

Antonella Gargano

Le due modernizzazioni di Berlino

Comprendere la città contemporanea, fissarne l'immagine è, per la sua natura di oggetto complesso, instabile e continuamente mutevole, un'operazione non facile. Ce lo ricorda la riflessione di un architetto che fa da introduzione ad un recente 'viaggio' dentro la metropoli berlinese e che richiama l'attenzione su un significativo mutamento delle modalità di percezione della città come conseguenza necessaria della impossibilità di afferrarla nella sua totalità, nella sua dimensione panoramica:

Le città in cui abitiamo, quelle che attraversiamo, o che fotografiamo, sono oggetti complessi ed è quasi impossibile fissare in un'immagine la realtà dei luoghi che le compongono. Questa difficoltà a fermare un'immagine da osservare, studiare, cambiare, rende l'attimo della percezione un momento fondamentale del processo di conoscenza. In quest'ottica anche un breve viaggio può diventare l'occasione per scoprire un luogo e comprenderne parte della sua essenza¹.

Proprio questo attimo della percezione, il primo sguardo sulla città, è indicato da Franz Hessel in uno schizzo del 1929 quale strumento di conoscenza degli spazi urbani:

Le giovani donne della grande città, frettolose ed energiche, con le loro bocche insaziabilmente aperte, diventano insofferenti quando i miei sguardi si soffermano troppo a lungo sulle loro spalle che veleggiano e sulle loro guance che si librano. Non che abbiano qualcosa contro l'essere osservate. Ma questo sguardo *au ralenti* dell'innocente osservatore le innervosisce. Notano che 'dietro' non c'è nient'altro.

No, dietro non c'è nient'altro. Voglio fermarmi al primo sguardo. Voglio cogliere o ritrovare il primo sguardo sulla città in cui vivo².

¹ Paola Cannavò, *Introduzione all'edizione italiana*, in Philipp Oswalt, *Berlino città senza forma*, Roma, Meltemi, 2006, p. 25.

² Franz Hessel, *Der Verdächtige*, in *Ein Flaneur in Berlin*, mit Fotografien von F. Seidenstücker, W. Benjamin's Skizze «Die Wiederkehr des Flaneurs» und einem «Waschzettel» von H. Knobloch, Berlin, Das Arsenal, 1984 [*Spazieren in Berlin*, 1929], p. 7.

Se la sorprendente coincidenza di prospettive può trovare la sua giustificazione nell'occhio di un *flâneur* sofisticato e lucidamente precorritore dei tempi come Hessel, è certamente l'oggetto dell'osservazione, la Berlino di quegli anni a presentarsi già con le caratteristiche di complessità e mutevolezza della città contemporanea. Una città – è ancora Hessel a sottolinearlo – che è «incesantemente in cammino, sempre sul punto di trasformarsi in qualcosa d'altro, e che non si adagia nel suo ieri»³. Questa condizione, che si potrebbe definire di irrequietezza genetica, ha accompagnato la nascita della “Weltstadt” con una vera e propria euforia di progettazione della propria immagine. Tra le numerose pagine dedicate in testi letterari, sui giornali e nei *feuilleton* a questo motivo della proiezione della città verso il futuro un articolo di Roth del 1923, prendendo occasione dalla grazia concessa ad un uomo condannato all'ergastolo all'inizio degli anni Settanta del secolo precedente e liberato dopo cinquant'anni di carcere, riassume in modo esemplare e quasi in forma di parabola i mutamenti della realtà e della sua percezione:

Georg B. conosceva la città di Berlino come si presentava cinquant'anni prima. Se nei lunghi anni bui aveva pensato alla città, vedeva una strada percorsa da carri, vedeva la fine della città sul Potsdamer Platz, uno stridio di ruote gli appariva come il rumore della grande città. [...]

D'improvviso B. scese dalla ferrovia urbana e si trovò proiettato nel ventesimo secolo. Nel ventesimo secolo? Doveva essere il quarantesimo. Almeno il quarantesimo. [...] Il Potsdamer Platz non era più fine, ma *Mitte*, il *centro*⁴.

Ma anche oggi, all'occhio di Wim Wenders, Berlino appare proiettata in avanti: «nonostante i suoi diffusi legami col passato, è una città che rimanda continuamente al futuro, che ci spinge in avanti; qui a Berlino si finisce sempre nel futuro, anche zoppicando»⁵, e un significato identico ha l'apocalittica formulazione di Heiner Müller: «Berlino è l'ultimo atto. Il resto è preistoria. Se storia ci

³ *Ibid.*, p. 275 e, con qualche modificazione, p. 12.

⁴ Joseph Roth, *Der auferstandene Mensch*, in Michael Bienert (a cura di), *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1996, pp. 126-127 [«Neue Berliner Zeitung – 12-Uhr-Blatt», 24.2.1923].

⁵ Wim Wenders, *L'atto di vedere / The Act of Seeing*, trad. di R. Menin con la collaborazione di C. Durastanti, Milano, Ubulibri, 1992, p. 106 [*Der Akt des Sehens. Texte und Gespräche*, Frankfurt am Main, Verlag der Autoren, 1991].

sarà, Berlino sarà l'inizio»⁶ che non a caso è ancora Wenders a citare. In modo analogo, mentre sul terreno dell'architettura Rem Koolhaas – che nel 1992 aveva firmato il suo *Berlin: the massacre of ideas* – dichiara: «In Europa si assiste a una strutturazione fondamentalmente nuova, a una nuova, seconda fase del processo di modernizzazione»⁷, su quello della sociologia Ulrich Beck guarda alla nuova capitale come a «un modello di città del futuro di un “secondo modernismo”»⁸.

Un confronto tra il radicale processo di trasformazione che la capitale tedesca ha subito a partire dalla *Wiervereinigung* fino ad oggi e la nascita della metropoli con il suo punto di culminazione negli anni Venti appare dunque possibile e trova la sua legittimazione nell'instabilità stessa dell'immagine metropolitana, in quel divenire continuo che ne ha fatto, allora come oggi, un laboratorio permanente. I giganteschi spazi vuoti lasciati dalle rovine del passato o creati in modo inatteso dal crollo del muro, che hanno costituito la premessa per una riprogettazione totale negli anni Novanta, disegnano infatti un terreno sperimentale d'azione simile a quello che aveva caratterizzato alla fine della guerra la modernizzazione della città con i grandi concorsi urbanistici come quello per un grattacielo nella vasta area in prossimità della stazione di Friedrichstraße (1921/1922), o quelli per la ripianificazione dell'Alexanderplatz e di altri ampi spazi urbani (1929). E tanto il *masterplan* proposto dal Senato di Berlino nel 1997 (*Planwerk Innenstadt*) che i concorsi degli anni Venti banditi dall'assessore all'urbanistica Martin Wagner sotto il segno del “Progetto per una piazza metropolitana” nascono del resto dalla stessa esigenza di trovare o riconquistare una identità specifica della città. I segni di questa replicazione di un percorso di esplosione (e implosione) della forma urbana di Berlino sono

⁶ Giovanni Spagnoletti - Michael Töteberg (a cura di), *Wim Wenders. Stanotte vorrei parlare con l'angelo*, Milano, Ubulibri, 1989, p. 148. Cfr. in proposito Paolo Federico Colusso, *Wim Wenders. Paesaggi luoghi città*, Collegno, Testo & Immagine, 1998, p. 69. La frase di Müller è riportata sul retro della copertina del catalogo per la mostra “Mito Berlino”.

⁷ *Die Entfaltung der Architektur. Rem Koolhaas im Gespräch*, in «Arch+», n. 117, 1993, p. 29. Cit. in Oswald, *Berlino città senza forma*, cit., p. 146.

⁸ Ulrich Beck, *Risiko Stadt – Architektur in der reflexiven Moderne*, in Ullrich Schwarz (a cura di), *Risiko Stadt? Perspektiven der Urbanität / Deutscher Architektentag 1994 Hamburg*, Hamburg, Junius, 1995, p. 43. Cit. in Oswald, *Berlino città senza forma*, cit., p. 52.

ovviamente ripercorsi anche dalla letteratura: basterà pensare a Günter Grass e al suo *Ein weites Feld* (*È una lunga storia*, 1995) che segue appunto il filo di una lettura in parallelo tra gli anni della riunificazione e i “Gründerjahre” bismarckiani dell’unità tedesca. Un significato particolare acquista, nella prospettiva della replica di un processo di modernizzazione, il ricorso alla figura della città-cantiere, diventata quasi una sorta di slogan nella stagione successiva alla caduta del muro, e qui utilizzata in una proiezione all’indietro:

Mi ricorda colossalmente il ’71, quando la megalomania prussiana è diventata adulta ingozzandosi con i ducati d’oro della Francia. E li hanno chiamati gli anni della rivoluzione industriale. Tutta facciata e nient’altro che casermoni. Scandali e fallimenti. [...]. Era un solo cantiere, la città⁹.

L’immagine dei «lavori in corso» arriverà, tra l’altro, a metaforizzare una condizione dell’animo in un film di Wolfgang Becker, *Das Leben ist eine Baustelle* (*La vita è un cantiere in costruzione*, 1996), dove la città con la sua *coulisse* di gru e di impalcature sembra disegnare lo psicogramma degli individui che la abitano¹⁰.

Ma la spinta al rinnovamento, che acquista i tratti di una vera e propria ossessione del nuovo – «Berlino non sta mai ferma», aveva osservato Robert Walser in una sua breve prosa¹¹ –, è destinata a rivelarsi una disillusione. Il rischio, già pronosticato da Karl Scheffler nel 1931, di «diventare continuamente e non essere mai»¹² è, almeno per quanto riguarda la città contemporanea e proprio rispetto alla ricerca di identità, molto forte. Basta leggere tra le righe di un attento osservatore della realtà berlinese come Rosso di San Secondo per vedere emergere tutti i difetti di quella crescita troppo rapida:

Per chi giunga a Berlino, che non ci abbia vissuto a lungo un’altra volta, la metropoli offre uno spettacolo tumultuoso tuttavia impressionante.

Per chi Berlino ha già conosciuto negli anni scorsi, non è invece difficile notarvi dei segni di stanchezza.

Nata si può dire ieri, e sviluppata rapidamente tra le tempeste del dopo

⁹ Günter Grass, *È una lunga storia*, trad. di C. Groff, Torino, Einaudi, 1998, p. 267.

¹⁰ Cfr. in proposito Peter Zander, *Das Drehen auf einer Baustelle – Berlin als Filmkulisse*, in Erhard Schütz e Jörg. Döring (a cura di), *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, Berlin, Weidler Buchverlag, 1999, in part. pp. 179-181.

¹¹ Robert Walser, *Berlin und der Künstler* (1910), in *Berlin gibt immer den Ton an*, a cura di J. Greven, Frankfurt am Main-Leipzig, Insel, 2006, p. 72.

¹² Karl Scheffler, *Wandlungen einer Stadt*, Berlin, Cassirer, 1931, p. 56 sgg.

guerra, essa presenta tutti i caratteri di una violenta improvvisazione. Dal barocchismo guglielmino della città d'anteguerra all'americanismo della città nuova, si passa con sbalzi che fanno pensare a vere convulsioni¹³,

dove Berlino, se è «tutta luminarie» e «tutto chiasso», è anche «tutta avidità [...] di costruire con potenza, di essere con tutte le energie»¹⁴. Quasi contemporaneamente Roth, in una recensione al fondamentale libro di Werner Hegemann su *Das steinerne Berlin: Geschichte der größten Mietskasernenstadt der Welt* (*La Berlino di pietra: storia della più grande città di caserme d'affitto*, 1930) registra con grande lucidità e non senza accenti sferzanti il processo di implosione che ha subito la capitale:

Berlino è una città giovane, sfortunata e aperta al futuro. La sua tradizione ha un carattere frammentario. Il suo sviluppo, spesso interrotto e ancora più spesso distorto e deviato, viene ostacolato e allo stesso tempo sollecitato da errori inconsapevoli, da tendenze consapevolmente negative; in un certo senso viene sollecitato dagli ostacoli. Malvagità, incoscienza ed egoismo dei suoi governanti, dei suoi costruttori e dei suoi committenti fanno progetti, li rimescolano e li realizzano così rimescolati. I risultati – perché questa città ha così tante fisionomie e così rapidamente mutevoli che non si può parlare di un unico risultato – sono un minuzioso conglomerato di piazze, strade, blocchi di caserme d'affitto, chiese e palazzi. Una confusione organizzata; un arbitrio esatto e realizzato con metodo; una assenza di obiettivi dall'aspetto apparentemente mirato. Mai tanto ordine era stato vicino a tanto disordine, tanto spreco a tanta parsimonia, tanta riflessione a tanta stoltezza, tanto sistema a tanta assurdità. Se il destino può avere un suo arbitrio, allora questa città è diventata la capitale della nazione per un arbitrio del destino tedesco¹⁵.

Non suonano molto diverse, almeno a partire dal varo del *masterplan*, le riflessioni dei sociologi, degli architetti e degli urbanisti più consapevoli e più critici che lamentano la mancanza di

¹³ Pier Maria Rosso di San Secondo, *Wedekind alla Klosterstrasse*, in *Luce del nostro cuore*, Milano, Bompiani, 1932, p. 317.

¹⁴ Pier Maria Rosso di San Secondo, *Il possibile e l'impossibile nei sogni di Margarethe*, *ibid.*, p. 162.

¹⁵ Joseph Roth, "Das steinerne Berlin", in Bienert (a cura di), *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, cit., p. 163 [«Das Tagebuch», 5.7.1930]. Cfr. anche in proposito Oswald, *Berlino città senza forma*, cit., p. 49. Ma si veda anche quell'osservazione, apparentemente così marginale, che Roth mette in bocca a una signora in *Fuga senza fine*: «Eravamo a Berlino la settimana scorsa mio marito e io [...]. È una città che cresce orrendamente» (Joseph Roth, *Fuga senza fine*, in *Opere 1916-1930*, intr. di I. A. Chiusano, apparati di E. Giobbio Crea, Milano, Bompiani, 1987, p. 815).

identità della *forma urbis* berlinese, la sua natura marcatamente eterogenea¹⁶. E perfino una voce ‘ufficiale’ e rigorosamente asettica come l’ultima edizione dello *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler* (*Manuale dei monumenti artistici tedeschi*) di Georg Dehio dedicata a Berlino arriva ad esprimere perplessità sulla tenuta artistica dei nuovi interventi architettonici: «Si dovrà ancora attendere per verificare se all’importanza politica dei nuovi edifici corrisponderà anche quella monumentale»¹⁷.

Un percorso attraverso alcuni luoghi in diverso senso esemplari della modernizzazione può forse consentire di leggere sul corpo stesso della città i segni delle analogie tra le due modernizzazioni. Per la sua potenzialità simbolica, ma anche per la sua collocazione cronologica, l’edificio del Reichstag (1884-1894) può costituire la prima tappa di questo percorso. Non può mancare evidentemente nel *sightseeing tour* di Franz Hessel, dove, al di là dell’attenzione all’imponenza delle dimensioni («un animale gigantesco», «una possente bellezza», «una grandiosa realizzazione»), il luogo della politica appare già trasformato in oggetto di consumo turistico. Non soltanto infatti, nel giro che «dura comunque tre quarti d’ora»¹⁸, si possono vedere i grandi affreschi, le vetrate e la sala delle sedute plenarie, ma al voyeurismo dei visitatori vengono aperti anche angoli meno ufficiali, come la *buvette*: inserito nel *tour* e, per così dire, costretto dentro la fruizione di massa di un turismo sia pure culturale, il Reichstag appare qui chiaramente inserito entro un quadro di percezione decisamente moderna. E a lanciare un ponte verso i nostri giorni e verso i lavori di ristrutturazione iniziati a metà degli anni Novanta sono anche i due concorsi per l’ampliamento del Reichstag, banditi nel 1927 e nel 1929, appunto quando Hessel scriveva il *feuilleton* che la crisi economica dell’ultima fase della Repubblica di Weimar impedì di realizzare.

Quando, appena due mesi dopo l’inaugurazione dell’edificio di Wallott, Alfred Kerr gli dedica uno dei suoi *reportages* per la «Breslauer Zeitung»¹⁹, la sua curiosità sembra essere invece tutta

¹⁶ Cfr. Oswalt, *Berlino città senza forma*, cit.

¹⁷ Georg Dehio, *Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler: Berlin*, München-Berlin, Deutscher Kunstverlag, 2006³, p. 32.

¹⁸ Franz Hessel, *Rundfahrt*, in *Ein Flaneur in Berlin*, cit., p. 124.

¹⁹ L’inaugurazione ufficiale ebbe luogo il 5 dicembre 1894 e il servizio per il giornale di Breslavia è del 10 febbraio 1895.

politica. Anche qui gli «splendidi foyers», «la sontuosa sala», «tutta la costruzione» meritano l'elogio di «culmine del gusto»²⁰, ma sono poi le tribune, i parlamentari (da Wilhelm von Kardoff a Karl Heinrich von Bötticher fino ad August Bebel), i loro interventi, la loro gestualità e le loro fisionomie a catturare la sua attenzione, sicché il Reichstag sembra presentarsi nella sua funzione autentica e non nella sua simulazione turistica. Ma l'articolo di Kerr si apre su un altro luogo berlinese: il "Wintergarten", le sue riviste e una delle sue attrazioni, il quintetto delle sorelle Barrison. Il singolare parallelismo che Kerr stabilisce tra i due avvenimenti trasforma così la visita al Reichstag in un moderno *event*:

Il Reichstag, senza alcuna offesa, è accanto alle Barrison la più grande sensazione di queste settimane. Ogni straniero che viene a Berlino va a vederli. Tutti e due sono estremamente attuali²¹,

dove a questo slittamento di significato contribuisce certamente anche lo sfruttamento economico dell'evento:

quando entrai nel Reichstag ebbi la desolante percezione che l'ingresso a questa istituzione del popolo possa essere a volte reso difficile. Un inserto era occupato con i biglietti d'ingresso. Gli diedi i miei cinquanta Pfennig e mi sentii [...] contrariato²².

Inaugurato nell'aprile del 1999 con la cupola in metallo e vetro di Norman Foster, il nuovo Reichstag fa registrare la cifra di tre milioni di visitatori nell'arco del primo anno, una cifra a cui si richiama anche Wolfgang Thierse, presidente del "Deutscher Bundestag"²³ nelle prime parole di saluto della *brochure* ufficiale. Se si pensa che in quella stessa pubblicazione torna di frequente il riferimento all'edificio del Parlamento come "attrazione", non da ultimo nella sua funzione di osservatorio panoramico su Berlino, e che il grande portale d'ingresso sulla facciata occidentale, sotto l'iscrizione "Al popolo tedesco", è stato destinato prevalentemente

²⁰ Alfred Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, a cura di G. Rühle, Berlin, Aufbau Verlag, 1997, p. 26 [10. 2. 1895].

²¹ *Ibid.*, pp. 25-26.

²² *Ibid.*, p. 25.

²³ Wolfgang Thierse, *Herzlich willkommen zu den Tagen der Ein- und Ausblicke*, in *Blickpunkt Bundestag. Forum der Demokratie*, a cura del «Deutscher Bundestag», Köln, Kölnische Verlagsdruckerei, 2000, p. 3.

ai visitatori, la spettacolarizzazione del “Reichstagsgebäude” appare in tutta la sua evidenza. E certamente in una valenza diversa rispetto alla stessa filosofia architettonica di Foster che assegna un forte valore simbolico alla trasparenza, al rapporto tra esterno e interno, al collegamento con la città²⁴, per una cupola del tutto opposta a quella pesante, incombente che ha visto Joseph Roth e che svuotava di ogni significato quella dedica²⁵. Ma diverso è il senso della spettacolarizzazione anche rispetto a un altro, vero spettacolo, organizzato nell'estate del 1995, prima che si desse il via ai lavori di ristrutturazione, da Christo e Jeanne-Claude con l'impacchettamento dell'edificio che aveva allora la funzione di una rovina. Anche in questo il Reichstag berlinese rappresenta un ponte tra passato e futuro, come scrive nel suo *Diario berlinese* uno dei grandi autori africani, Valentin Yves Mudimbe:

Un viaggio allo stesso tempo tra passato e futuro. Un segno: il Reichstag nella sua nuova trasparenza lo dice chiaramente. Un luogo, un monumento del 19° secolo, una memoria del 20° secolo con le sue tracce dei bombardamenti e addirittura con graffiti sovietici del periodo successivo al 1945²⁶.

Se una piazza può riassumere la cultura del modernismo berlinese è certamente Potsdamer Platz, destinata a diventarne l'icona allo stesso modo in cui la nuova Berlino della riunificazione ha trovato un rappresentativo punto di riferimento nella sua imponente ricostruzione: «Berlino» – scriveva nel 1996 l'assessore all'urbanistica Jürgen Klemann – «offre attualmente la straordinaria possibilità di vivere da vicino nel quartiere del Parlamento, sulla Friedrichstraße o sul Potsdamer Platz la costruzione di una nuova metropoli»²⁷. Nel 1895, quando Kerr inizia a scrivere le sue “Berliner Briefe” per la «Breslauer Zeitung», la piazza, sbocco dell'elegante Potsdamerstraße e dell'aristocratica Bellevuestraße, centro della cultura dei caffè e insieme degli affari, mono-

²⁴ *Respekt vor den Spuren der Geschichte*, intervista di Falk Jäger a Norman Foster, *ibid.*, p. 43.

²⁵ Joseph Roth, *Ein Unpolitischer geht in den Reichstag*, in Bienert (a cura di), *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, cit., p. 231 [Frankfurter Zeitung, 30. 5. 1924].

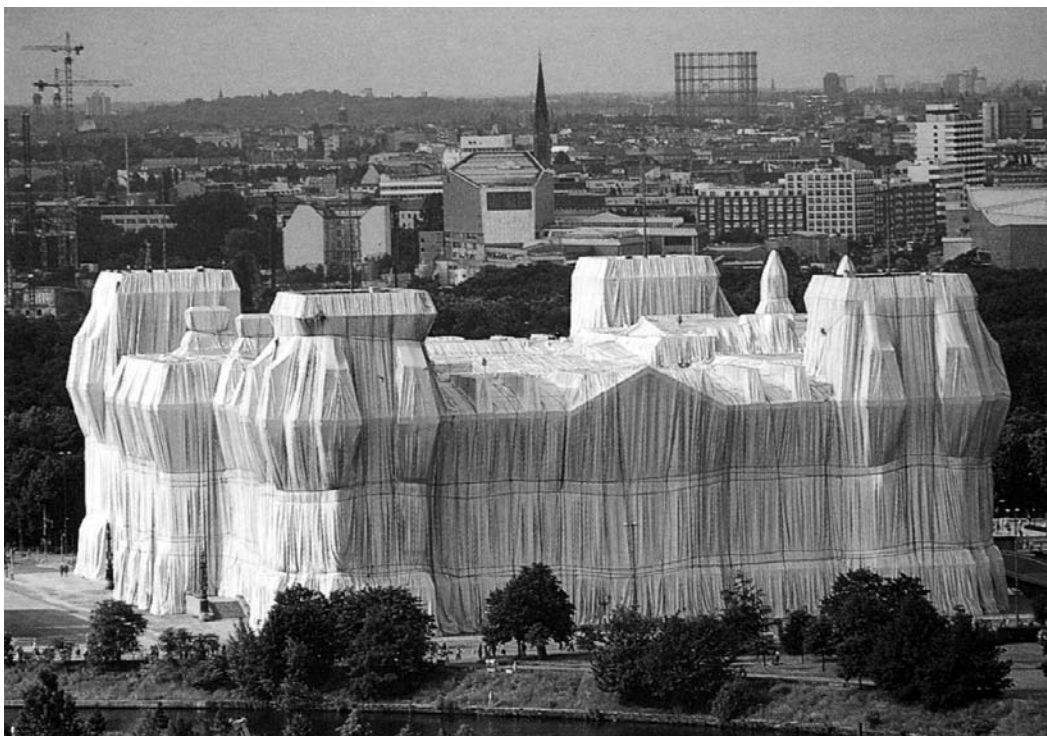
²⁶ Valentin Yves Mudimbe, *Berliner Tagebuch*, in Oliver Lubrich e Hans Jürgen Balme (a cura di), *Berlin Hüttenweg – Stadt erzählen*, Berlin, Matthes & Seitz, 2006, p. 20.

²⁷ Jürgen Klemann, *Zentrum in Zukunft*, in *Info Box: Der Katalog*, Berlin, Verlag Dirk Nishen, 1996, p. 15.

Fig. 1 – Der Reichstag, fotografia di Max Missmann, 1904.



Fig. 2 – Christo e Jeanne-Claude, *Der verhüllte Reichstag*, 1995.



polizzata economicamente dai ricchi borghesi dei quartieri occidentali, era già il cuore della nascente metropoli²⁸. Ma la modernizzazione in cui inizia ad essere trascinato quell'angolo di città non sembra trovare il consenso di Kerr che, al contrario, assume rispetto alla Potsdamerstraße un atteggiamento decisamente nostalgico e tutt'altro che aperto al nuovo. Un nuovo rappresentato dalla pavimentazione e dall'ampliamento della carreggiata nel tratto tra il Potsdamer Platz e la Lützowstraße²⁹, resi necessari dall'intensificarsi del traffico, che, sacrificando molti alberi ed erigendo monumenti ai nuovi uomini dell'epoca dell'elettricità, come Röntgen e Helmholtz, rischia secondo Kerr di cancellarne il *cachet* di strada della *flânerie*. Proprio come rappresentazione di una soglia, di un punto di passaggio tra vecchio e nuovo, la testimonianza di Kerr appare particolarmente interessante.

Un'altra piazza è quella che vede Hessel, radicalmente trasformata dal traffico intenso, dal gioco degli incroci, dal "Verkehrsturm", l'orologio-semaforo che ne governa le regole. Non una piazza, in realtà, ma «quello che a Parigi si chiama un carrefour, un punto di intersezione, un incrocio di strade, non c'è il termine adatto»³⁰. Quasi richiamando il Georg B. di Roth e la sua lontana memoria di quel luogo, Hessel commenta:

Che qui una volta ci fosse una porta della città e ci fosse la fine di Berlino e si biforcassero le provinciali, si dovrebbe avere uno sguardo ben esercitato in senso topografico, per riconoscerlo dall'incrocio delle strade³¹.

Quello di Hessel è certamente un occhio ben esercitato, almeno per quanto riguarda la percezione del processo di metropolizzazione. Hessel infatti registra positivamente la tendenza della più recente architettura berlinese alla semplificazione, alla cancellazione di ogni pomposità dello "stile da pasticciare" dei 'Gründerjahre', intuisce le potenzialità dei nuovi materiali come legno, metallo e vetro – a cui Kerr nel gigantesco palazzo di cristallo del grande magazzino "Tietz" guarda forse ancora con perplessità e

²⁸ Cfr. Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, cit., pp. 38-39 [23. 4. 1895].

²⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 277-278, 294-296 e 703 e Günther Rühle, *Alfred Kerr und die Berliner Briefe*, *ibid.*, p. 647.

³⁰ Hessel, *Rundfahrt*, cit., p. 59.

³¹ *Ibid.*

con qualche ironia³² –, coglie infine un aspetto del Potsdamer Platz e della strada *tout court* della nuova città: l'uso delle *réclames* luminose e a caratteri mobili, che ha mutato la fisionomia urbana imponendo un cambiamento a «profondità, altezza e pianta degli edifici»³³. La *réclame* infatti, segno per eccellenza dell'effimero e del consumo temporaneo, crea – potremmo dire – una seconda architettura della città, anche se a volte rischia di farsi troppo invadente:

la scultura della fontana nel giardino anteriore della vecchia casa di famiglia al centro dell'animatissimo quartiere degli affari, sulla Potsdamer Straße vicino alla Linkstraße, è ancora ben conservata, anche se un giornale con il suo gigantesco manifesto ha già coperto in alto il fregio antichizzante del palazzo e ha occupato gli spazi del primo piano³⁴,

o addirittura – è il caso del Telschow-Haus sull'angolo tra la Potsdamer Straße e la Linkstraße³⁵ – arriva a «porre l'effetto dell'esterno marcatamente al servizio della *réclame* e a concepire l'intera facciata come un grande strumento di pubblicità»³⁶. Hessel cita come l'esempio più recente della Berlino moderna quest'edificio ristrutturato dell'antica pasticceria Telschow, segnala le sue linee nette, cristalline³⁷, ma passa oltre senza soffermarsi. In un'altra pagina, in cui nel suo *tour* è accompagnato da un architetto, reale o virtuale che sia, insieme al quale visita i luoghi dove «in

³² Opera dell'architetto Bernhard Sehring e situato sulla Leipziger Straße, il “Warenhaus Tietz” era stato inaugurato il 26 settembre 1900. Ne parla nel suo *feuilleton* del 30 settembre 1900, esprimendo una forte critica soprattutto nei confronti del carattere mercantile acquistato dalla Leipziger Straße, un tempo segnata da un tono politico per la presenza del Reichstag dal 1871 fino al 1894 (cfr. Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, cit., pp. 615-620).

³³ Franz Hessel, *Berlins Boulevard*, *ibid.*, p. 145. Si pensi soltanto a quella che viene presentata come «la più grande *réclame* luminosa d'Europa installata sull'Europahaus», di cui dà testimonianza un'ardita ripresa fotografica su un'impalcatura di 60 metri (Torsten Palmér e Hendrik Neubauer, *Die Weimarer Zeit in Pressefotos und Fotoreportagen*, Köln, Könnemann, 2000, p. 24).

³⁴ Franz Hessel, *Alter Westen*, *ibid.*, p. 155.

³⁵ Progettato e realizzato tra il 1926 e il 1928 dai fratelli Wassili e Hans Luckhardt e Alfons Anker.

³⁶ Barschat, *Umbau des Telschow-Hauses am Potsdamer Platz in Berlin*, in «Deutsche Bauzeitung», a. 62, nr. 38, maggio 1928. (cit. in Achim Wendschuh (a cura di) *Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne*, Berlin, Schriftenreihe der Akademie der Künste, vol. 21, 1990, p. 207).

³⁷ Hessel, *Rundfahrt*, cit., p. 60.

enormi blocchi di edifici sta nascendo un nuovo mondo»³⁸, le sue riflessioni si fanno più tecniche e il discorso tocca i materiali da costruzione: «il vetro al posto dei mattoni e del marmo. C'è già una serie di case, in cui i pavimenti e le scale sono di vetro nero, in cui le pareti sono di vetro opaco e alabastro»³⁹. In queste parole sembra evidente il riferimento al Telschow-Haus che una rivista di architettura in quegli anni descrive nel modo seguente:

L'intero edificio è rivestito di vetro opaco. Il lato verso il Potsdamer Platz, previsto per la *pubblicità*, in vetro opaco blu oltremare, il lato incurvato verso la strada in vetro opaco bianco. Per i collegamenti tra le finestre vetro opaco nero, le cornici delle finestre scorrevoli in ferro dipinto di nero. Profili delle vetrine e cornici delle porte in bronzo cromato. La zona azzurra della facciata con la parte sovrastante e la striscia per le insegne commerciali tiene come in una morsa la fronte bianca incurvata⁴⁰.

L'intreccio tra materiali, pubblicità e moderno emerge qui in tutta la sua rilevanza, mentre, a proposito del vetro opaco, è interessante come quest'ultimo «negli anni Cinquanta avrebbe acquistato di nuova importanza»⁴¹.

Ma che, più in generale, il vetro sia un filo rosso del moderno, almeno a partire da Paul Scheerbarth e dalle sue proposte⁴², lo dimostra la cupola di Forster con le sue 360 lastre a specchio, ma anche – pur nella diversità delle rispettive filosofie costruttive –, la nuova Stazione centrale di von Gerkan, Marg & Partner (2006), la copertura della DG-Bank di Frank O. Gehry (2001), la torre cangiante della GSW, la società edilizia berlinese, di Mathias Sauerbruch e Louisa Hutton (1999). Il vetro, insieme al clinker e al granito, è del resto l'impronta più vistosa del Potsdamer Platz, dal complesso di Richard Rogers, alla piazza di Renzo Piano, al Sony-Center di Helmut Jahn con la sua torre di 103 metri. Qui il dialogo tra i due modernismi di Berlino si realizza sul corpo dell'Hotel Esplanade (1908/1911), il lussuoso hotel diventato un

³⁸ Franz Hessel, *Ich lerne, ibid.*, p. 12.

³⁹ *Ibid.*, p.13.

⁴⁰ Dr. Bier, *Über Architektur und Schrift. Zu den Berliner Geschäftshausfassaden der Brüder Luckhardt und Alfons Anker*, in «Der Baumeister», f. 11, novembre 1929 (cit. in *Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne*, cit., p. 207).

⁴¹ Günther Kühne, *Drei Berliner Architekten*, in *Brüder Luckhardt und Alfons Anker. Berliner Architekten der Moderne*, cit., p. 15.

⁴² È del 1914 la sua *Architettura in vetro*.

Fig. 3 – Il Potsdamer Platz, cartolina postale, ca. 1900.



Fig. 4 – Il Potsdamer Platz con il Potsdamer Bahnhof, il Café Josty e la Leipziger Straße, cartolina postale, ca. 1900.



punto di ritrovo della società berlinese negli anni Venti: la nuova costruzione, il restauro degli sfarzosi interni, l'avveniristico 'trasloco' di due delle sue sale, la conservazione *in loco*, dietro un vetro, di alcune parti degli stucchi neo-rococò offrono a Jahn l'occasione per «una composizione dialettica tra architettura storica e architettura moderna»⁴³.

Eppure una riflessione di Mudimbe sembra giustamente problematizzare quel processo di 'resurrezione' del passato:

La fenice è un uccello. Simbolo delle rinascite: una volta distrutta, rinasce dalle sue ceneri. I tedeschi ne hanno fatto un luogo, in cui i fantasmi di Renzo Piano, Helmut Jahn e Arata Isozaki si incontrano e si incrociano, allo stesso tempo in marcata visibilità e fisicamente invisibili. Turisti curiosi si fermano, con ammirazione o indifferenti. Per abitudine? Molti tedeschi attraversano il Potsdamer Platz con la velocità che impone il regno di Daimler-Chrysler e Sony. Sembrano diventati insensibili ai paradossi che la fenice incarna, simbolo, frutto della loro pazienza e delle loro fatiche⁴⁴.

D'altra parte, rispetto al finito che l'attuale Potsdamer Platz rappresenta, non si può dimenticare il non-finito del suo stadio precedente di gigantesco cantiere, il più grande d'Europa. Vengono in mente le parole di Wim Wenders a proposito del Potsdamer Platz:

Prima era una sorta di luogo selvaggio. E credo che nessuno riuscirà mai a far capire a certi urbanisti, a certi amministratori che i luoghi più belli della loro città sono proprio quelli dove nessuno ha costruito alcunché. È inevitabile che la città, prima o poi, cerchi un'utilizzazione per quel genere di terreni. È questa la tragedia. [...] Sono luoghi che non possono sopravvivere, sono totalmente anacronistici, si sono sottratti a qualsiasi pianificazione, e questo una città non può tollerarlo⁴⁵.

E scorrono le immagini dei suoi film, il Potsdamer Platz inselvaticato e deserto dove Curt Bois nel *Cielo sopra Berlino* (1981) va vagando alla ricerca di un luogo che non c'è, o quello affollato di containers di *Così lontano, così vicino* (1993)⁴⁶, che «ha subito una mutazione fisiologica e psicologica sconvolgente»,

⁴³ Sony Center am Potsdamer Platz, in *Info Box: Der Katalog*, cit. p. 160.

⁴⁴ Mudimbe, *Berliner Tagebuch*, cit., p. 23.

⁴⁵ Wenders, *L'atto di vedere*, cit., pp. 99-100.

⁴⁶ Cfr. in proposito Zander, *Das Drehen auf einer Baustelle – Berlin als Filmkulisse*, cit., p. 180.

dove nulla è più rintracciabile: «cancellati i binari del treno, demolito il ponte, occupato da un enorme centro commerciale il piazzale del circo»⁴⁷. E anche i personaggi di Grass, che si muovono in direzione del Potsdamer Platz, attraversano

una terra di nessuno desolata da decenni, adesso vasta superficie cupida di proprietari; c'erano già i primi progetti, che si surclassavano a vicenda, già esplodeva la furia edilizia, già i prezzi del terreno salivano⁴⁸.

Ha ragione, insomma, Philipp Oswalt che, parlando di un'urbanistica rivolta a interventi transitori e incompiuti, vede proprio in questa «incompletezza vitale [...] la forza di Berlino»⁴⁹. E forse, allora, il simbolo più autentico del Potsdamer Platz, dei suoi immensi vuoti, ma insieme della sua potenzialità progettuale, resta l'Info Box, il rosso container su palafitte di Schneider e Schumacher, di nuovo segno dell'effimero e del temporaneo, che «doveva porre un accento per la costruzione del nuovo centro della città»⁵⁰ e che, nelle parole dell'allora sindaco della città Eberhard Diepgen, apriva ai visitatori «il mondo del Potsdamer Platz – un mondo di passato e futuro»⁵¹.

Il terzo oggetto di comparazione tra i due modernismi è un luogo che non c'è più, ma che come esempio di una concezione di vita marcatamente metropolitana sta a rappresentare l'intera sfera dell'industria del divertimento. È lo Haus Potsdam, costruito sul Potsdamer Platz da Franz Schwechten tra il 1911 e il 1912 nello stile del classicismo prussiano, che sull'angolo tra la Köthener Straße e l'edificio del Potsdamer Bahnhof terminava con una struttura rotonda sormontata da una cupola⁵². Mutato significativamente il suo nome in Haus Vaterland nel 1914 e ristrutturato nel 1927 secondo un progetto di Carl Stahl-Urach⁵³, è definito “*locale-monstre*” da Hessel, che vede il *tour* e gli ospiti della città passare indifferenti davanti agli antichi palazzi e ai musei: «Quello che vogliono è la Germania-*monstre*. E allora, signore e signori,

⁴⁷ Wim Wenders, *Una volta*, Roma, Socrates, 1993, p. 393.

⁴⁸ Grass, *È una lunga storia*, cit., p. 8.

⁴⁹ Oswalt, *Berlino città senza forma*, cit., p. 148.

⁵⁰ *Info Box: Der Katalog*, cit., p. 10.

⁵¹ Eberhard Diepgen, *Vorwort*, *ibid.*, p. 7.

⁵² Già ridotto a una rovina dalla guerra, andò distrutto durante la rivolta operaia del 17 giugno 1953 a Berlino est.

⁵³ Cfr. Patricia Köstring e Stephan Maier, *Haus Vaterland*, in *Info Box: Der Katalog*, cit., p. 185.

stasera tutti lì, nel vecchio Piccadilly, oggi Haus Vaterland. Lì vi verranno servite specialità nazionali ed estere»⁵⁴. Esattamente nello spirito dei “centri della cultura del divertimento” di cui parla Siegfried Kracauer, lo Haus Vaterland è infatti una moderna megastuttura, un enorme contenitore di ambienti diversi e di diverse sollecitazioni: la bodega spagnola e la sua calorosa atmosfera, il Wildwest-Bar e il romanticismo delle praterie americane, il caffè turco e l’illusionistica parete di vetro con il panorama del Bosforo. Insomma, tutto il Kitsch e tutto il virtuale di una realtà illusoria sembrano raccolti qui ad anticipare il villaggio globale. Le impressioni di Hessel, che ritornano nello stesso anno 1929 in una deliziosa versione narrativa⁵⁵, toccano anche la rapidità del consumo secondo le strategie previste dallo stesso *établissement* – del tutto simili per altro a quelle dell’industria dell’*entertainment* contemporaneo –, che crea percorsi obbligati, accelera il tempo della fruizione, non consente spazi vuoti⁵⁶, mentre dell’omologazione delle regole del divertimento parlerà poi – ma siamo già nel 1930⁵⁷ – Joseph Roth. Gli abitanti della metropoli, del resto, non possono che assumere il ritmo della metropoli, come ha osservato con grande acutezza Alfred Döblin allargando le sue osservazioni ai principi che regolano la società di massa:

Le grandi città sono un apparato strano e potente. Nelle loro strade si può sentire in maniera quasi fisica il vortice di spinte e tensioni che gli abitanti delle grandi città producono, che essi emanano e che a sua volta si impadronisce di loro. Secondo osservazioni ornitologiche gli uccelli preferirebbero il volo in gruppo perché, grazie al movimento uniforme delle ali, gli uccelli vicini si sostengono reciprocamente e il loro volo risulta più agevole. Dall’osservazione di questo comportamento si è ricavato un determinato principio meccanico. Questa osservazione ci offre una spiegazione anche per altri fenomeni: indica come nell’imitazione vi sia un fine economico, il risparmio di energie; spiega l’inclinazione umana all’imitazione e

⁵⁴ Hessel, *Rundfahrt*, cit., p. 57.

⁵⁵ Franz Hessel, *Das rheinische Mädchen aus Wendisch-Rietz*, in *Persönliches über Sphixen. Vier Berliner Skizze*, mit einer Nachbemerkung von L. Sommer, Berlin, Silver & Goldstein, 1990, pp. 5-15.

⁵⁶ Di questa accelerazione del consumo dei divertimenti Hessel fornisce un ulteriore esempio in un’altra pagina che descrive una corsa notturna di locale in locale (Hessel, *Von der Lebenslust*, in *Ein Flaneur in Berlin*, cit., pp. 38-50).

⁵⁷ Joseph Roth, *Berliner Vergnügungsindustrie*, in Bienert (a cura di), *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, cit., pp. 209-214 [«Münchener Neueste Nachrichten», 1.5.1930].



Fig. 5 – *Haus Vaterland*, fotografia di Max Missmann, 1926.

l'inclinazione delle masse a muoversi in modo uniforme. In questa maniera gli abitanti delle grandi città vengono ora spinti ad assumere uniformemente il ritmo metropolitano⁵⁸.

Ma c'è un altro aspetto, su cui mi sembra interessante soffermarsi, che costituisce ancora un punto di convergenza tra le due fasi della modernizzazione di Berlino e che è legato alla direzione – in senso topografico, urbanistico e sociologico – verso la quale si è mossa e si muove la città nel suo irrequieto processo di trasformazione. Alfred Kerr aveva iniziato la sua corrispondenza per la «Breslauer Zeitung» il 1 gennaio 1895 con un pezzo in cui i quartieri occidentali della città e la spocchiosità dei nuovi ricchi che li avevano colonizzati venivano impietosamente rappresentati:

⁵⁸ Alfred Döblin, *Lo spirito dell'epoca naturalistica* (1924), in A. Döblin, *Scritti berlinesi*, a cura di G. Cantarutti, trad. di L. Perrone Capano, Bologna, Il Mulino, 1994, p. 191.

Il Westen berlinese – questa elegante piccola città, in cui abita tutta la gente che può qualcosa, che è qualcosa e che ha qualcosa e che si crede tre volte di più di quanto possa, sia ed abbia⁵⁹.

Ma già alla fine del 1899 Kerr registra un trasloco, quello della giovane dattilografa a cui affida la copiatura delle sue “Lettere”, in una delle strade del “West-West” nel comprensorio attorno alla Gedächtniskirche: “grandi caseggiati”, “comodità”, “cortili mimetizzati da giardini”⁶⁰. È uno tra i primi, inappariscenti segnali di una tendenza che avrebbe portato Hessel a tornare nostalgicamente indietro con la memoria al suo “vecchio ovest”, perché «il vecchio ovest ha perduto molto, come si dice delle bellezze che non sono più di moda»⁶¹. Già alla fine del secolo, infatti,

le famiglie benestanti si sono spostate nella zona del Kurfürstendamm e in seguito ancora oltre fino al Westend o a Dahlem, quando non addirittura in una villa di Grunewald⁶².

Il boulevard di Berlino, che un tempo erano i Linden, è dunque diventato il Kurfürstendamm, dove «gli edifici si modernizzano», la zona commerciale e il quartiere residenziale confluiscono:

All’inizio la Kantstraße cerca ancora di stargli al passo, con un po’ di cinema e un po’ di teatro, ma già prima di arrivare al Savignyplatz rinuncia alla competizione e torna di nuovo piccolo-borghese⁶³.

Una direzione opposta rispetto all’asse geografico e topografico, ma un significato identico ha lo spostamento del suo centro, da ovest verso est, che Berlino ha vissuto e sta continuando a vivere in forme sempre più appariscenti nel corso della seconda modernizzazione. È il Kurfürstendamm adesso a perdere d’importanza, e se in un racconto di Feridun Zaimoglu, *Berlin, Berlin* (2006)⁶⁴ è ancora una “Nobelflaniermeile”, la “passeggiata elegante” fa da sfondo a una storia concitata in cui compaiono

⁵⁹ Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, cit., p. 5 [1. 1895].

⁶⁰ *Ibid.*, p. 513-516 [10. 9. 1899].

⁶¹ Hessel, *Alter Westen*, cit., p. 154.

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 147.

⁶⁴ In Oliver Lubrich-Hans Jürgen Balmes (a cura di), *Berlin Hüttenweg – Stadt erzählen*, cit., pp. 211-217. Cfr. anche Oliver Lubrich, *Amseln und Luftangriffe*, *ibid.*, p. 267.

rocker e animalisti, una pellicceria e una sartoria turca di riparazioni. Il vero boulevard torna infatti ad essere di nuovo sui Linden, le attività commerciali eleganti sorgono o si trasferiscono sulla Friedrichstraße e il velodromo di Dominique Perrault (1993-1999), moderno *pendant* di un altro “fuoriscalda” come il Palazzo dello sport costruito sulla Potsdamer Straße (1910)⁶⁵, si sposta ancora più ad est, all’estremo margine del Prenzlauer Berg, rivitalizzando quello che potremmo chiamare un potenziale Ostend. E non è un caso che si debba tornare a dire con Roth che il Potsdamer Platz è il cuore della *Mitte*, il *centro*.

La città dalla quale Alfred Kerr inviava i suoi resoconti aveva già intorno al 1899 oltre un milione di abitanti e «già presto si comincia a parlare ottimisticamente della “Weltstadt”»⁶⁶. Eppure, nonostante la spinta innovativa e la volontà di affermarsi nella sua immagine più rappresentativa di “Reichshauptstadt”, a Berlino sembra ancora mancare un tono internazionale: nel confronto con Londra – che si riassume in un dato: la città sul Tamigi «ha da quaranta a cinquanta Friedrichstraßen» – la città prussiana risulta decisamente perdente, è niente più che “a nice place”⁶⁷. L’atmosfera internazionale è, insomma, ancora tutta di importazione e affidata a quinte illusionistiche ed effimere come l’ “Italia a Berlino” al Bahnhof Zoologischer Garden⁶⁸ o come le Esposizioni al parco di Treptow⁶⁹, dove, paradossalmente, la grandiosità metropolitana appare attraverso un’arte della simulazione⁷⁰. Nel 1909 Robert Walser guarda la nuova metropoli attraverso gli occhi di una piccola berlinese, alla quale si presenta come «la città più bella e più interessante del mondo», che «scoppia letteralmente di novità» e che, soprattutto, «dà sempre il tono»⁷¹. Nelle sue corrispondenze

⁶⁵ Realizzato da Hermann Dernburg, poteva ospitare fino a 10.000 spettatori.

⁶⁶ Rühle, *Alfred Kerr und die Berliner Briefe*, cit., p. 647.

⁶⁷ Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, cit., p. 191 [13. 9. 1896]. Una seconda parte del resoconto dedicato a “Berlino e Londra” uscirà il 18 settembre 1896.

⁶⁸ Cfr. Kerr, *Wo liegt Berlin? Briefe aus der Reichshauptstadt 1895-1900*, cit., pp. 40-43 [23. 4. 1895].

⁶⁹ Rühle, *Alfred Kerr und die Berliner Briefe*, cit., p. 647. La grande Esposizione dell’ industria e dell’artigianato, un vero e proprio evento per la città, si era inaugurata alla presenza dell’ imperatore il 1 maggio 1896. Sulla “Ausstellung” Kerr scriverà un ampio *reportage* il 3. 5. 1896.

⁷⁰ Cfr. *ibid.*, p. 152.

⁷¹ Robert Walser, *Die kleine Berliner* (1909), in *Berlin gibt immer den Ton an*, cit., p. 81 e p. 85.

dalla città tedesca, nel 1929, Corrado Alvaro individua la costellazione America, Germania, Russia, o più precisamente New York, Berlino, Mosca, come la fascia geo-culturale del moderno⁷². L'aspirazione internazionale è diventata un dato di fatto nella Berlino di quello stesso anno 1929 in cui Roth passeggia tra un ristorante americano e un caffè francese, dove «gli avventori stanno seduti fuori sulla “terrazza”, muoiono dal freddo e si sentono parigini. Anzi, sono ancor più che parigini, perché sono parigini a Berlino»⁷³. Con la sua sottile ironia Roth si sofferma sulle pretese internazionali di un caffè, di un cinema o di un locale:

Certo non è mai come a New York o a Parigi, ma suscita reminiscenze di questo o di quello. Nella loro modestia si ritengono soltanto riuscite imitazioni, ma in realtà sono originali mal riusciti. Nel ristorante americano la lista delle vivande è in inglese. La madre lingua degli avventori è verosimilmente il tedesco, ma la loro lingua familiare muta a seconda dell'umore e del locale.

Poco conta, capiscono anche l'inglese⁷⁴.

Oggi l'internazionalizzazione di Berlino e le sue ricadute sul terreno linguistico, sono così rappresentate dal brillante umorismo di Scott Bradfield:

Forse non si è ancora accorto [...] che nella nostra Germania di oggi le cose vanno un po' più allegramente di una volta. [...] La nostra anima popolare è aperta a Super Mario e American Pie. La stessa nostra lingua ora è così hip e cool come da voi in California, diciamo *go with the flow*, diciamo *tell me about it* e *let's get it on*. Se dovessi riassumere in un concetto tutte le trasformazioni che oggi subiamo, direi: la Germania oggi è meno Goethe e più *Friends*⁷⁵.

Il confronto con New York – un'altra costante della modernizzazione – torna a riproporsi ancora una volta e su un terreno più generale che investe tutto lo spazio urbano: se Ingo Schulze

⁷² Cfr. in particolare Corrado Alvaro, *Senso della vita tedesca, oggi*, in «L'Ambrosiano», 10. 5. 1929. Cfr. in proposito Liborio Mario Rubino, *I mille volti della modernità*, Palermo, Flaccovio, 2002, pp. 16-20.

⁷³ Joseph Roth, *Der Kurfürstendamm*, in Bienert (a cura di), *Joseph Roth in Berlin. Ein Lesebuch für Spaziergänger*, cit., p. 186 [«Münchener Neueste Nachrichten», 29. 9. 1929].

⁷⁴ *Ibid.*.

⁷⁵ Scott Bradfield, *Dazzle, der Akademiker*, in *Berlin Hüttenweg – Stadt erzählen*, cit., p. 67.



Fig. 6 – Gerd Winner, *Reichstag* (da: *Berlin-Suite*), tecnica mista su carta a mano, 1987.

constata: «Sul Potsdamer Platz si avverte l'ambizione della capitale di diventare per la Germania quello che attualmente New York è per il mondo»⁷⁶, Gerd Winner nelle sue serie pittoriche dedicate alle *Strutture urbane* colloca le due metropoli entro un dialogo artistico che tocca luoghi, Times Square e il Reichstag, e 'monumenti', la Statua della libertà e l'angelo dorato della Siegestsäule⁷⁷.

Ancora negli anni della prima modernizzazione Roth aveva scritto: «Questa città ha avuto il coraggio di essere costruita in uno stile orribile, e questo le dà il coraggio per altri orrori»⁷⁸. Un punto di vista che forse è esattamente lo stesso dal quale parte oggi lo scrittore Bodo Morshäuser nella sua *Liebeserklärung an eine häßliche Stadt (Dichiarazione d'amore ad una brutta città, 1998)* – «Le belle città sono insopportabili. [...] Una bella città è una contraddizione in sé. Berlino è sopportabile»⁷⁹ – e l'architetto Philipp Oswald: «Berlino è brutta»⁸⁰. Ma Oswald aggiunge: Berlino è «intensa» e ancora:

Non vi è un'unica idea, un'unica concezione, un'unica geometria, che possa caratterizzare questa città come un tutt'uno. Berlino è il prototipo di una città nella quale convivono gli opposti⁸¹.

Anche in questo la Berlino di oggi è il frutto di un'altra modernizzazione, discutibile quanto si vuole, ma sicuramente di 'secondo grado'.

⁷⁶ Ingo Schulze, *Berlin ist eine unschuldige Stadt*, in «Die Zeit. Magazin», n. 41, 3. 10. 1997. Cit. in Ines von Ploetz, *Don DeLillos und Paul Austers New York als literarische Paradigmen für Berliner Stadttex-te?*, in Schütz e Döring (a cura di), *Text der Stadt – Reden von Berlin. Literatur und Metropole seit 1989*, cit., p. 119.

⁷⁷ Winner, che aveva già dedicato quattro serie a Berlino (1970, 1987, 2002 e 2005), ha proposto di recente le sue *Strutture urbane, Berlino – New York* (2006).

⁷⁸ Roth, *Fuga senza fine*, cit., p. 833.

⁷⁹ Bodo Morshäuser, *Berlin ist voller Menschen, die nicht zugeben, daß sie sich mögen*, in *Liebeserklärung an eine häßliche Stadt*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1998, p. 153. Ma si vedano anche altri passi in cui Morshäuser canta il suo 'inno' alla città: «Berlino non è diventata più brutta di quanto lo sia sempre stata. Così poco gradevole come la doppia Berlino del dopoguerra, sicuramente, nonostante ogni sforzo, la Berlino unificata che sta sul punto di sorgere non può più diventarlo. Da quando conosco la città, è così squallida e sconsolante, così a pezzi e vuota, che è difficile renderla ancora più sgradevole» (*ibid.*, p. 72), e ancora: «È l'orribile storia tedesca che rende questa città così orribile» (*ibid.*, p. 83).

⁸⁰ Oswald, *Berlino città senza forma*, cit., p. 39.

⁸¹ *Ibid.*