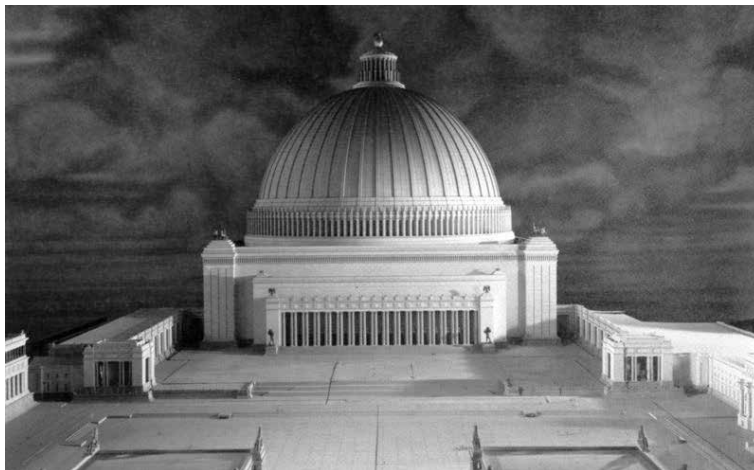


Fig. 1. Modello in gesso della Grosse Halle (o Halle des Volkes, “sala del popolo”) di Albert Speer per Berlino (pianificazione per la “Welthauptstadt Germania”), 1939 (Bundesarchiv, Bild 146-1986-029-02 / CC-BY-SA 3.0).

è il *gross*, il “grande” o, addirittura, il *sehr gross*, il “grandissimo”: le dimensioni e le proporzioni degli edifici, ma anche degli interventi urbanistici, non lasciano dubbi. La nuova Berlino, ad esempio, sarebbe stata caratterizzata da nuovo asse viario nord-sud – con sede stradale larga 120 metri – compreso fra due nuovi edifici: un arco di trionfo alto 120 metri, con incisi tutti i nomi – 1.800.000 – dei caduti nella Grande Guerra e

la *Grosse Halle*, detta anche *Kuppelberg* – letteralmente, “cupola-montagna” – a causa delle sue dimensioni, 290 metri di altezza e 250 di diametro⁷. Così giganteschi, questi edifici sembrano essere stati disegnati solo per appagare la passione smisurata di Hitler, esternazioni megalomaniache ma irrealizzabili. E invece erano pensati davvero come progetti da concretizzare: ne dà testimonianza un enorme cilindro di mattoni e calcestruzzo armato, ancora visibile, costruito per testare la solidità del terreno della capitale, la cui natura alluvionale poteva causare sprofondamenti⁸.

Alle dimensioni fisiche corrispondeva proporzionalmente la dimensione temporale. Nel 1937, durante l'annuale raduno del partito a Norimberga, Hitler definì ciò che si stava costruendo in quel luogo, all'interno di un progetto coordinato da Albert Speer, in questo modo: «questi edifici non devono essere pensati per l'anno 1940, e neppure per l'anno 2000, ma ergersi come le cattedrali del nostro passato per i millenni futuri». Con questa prospettiva smisurata vennero realizzati, tra il 1933 e il 1939, accanto alla preesistente Luitpold Arena, lo *Zeppelinfeld*, la *Grosse Strasse* lastricata di granito (per sottolineare il legame fra la città vecchia, sede delle Diete imperiali, e la nuova *Stadt der Reichsparteitage*) e la *Kongresshalle* ispirata al Colosseo (disegnata da Ludwig e Franz Ruff, solo parzialmente conclusa alla fine del conflitto e ora sede del Doku-Zentrum). A completamento del progetto dovevano sorgere anche un *Märzfeld* (“campo di Marte”) e il *Deutsches Stadion* a ferro di cavallo, debitore della fascinazione di Speer per l'antico stadio di Atene⁹.

Dal punto di vista formale, il *grandissimo* veniva realizzato riprendendo il neoclassicismo come stile più conforme al nuovo Reich rispetto al modernismo. Ma il problema non era solo formale, quanto *materiale*. Nelle sue *Memorie*, Speer racconta un episodio avvenuto durante la costruzione della tribuna dello *Zeppelinfeld*, al posto della quale sorgeva il deposito tranviario di Norimberga, costruito da pochi anni.

Un giorno, quando già si era provveduto a farlo saltare, mi accadde di passarvi davanti e di osservare il miserando spettacolo del cemento armato in rovina, con le nervature in ferro penzolanti e già corrose dalla ruggine. Non era difficile immaginare quanto sarebbe stato rapido l'ulteriore decadimento. Questa visione desolante stimolò in me l'idea che esposi più tardi a Hitler sotto il nome alquanto pretenzioso di *Theorie vom Ruinenwert*, cioè del valore che un edificio può avere, visto come rovina. La mia premessa era che le costruzioni moderne sono indubbiamente poco adatte a creare quel “ponte di tradizione” che, secondo Hitler, avrebbe dovuto congiungere la nostra generazione alle generazioni future: era impensabile che da cumuli di rovine [*Trümmerhaufen*, letteralmente “cumuli di macerie”, n.d.a.] polverose potessero sprigionarsi quelle ispirazioni eroiche che riempivano Hitler di ammirazione davanti ai monumenti del passato. La mia “teoria” si proponeva appunto di superare questo punto morto. Impiegando determinati materiali e rispettando determinate esigenze statiche, si doveva poter costruire degli edifici capaci di eguagliare, in pieno sfacelo, dopo centinaia (anzi, secondo il nostro metro, migliaia) di anni, i monumenti romani. Per rendere più evidente il mio pensiero, feci eseguire un disegno che raffigurava romanticamente la tribuna dello *Zeppelinfeld*

⁷ Si veda *Hitler secondo Speer*, in Elias Canetti, *Potere e sopravvivenza*, ed. orig. 1972, Milano, Adelphi, 1974.

⁸ Il “test di prova” si trova nella zona di Tempelhof: a questo *Schwerbelastungskörper*, “corpo dal pesante carico”, l'artista tedesca Suzanne Kriemann ha dedicato il lavoro *12650000* nel 2008 (<http://www.susannekriemann.info/>). Si veda anche Elena Pirazzoli, *A partire da ciò che resta. Forme memoriali dal 1945 alle macerie del Muro di Berlino*, Reggio Emilia, Diabasis, 2010, pp. 180-181.

⁹ Speer, *Memorie*, cit., pp. 76.

dopo secoli di abbandono: coperta di edera, infrante le colonne, crollate in vari punti le mura, ma ancora intatta e pienamente riconoscibile nelle sue grandi linee. Disegno, questo, che nell'entourage di Hitler fu considerato "una bestemmia", non potendosi concepire che qualcuno prevedesse un periodo di decadenza del nostro impero appena fondato. Hitler, al contrario, trovò che le mie riflessioni erano logiche ed illuminanti, e stabilì che in avvenire le maggiori costruzioni del suo Reich fossero erette secondo la mia "Legge delle rovine"¹⁰.

Oltre a queste parole di Speer – estremamente autocelebrative, per una figura che vuole sancire la sua presa di distanza dal nazismo – e ai discorsi di Hitler con riferimenti alla durata millenaria del granito e della pietra dei grandi monumenti della romanità, non esistono prove dell'esistenza di una vera e propria "teoria" architettonica. Tuttavia, non si può rubricare questo passo semplicemente come invenzione speeriana postuma. Forma e materia dovevano essere in grado di impetrare il potere del nazismo: sia i progetti rimasti sulla carta, che quelli effettivamente realizzati testimoniano questo approccio. Portando all'estremo la visione romantica delle rovine, gli artefici del Terzo Reich arrivarono a progettare la propria decadenza in forma ieratica, come vestigia di un passato nobile e mitico¹¹. Gli edifici per il Terzo Reich, allora, dovevano non solo riprendere stilisticamente l'antichità classica, ma essere realizzati con materiali adeguati a un decadimento *rovinoso* e non alla riduzione in macerie rugginose: dovevano durare oltre il Reich e, prima di tutto, oltre il Führer. Come afferma Canetti, infatti, per Hitler «quegli edifici sono innanzitutto concepiti per l'eternità: devono servire a rafforzare l'autocoscienza del popolo quando egli non ci sarà più»¹².

I materiali dell'architettura moderna, funzionali al presente – e connotati da una necessità di manutenzione – erano troppo poveri e fragili per adempiere a questo scopo. Materiali duraturi e nobili, come granito e mattoni, dovevano allora essere prodotti in quantitativi spropositati per coprire la richiesta.¹³ Per fare ciò venne creata la DEST - *Deutsche Erd*



Fig. 2. Prigionieri che lavorano la pietra estratta nelle cave di Mauthausen, 1942/1943 (Bundesarchiv, Bild 192-345 / CC-BY-SA 3.0).

¹⁰ Ivi, pp. 77-78.

¹¹ Per lo sviluppo di questa riflessione, si veda Elena Pirazzoli, *Disumana e quotidiana. La scala monumentale del Nazismo*, in *Memorie di pietra. I monumenti delle dittature*, a cura di Gian Piero Piretto, Milano, Raffaello Cortina, 2014, pp. 117-136.

¹² Canetti, *Potere e sopravvivenza*, cit., p. 111.

¹³ Sulla difficoltà di coprire l'ingente richiesta di materiali edili si veda Frederic Spotts, *Hitler e il potere dell'estetica*, ed. orig. 2002, Monza, Johan & Levi, 2012, p. 392.

und Steinwerke GmbH, una società di proprietà delle SS, fondata nel 1938 per gestire la produzione di materiali edilizi all'interno del sistema dei campi di concentramento. Mauthausen, Flossenbürg, Gross-Rosen, Natzweiler-Struthof: questi campi erano stati aperti in prossimità di cave di granito, in modo da utilizzare la manodopera schiava nella lavorazione della pietra, fino all'esaurimento delle forze degli Zwangsarbeiter, i lavoratori coatti (prigionieri di guerra, internati nei campi e civili reclutati forzatamente nei paesi occupati).

3. Distruggere per ricostruire

Hitler si entusiasmava. “È un sogno di pietra, come la sinfonia è un sogno di suoni. Secondo me due arti sono al disopra di tutte le altre: la musica e l'architettura. Perché solo loro introducono, di forza, un ordine superiore nel corso caotico delle cose. L'architetto mette ordine nella materia, il musicista nei suoni; entrambi organizzano l'armonia e legano gli elementi bruti con la poesia spirituale”. [...] “Voi non capite, Garnier è riuscito dove chiunque altro aveva fallito, perché l'Opéra di Parigi è opera di un uomo solo! Ha saputo utilizzare tutti gli artisti della sua epoca integrandoli nel suo progetto. Un pensiero unico e totale che avvolge le esuberanze individuali. Bello come la politica!”. “Vede, Speer, ogni dettaglio merita di essere guardato, ma quel che conta è solo l'effetto generale. La foresta nasconde gli alberi. Questa è la società perfetta. Se mai un giorno dovessi tenere una lezione di filosofia politica, porterei i miei allievi a studiare questo capolavoro”¹⁴.



Fig. 3. Dopo la resa della Francia, Hitler visita Parigi con una delegazione di collaboratori e SS. Accanto al Führer, in prima fila, gli architetti Albert Speer e Hermann Giesler, lo scultore Arno Breker, 23 giugno 1940 (Bundesarchiv, Bild 183-H28708 / CC-BY-SA 3.0).

¹⁴ Eric-Emmanuel Schmitt, *La parte dell'altro*, ed. orig. 2001, Roma, E/O, 2005.

In un romanzo di qualche anno fa, Eric-Emmanuel Schmitt crea una vita parallela per Hitler, quella di Adolf H., ammesso all'Accademia di Belle Arti di Vienna: le storie dei due Adolf scorrono parallele, intrecciate e diverse fino all'opposto. Come è noto, la passione frustrata di Hitler diviene ossessione, sfocia nel *putsch* e nella creazione del movimento, poi nella presa del potere, le leggi razziali, i campi, la guerra, la fine. La vita di Adolf H. lo porta a essere pittore, a sposare un'ebrea, a concludere placidamente la sua vita a Santa Monica. Il paradosso è che, paragonata alla narrazione finzionale, è la realtà ad apparire distopica.

Distopia, come contrario di utopia, è un termine che si crea a metà Ottocento in ambito filosofico inglese per descrivere una società (futura o parallela) in cui l'autorità pretende di controllare ogni aspetto della vita umana. Per molti aspetti, i regimi totalitari del Novecento hanno assunto caratteri distopici: la dimensione capillare del controllo, ispiratrice di romanzi come *1984* di Orwell o *Fahrenheit 451* di Bradbury, prende le mosse dalla realtà.

Impressionante è la distopia pubblicata nel 1925 da Artur Landsberger: nel romanzo *Berlin ohne Juden*, "Berlino senza ebrei" l'autore immagina che l'espulsione degli ebrei dalla Germania, avvenuta a causa della presa di potere di un partito nazionalista di destra, divenga la causa della degenerazione dei problemi interni al paese, impoverendolo culturalmente ed economicamente. Il romanzo si conclude con l'appello del governo tedesco per il ritorno degli ebrei, accolti al loro rientro come membri fondamentali della comunità. Si trattava di una satira dell'antisemitismo crescente, colta con estrema precisione dall'autore. Nello stesso anno venne pubblicato anche il *Mein Kampf* di Adolf Hitler.

Il nazismo è stato molto spesso analizzato dal punto di vista di ciò che ha eliminato: le leggi razziali, l'esclusione dalla società di tutti coloro che, per questioni razziali ed eugenetiche, non dovevano più trovare spazio nel mondo futuro (ebrei, portatori di handicap, malati psichici, ecc.). È nello sterminio che sta il nucleo del progetto nazista: *Vernichtung*, letteralmente "annientamento", rendere *nichts*, *nihil*, *niente*. Ma a questa *pars destruens* doveva seguire – e stava già conseguendo – una *pars costruens*: una nuova società e i suoi luoghi, dove vivere e dove rispecchiarsi.

Il programma architettonico e urbanistico – il programma *costruttivo* – nazista era molto più articolato di quanto oggi si ricordi. Agli smisurati progetti di rappresentanza si affiancavano anche complessi amministrativi concepiti come moderni "fori", i *Gauforum*; nuovi musei, come l'*Haus der Kunst* a Monaco (realizzata) o il *Führermuseum* di Linz; scuole di formazione del partito (la *Hohe Schule der NSDAP* di Chiemsee); e ancora la rete autostradale, gli aeroporti (come l'imponente *Tempelhof*), strutture industriali, poli sportivi e dopolavoristici (gestiti dalla KdF, la *Kraft durch Freude*, "forza attraverso la gioia")¹⁵.

Tra i progetti meno noti, ma capace di dare l'idea della capillarità dell'azione culturale e territoriale del nazismo, vi è quello dei *Thingplatzen* o *Thingstätten*, teatri all'aperto

¹⁵ In ambito sportivo si ricorda in particolare lo stadio, le piscine, il Campo di Marte e il villaggio per le delegazioni internazionali realizzati per le Olimpiadi di Berlino del 1936 e tutt'ora in uso.

dove mettere in scena antichi cori o nuovi testi di carattere epico, ispirati alle prime battaglie delle camicie brune. Gli spazi teatrali tradizionali non erano adeguati per queste rappresentazioni, che necessitavano una cornice allo stesso tempo panica e gotica¹⁶. Ogni città doveva quindi avere il proprio *Thingplatz* o *Thingstätte*: progettati a centinaia, ne furono realizzati circa quaranta (ad esempio ad Heidelberg e a Berlino), visibili e spesso ancora utilizzati come arene all'aperto per grandi concerti¹⁷.

Anche il progetto delle *Ordensburgen* isolava un momento della storia tedesca per crearne una riappropriazione nazista. Riprendendo la denominazione medioevale dei castelli dell'Ordine teutonico, il nazismo creò delle fortezze analoghe come “scuole” per formare la futura élite. Vennero realizzate tre nuove *Ordensburgen*: Vogelsang nell'Eifel (in Renania settentrionale-Vestfalia), Falkenburg am Crössinsee (in Pomerania, ora territorio polacco), e Sonthofen, in Allgäu, ai piedi delle Alpi. Per la quarta scuola nazista era stata utilizzata una vera e propria *Ordensburg*: la trecentesca fortezza dell'ordine teutonico di Marienburg (l'attuale Malbork, in Polonia, allora in Prussia occidentale).

La progettazione di queste fortezze venne affidata a Hermann Giesler (per Sonthofen) e Clemens Klotz (per Volgesang e Crössinsee): riprendendo in parte il modello delle caserme prussiane, i due architetti adottarono un linguaggio regionalista, usando materiali naturali e tradizionali come pietra e legno, tuttavia declinati in senso moderno. La collocazione paesaggistica, in particolare nel caso di Vogelsang all'interno della foresta dell'Eifel, esaltava l'atmosfera neomedievale e guerresca. Dopo la guerra sono state utilizzate come caserme: solo Vogelsang, da pochi anni, è passata al demanio pubblico ed è visitabile come “luogo internazionale” di riflessione sulla tolleranza e la pace¹⁸.

L'annessione dell'Austria e la creazione del Governatorato di Boemia e Moravia estese la progettazione anche a queste aree. Linz, ad esempio, divenne oggetto di un piano di trasformazione urbanistica coordinato da Hermann Giesler. Per la *Jugendstadt des Führers*, la “città della giovinezza del Führer”, erano stati pensati un Gauforum, il museo del Führer (le cui opere erano state selezionate dalla Commissione speciale Linz tra le proprietà private di ebrei, acquisendole con vendite forzate ed espropri), un nuovo teatro, ma anche nuovi quartieri di alloggi per gli operai e i dirigenti delle nuove fabbriche del Reich, come le Reichswerke Hermann Göring: quelle abitazioni furono chiamate *Hitlerbauten*, e sono tutt'ora esistenti.

Con lo scoppio della guerra, i piani monumentali subirono un rallentamento: altri progetti costruttivi vennero messi in atto, all'interno del settore dell'edilizia militare. L'Organisation Todt intraprese la costruzione di bunker: smisurate linee difensive, come l'*Atlantikwall*, rivelatosi assolutamente inutile in occasione dello sbarco alleato¹⁹; enormi

¹⁶ Sul tema si vedano George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, ed. orig. 1974, Bologna, Il Mulino, 1975, pp. 160-172; Gaetano Biccari, *Architettura politica e religione dell'arte nel Terzo Reich: l'esempio del teatro Thing*, in *Germania pallida madre. Cultura tedesca e Weltanschauung nazista*, a cura di Alessandra Deoriti, Silvio Paolucci e Rossella Ropa, Chiaravalle, L'orecchio di Van Gogh, 2002, pp. 163-181; Marino Freschi, *La letteratura del Terzo Reich*, Roma, Editori Riuniti, 1997, pp. 161-162.

¹⁷ Uno degli esempi più noti è la *Waldbühne* berlinese, costruita in occasione delle Olimpiadi del 1936 su progetto dell'architetto Werner March, dal dopoguerra in uso per grandi concerti (come quello dei Rolling Stones nel 1965).

¹⁸ <http://www.vogelsang-ip.de/>.

¹⁹ Sull'*Atlantikwall* si veda Paul Virilio, *Bunker archéologie*, Paris, Éditions du CCI, 1975; Michela Bassanelli, Gennaro Postiglione, *The Atlantikwall as Military Archeological Landscape. L'Atlantikwall come paesaggio di*

bunker per la costruzione di sommergibili (come quelli ancora visibili nei pressi di Brema o sul porto di Bordeaux). Questi progetti erano ancora, tuttavia, ascrivibili nella categoria di edifici funzionali alla guerra.

I *Flaktürme*, bunker della contraerea concepiti come torri e fortezze in calcestruzzo armato, sono invece emblematici del *gross Stil*: realizzati a partire dal 1940 su disegno dell'architetto Friedrich Tamms, le loro forme si ispiravano a grandiosi edifici del passato (il Mausoleo di Teodorico, Castel Sant'Angelo). Vennero innalzati a Berlino, Amburgo e Vienna, posizionati a coppie (uno di combattimento, *Gefechtsturm*, e uno logistico, *Leitturm*) nei principali parchi cittadini. Dato lo spessore dei muri esterni (diversi metri), la loro demolizione alla fine del conflitto sarebbe stata estremamente difficile: si prevedeva allora di ricoprirne le spoglie pareti in calcestruzzo armato con lastre di marmo, trasformandoli in sontuosi monumenti dedicati alla nuova *pax germanica*. Il loro destino è stato diverso, ma la loro distruzione completa è stata effettivamente impossibile: ad Amburgo e Vienna sono ancora ben visibili e solo in parte riutilizzati (come depositi o per contenere attività "rumorose" come discoteche e negozi di strumenti musicali), mentre a Berlino sono state fatte saltare dall'Armata Rossa, tumulate e trasformati in colline all'interno di Humboldthain, Friedrichshain e nel Tiergarten.

Un'altra ramificazione della pianificazione urbanistica del Terzo Reich fu lo stesso sistema dei campi di concentramento e di sterminio. I campi di prigionia non erano una novità nella storia: se ne era già fatto uso nella Grande Guerra e nelle guerre coloniali.



Fig. 4. Bagnanti presso il laghetto davanti al Flakbunker del Tiergarten, Berlino 1946/1948 (foto: Otto Hoffmann, Bundesarchiv, Bild 146-1982-028-14 / CC-BY-SA 3.0).

Esistevano così dei modelli, a loro volta tratti dall'architettura militare, penitenziaria e anche ospedaliera (prevalentemente psichiatrica), elaborati a partire dal Settecento. Come sottolinea lo storico dell'architettura Jean-Louis Cohen, furono proposti prototipi differenti, che spaziavano dal tipo industriale (Auschwitz) al tipo fortezza (Mauthausen), con elementi monumentali, come il portale di accesso (che caratterizza ogni campo), accanto ad aspetti funzionalisti e ottimizzati, come il sistema di collegamento tra camera a gas e crematorio nel caso dei campi di sterminio²⁰.

Fu proprio grazie allo studio della pianta e delle sezioni dell'edificio delle "docce" di Birkenau che lo storico dell'architettura Robert Jan van Pelt²¹, chiamato come perito nel processo per diffamazione intentato dallo storico negazionista David Irving contro Deborah Lipstadt e l'editore Penguin Books, dimostrò l'esistenza delle camere a gas. In particolare, la presenza di spioncini esterni sigillati e la modifica dell'apertura delle porte suggeriva che quella stanza fosse stata adibita a una funzione "particolare": i cardini erano stati invertiti in modo da fare aprire le porte verso l'esterno perché "qualcosa" impediva loro di aprirsi verso l'interno. Quel qualcosa si supponeva che fossero i corpi dei prigionieri uccisi dallo Zyklon B.

Un particolare, un dettaglio minimo, disegnato da un oscuro funzionario, un impiegato, un architetto o un geometra, per assolvere a una funzione *fondamentale* per la distruzione progettata dal nazismo.

²⁰ Si veda Jean-Louis Cohen, "La mort est mon projet": architecture des camps, in *La déportation et le système concentrationnaire nazi*, sous la direction de François Bédarida e Laurent Gervereau, Nanterre, Bibliothèque de documentation internationale contemporaine, 1995, pp. 32-41.

²¹ Autore di uno studio confluito nel volume di Deborah Dwork, Robert Jan van Pelt, *Auschwitz. 1270 to the Present*, New Haven and London/New York, Yale University Press/W.W. Norton & Company, 1996; si veda anche *The evidence room*, edited by Anne Bordeleau, Sascha Hastings, Donald McKay, Robert Jan van Pelt, Toronto, New Jewish Press, 2016.