

Da: *Musei per un nuovo millennio. Idee Progetti Edifici*, a cura di V. Magnago Lampugnani, A. Sachs, catalogo della mostra (Rivoli-Torino, Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, 30 maggio - 26 agosto 2001), Prestel, Monaco-Londra-New York 2001, pp. 100-107.

Daniel Libeskind
Jüdisches Museum
Berlino (Germania), 1989-1999

Angeli Sachs

Nel caso dello Jüdisches Museum, il Museo Ebraico realizzato da Daniel Libeskind a Berlino, risulta particolarmente evidente il fenomeno, peraltro riscontrabile sempre più frequentemente negli ultimi decenni, per cui il museo stesso viene definito più dalla sua forma che dai suoi contenuti. Sicché non sorprende più di tanto il fatto che l'edificio sia stato inaugurato già nel 1999, come espressione della memoria della storia degli ebrei berlinesi, ancor prima di diventare un museo a tutti gli effetti, con la collezione e un'esposizione nel 2001.

La forma del museo è basata su una matrice semantica straordinariamente complessa, che in vario modo si pone in relazione alla tradizione ebraica di Berlino. Già nel 1989 la giuria del concorso che aveva assegnato il 1° premio a Daniel Libeskind, nel motivare tale scelta, aveva sottolineato l'approccio concettuale del progetto, che si proponeva di rendere visibile ciò che era invisibile e di offrire un collegamento tra la storia berlinese e quella ebraica. Tale collegamento veniva tradotto in sequenze e movimenti spaziali, laddove la forma dell'edificio costituiva "espressione analoga alla concezione interna" ed il progetto stesso risultava esemplare per il suo carattere innovativo.¹ All'epoca, tuttavia, si prendevano ancora le mosse da premesse diverse, poiché il progetto, intitolato *Ampliamento del Berlin Museum con la sezione Jüdisches Museum*, era concepito come modello integrativo, vale a dire come inserimento di un museo di storia ebraica nel già esistente museo di storia cittadina, nell'originaria Kollegienhaus, che doveva venir conservata nel suo stato originario. Parallelamente alla storia della città dopo il 1871, il museo avrebbe dovuto presentare la storia degli ebrei di Berlino e della religione ebraica. Dal 1998, dopo lunghe controversie, è stato deciso di utilizzare il nuovo edificio esclusivamente come Jüdisches Museum.

Ma ritorniamo ancora alla situazione iniziale: il radicalismo del progetto di Libeskind, con le sue pareti sempre più inclinate verso est, superava anche le aspettative del bando di concorso. Nessun altro progetto, al livello dei contenuti o dell'architettura, correlava in maniera così evidente la storia di Berlino con la storia degli ebrei berlinesi, e nessun altro riusciva a integrare nella propria concezione sia ciò che della cultura ebraica era visibile sia ciò che era invisibile, ossia lo sterminio dei cittadini ebrei e la scomparsa del loro mondo, tanto importante per Berlino, durante il nazionalsocialismo.

Libeskind ha definito tale concezione *Between the Lines*, una formulazione che non significa soltanto *tra le linee*, bensì anche *tra le righe*. La pianta del museo è basata sul dialogo tra due linee, configurate ciascuna come linea doppia. La prima linea, che si potrebbe considerare la spina dorsale del corpo edilizio, è dritta, ma frammentata in molte parti; la seconda corre a zigzag, simile a una saetta, intersecando continuamente la linea dritta. Da essa nasce il corpo edilizio variamente angolato. Nei punti di intersezione delle due linee si formano complessivamente cinque spazi, i cosiddetti "vuoti", che attraversano l'edificio del museo in sequenza irregolare. Secondo Libeskind,

"ciò che non è visibile si manifesta come vuoto, come l'invisibile". Contemporaneamente egli coniuga il progetto con il contesto urbano e con la storia di Berlino.

Il museo sorge a Kreuzberg, più precisamente nella Südliche Friedrichstadt, un ampliamento della città realizzato nel 1732-38 e in gran parte distrutto durante la seconda guerra mondiale. Durante la ricostruzione, con complessi residenziali talvolta molto grandi, le poche tracce storiche vennero quasi completamente cancellate e l'antica rete viaria venne modificata. Uno dei pochi edifici storici del quartiere conservatosi fino a oggi, la Kollegienhaus, edificata nel 1734-35 secondo un progetto di Philipp Gerlach, dopo il restauro del 1963-69 ha ospitato il Berlin Museum, mentre il terreno adiacente venne destinato a un successivo ampliamento. Nel contesto urbano l'edificio era isolato, a confronto diretto con i grandi insediamenti abitativi.

Negli anni tra il 1979 e il 1988 la Internationale Bauausstellung - IBA si occupò di quella zona nel quadro di una "ricostruzione critica" delle strutture storiche con il supporto dell'architettura contemporanea. Per questo motivo nel bando di concorso venne richiesto di integrare maggiormente il vecchio edificio nello spazio urbano e di creare una correlazione tra il tessuto urbano, verso nord, e gli edifici isolati, verso sud.

Contemporaneamente lo spazio verde doveva essere mantenuto. Da un lato, a tale ambiente assai eterogeneo il progetto di Libeskind rispose con una formulazione architettonica autonoma e radicale; dall'altro lato, grazie a una molteplice contestualizzazione, l'edificio ottenne un collegamento con il contesto urbano.

Libeskind integrò tale contesto urbano con un secondo strato, la storia della vita intellettuale a Berlino, e sviluppò una "matrice invisibile o anamnesi delle correlazioni", muovendo dalle posizioni di protagonisti della scienza e dell'arte, come Heinrich von Kleist, Heinrich Heine, Rahel Varnhagen o, nel Novecento, Arnold Schönberg, Paul Celan e Walter Benjamin, considerati *"traits d'union"* tra la tradizione ebraica e la cultura tedesca". Sulla base di tali riferimenti e correlazioni egli progettò la sua "matrice irrazionale come sistema di triangoli retti che lasciano intuire un'analogia con l'emblema della stella schiacciata e distorta", la stella di David, simbolo non solo dell'identità ebraica, ma durante il nazionalsocialismo, anche di emarginazione. Altri importanti impulsi per il progetto dello Jüdisches Museum vennero dall'opera incompiuta *Moses und Aron*, composta da Arnold Schönberg tra il 1930 ed il 1932, dove svolge un ruolo importante il rapporto tra immagine e parola, tra visibile e invisibile, che assume una propria configurazione solo nell'immaginazione.

Nel museo questo invisibile si manifesta nei "vuoti". Inoltre, Libeskind si rifà a un elenco di ebrei berlinesi deportati durante gli anni dell'Olocausto, nonché al testo *Einbahnstraße* di Walter Benjamin, pubblicato nel 1928. Intitolato alla strada, il volume era una raccolta di scritti filosofici ordinata in frammenti in forma di immagini, parte di una rivoluzionaria filosofia della storia, che analizza i processi storici non come sviluppo continuo, bensì all'interno di una dialettica dinamica. Tale nesso storico e intellettuale si riproduce in maniera ora più ora meno esplicita anche nel museo.²

Il progetto per il concorso per lo Jüdisches Museum, che per ogni piano disponeva di una superficie lorda di 15.500 metri quadrati e netta di 10.000 metri quadrati (di cui 4.500 destinati all'area espositiva), dovette essere rielaborato per rispettare il *budget* di circa 120 milioni di marchi previsto dal Senato di Berlino.

Ad esso sono state sacrificate l'inclinazione delle pareti nonché tre delle quattro torri esterne che avrebbero dovuto rispecchiare i "vuoti" interni. La pianta del piano inferiore ed il passaggio tra edificio vecchio e nuovo sono stati semplificati. Nell'edificio vecchio è stato inserito un "vuoto" che accoglie anche il passaggio verso l'edificio nuovo. L'edificio nuovo, con quattro piani fuori terra e molte angolazioni, si avvicina al vecchio edificio in tre punti formando due cortili, uno dei quali dedicato al poeta ebreo Paul Celan. Il rilievo del terreno fa riferimento ad una grafica di Gisèle

Lestrangle-Celan, vedova del poeta. Verso la Lindenstraße, il lato stretto della parte nuova esce leggermente verso l'esterno proteggendo il vecchio edificio dai complessi di edifici alti della Mehringplatz e da una sorta di superstrada. Esternamente risaltano particolarmente il giardino dedicato a E.T. A. Hoffmann, chiamato anche Giardino dell'Esilio, e il corpo autonomo in cemento della Torre dell'Olocausto.

La facciata dello Jüdisches Museum è rivestita in zinco. Libeskind giustificò la scelta di questo materiale con gli specifici riferimenti a Berlino, in particolare a Schinkel. Nel corso del tempo la facciata non rifletterà più la luce in maniera così intensa, ma presenterà una patina grigia e opaca che renderà l'architettura complessivamente meno appariscente e al tempo stesso renderà più equilibrato il rapporto con l'edificio preesistente. Nella facciata in zinco sono ritagliate diverse aperture e teorie di finestre che apparentemente si incrociano e non seguono né sud divisioni verticali né suddivisioni per piani, cosicché la facciata stessa diventa un elemento autonomo, quasi simbolico di strutturazione. L'accentuazione delle aperture nella sezione superiore è dovuta alla posizione degli uffici, dei laboratori e della biblioteca al terzo piano, locali che richiedono più luce dei piani adibiti alle esposizioni.

Come già detto, allo Jüdisches Museum si accede attraverso l'ingresso principale del vecchio edificio, nel quale si trovano l'atrio comune e strutture varie, come la libreria e la caffetteria per entrambi i musei. Sulla destra dell'ingresso è stato inserito un "vuoto" con una scala che conduce al piano inferiore, il quale nell'idea originaria avrebbe dovuto ospitare come piano espositivo la storia della comunità ebraica berlinese e la rappresentazione delle sue forme religiose. In parte la forma di questo livello segue la linea di contorno dell'edificio nuovo, al tempo stesso però assume una configurazione propria che apre ulteriori spazi. Oltre alle sale espositive, una parte notevole della superficie è adibita a depositi e attrezzature tecniche. Poco dopo la fine della scala il percorso si divide in due passaggi, che subito dopo s'incrociano nuovamente con un altro passaggio; fasce luminose nel soffitto sottolineano questi percorsi. L'asse destro, chiamato Asse dell'Esilio, conduce al Giardino dell'Esilio e dell'Emigrazione, mentre nella parte dritta il passaggio sale leggermente fino a raggiungere la scala principale verso i piani superiori; l'asse trasversale conduce come Asse dell'Olocausto alla Torre dell'Olocausto, che rispecchia il primo "vuoto" interno, così come si allude nuovamente al secondo "vuoto" all'ingresso del Berlin Museum.

La Torre dell'Olocausto, monumento commemorativo all'interno di un museo che è a sua volta un monumento commemorativo, è sicuramente uno degli elementi più impressionanti. La sala in cemento a vista, molto alta e priva di riscaldamento, dispone solo di una fessura laterale in alto per far filtrare la luce e ha un carattere sacrale, fortemente drammatico. Da un lato vi regna un silenzio totale, dall'altro i rumori dall'esterno si amplificano. Il visitatore della scultura in cemento viene esposto a queste impressioni e al tempo stesso viene abbandonato a se stesso.

Lungo l'altro asse si raggiunge il Giardino dell'Esilio e dell'Emigrazione, costituito da quarantanove pilastri disposti a quadrato, l'uno a ridosso dell'altro e inclinati di 12°, che vengono racchiusi da un muro di cemento che declina verso la strada. I pilastri contengono della terra e dei cespugli che richiamano l'ulivo, simbolo di speranza e di pace, mentre il giardino stesso ricorda una capanna di rami, a sua volta simbolo della migrazione del popolo d'Israele attraverso il deserto e della precarietà di un'esistenza sradicata. Alcuni parallelismi con il progetto di Peter Eisenman, e in origine anche di Richard Serra, per il monumento commemorativo principale della Repubblica Federale non sono fuori luogo. Anche nel Giardino dell'Esilio e dell'Emigrazione la visita diventa un'intensa esperienza fisica e psichica, poiché tra i pilastri inclinati si ha l'impressione di perdere il terreno sotto i piedi.

Alla fine dell'asse principale del piano inferiore si raggiunge la scala principale, molto ripida e stretta, che si interseca con diverse travi oblique in cemento e conduce fino all'ultimo dei tre piani

espositivi dell'edificio nuovo. La forte impressione della luce viene prodotta da una lunga teoria orizzontale di finestre, attraverso la quale, rinforzata da proiettori, penetra una luce che sulle pareti produce strisce verticali conferendo un ritmo assolutamente particolare allo spazio.

La pianta insolita del museo prevede sequenze spaziali che suscitano una profonda emozione e al tempo stesso un senso di confusione e comprendono sale espositive atipiche e di caratteristiche diverse, in parte difficili da allestire e ricoperte in intonaco bianco (che a molti di coloro che hanno visto l'interno dell'edificio in cemento a vista dispiace, poiché in tal modo il radicalismo del contenuto architettonico viene in buona parte mitigato). Qui risalta anche maggiormente l'insieme di elementi densi di significato, come, per esempio vicino alle teorie irregolari di finestre, le fenditure a forma di croce nelle pareti, che fungono da riferimento nel paesaggio semantico progettato da Libeskind. Allo stesso modo, le fenditure per la luce e le griglie per l'areazione, disposte sui soffitti senza un ordine specifico, contribuiscono a creare un'impressione di sovraccarico simbolico.

Un sovraccarico che fa sì che l'elemento sconvolgente a causa di un'infinità di dettagli venga indebolito. Ciò che non vale per l'idea realizzata con forte espressività nei "vuoti", che attraversano tutto l'edificio, illuminati dall'alto. Esternamente sono caratterizzati da una verniciatura in nero; anche i ponti, sui quali è possibile attraversarli in parte, sono neri, mentre la parte interna è mantenuta in cemento a vista. L'ultimo dei cinque "vuoti" è l'unico di quelli interni in cui si può entrare, vivendo il vuoto provocato dallo sterminio degli ebrei berlinesi e dall'annientamento della loro cultura durante il nazionalsocialismo.

Ma non solo singoli elementi dello Jüdisches Museum, come i "vuoti" o il Giardino dell'Esilio e dell'Emigrazione, appaiono scultorei: l'intero edificio ha l'effetto di una scultura dal forte impatto emotivo, soprattutto all'esterno. È tuttavia chiaro che, nonostante la sua immagine autonoma e solitaria, lo Jüdisches Museum di Daniel Libeskind non è nato senza precisi riferimenti e influenze esemplari. Al tempo stesso la sua forma solleva anche interrogativi rispetto al suo stesso significato. In primo luogo la forma del museo si fonda su alcuni dei primi lavori dello stesso Libeskind, come *Line of Fire*, installazione del 1988 al Centre d'Art Contemporain di Ginevra, a sua volta reazione al progetto *Drei Lektionen in Architektur* per Palmanova, del 1985. Per Libeskind, *Line of Fire* è una "architettura "SULLA linea": la linea che traccia un solco di un aratro nel terreno e la linea che definisce i confini tra le cose e che non si vuole superare".³ Anche nel caso di questo progetto la linea di base è definita da profondi tagli. Il concetto di confine rimanda a una limitazione, e non a caso mentalmente vi si associano delle fortificazioni. Elke Dorner ha scelto una serie di esempi che vanno dal progetto della fortezza di Palmanova dei primi dell'Ottocento alle fortificazioni di Vauban, fino a un disegno di Michelangelo per la fortificazione di Porta al Prato, del 1528, con il quale la pianta del museo presenta una forte somiglianza. Inoltre, l'architettura mostra riferimenti evidenti a edifici di Berlino come la Nationalgalerie di Ludwig Mies van der Rohe e il palazzo dei sindacati di Erich Mendelsohn. La scala potrebbe essere stata ispirata dal padiglione sovietico di Kostantin Mel'nikov all'Esposizione di Arti Decorative di Parigi, nel 1925. Per quanto riguarda il metodo progettuale, è opportuno un rinvio al gruppo dei New York Five, in particolare a John Hejduk e Peter Eisenman, docenti di Libeskind alla Cooper Union. I reticoli sovrapposti, i richiami a punti topografici e le case prive di centro hanno sicuramente esercitato un notevole influsso,⁴ esattamente come il decostruttivismo, modello concettuale di Libeskind, che presenta riferimenti allo strutturalismo francese e al poststrutturalismo, per esempio quello di Jacques Derrida. Kurt W. Foster ha paragonato la forma del museo a diversi lavori di Paul Klee che si confrontavano con la minaccia e la distruzione dell'esistenza umana, come *Betroffener Ort* del 1922, e rimandato al motivo del fulmine, come corrispondente della forma dello Jüdisches Museum.⁵ La saetta può essere letta come metafora della memoria e al tempo stesso definisce un limite temporale. Come la maggior parte di siffatte metafore, appare ambivalente, simbolo dell'annientamento e dell'oblio;

d'altro canto ciò che è passato e scomparso, e che qui si manifesta nei "vuoti", può essere ricordato attraverso un'illuminazione a *flash*, in modo da rendere possibile quel collegamento tra tempi diversi, che è uno degli intenti alla base di questo edificio della memoria.

Per questo motivo, si sono continuamente levate voci che hanno sostenuto che lo Jüdisches Museum, ancora vuoto eppure pieno di significati, sarebbe stato adatto come monumento centrale dell'Olocausto, tanto da non rendere più necessario il tanto discusso monumento commemorativo. Allo stato attuale è stato deciso che entrambi debbano esistere, e sicuramente sarà necessario anche un luogo che parallelamente alla memoria dell'Olocausto presenti e renda vivibili la storia e la cultura ebraiche, proprio a Berlino che un tempo ebbe e tuttora ha la comunità ebraica più importante della Germania e che al tempo stesso è il luogo dove i nazionalsocialisti pianificarono l'Olocausto. Nella religiosità ebraica la memoria ha un significato centrale, la memoria della storia del popolo ebraico è una componente vitale dell'identità, un modo di vedere che dovrebbe valere anche per il modo di porsi dei tedeschi nei confronti della propria storia sulla quale grava quel peso terribile. Al tempo stesso, nella memoria prende forma anche la speranza di un futuro senza oppressione, esilio, sterminio. Ecco perché Daniel Libeskind considera lo Jüdisches Museum di Berlino alla stregua di altri progetti, come quello per il Felix-Nußbaum-Haus al Kulturgeschichtliches Museum di Osnabrück (realizzato parallelamente al Jüdisches Museum nel 1996-98, dopo un concorso nel 1995) o per l'ampliamento del Victoria and Albert Museum di Londra: esempi di un nuovo e innovativo genere di museo per il futuro. Quel che a Libeskind interessa non è più il museo come contenitore neutrale di una collezione, bensì la formulazione di esperienze nuove nel modo d'intendere l'arte e la storia, i "nuovi programmi per il museo del XXI secolo, un rapporto nuovo tra il museo ed il pubblico".⁶

¹ Cfr. *Museen, Kulturzentren, Bibliotheken*, in "AW. Architektur + Wettbewerbe", n. 143, 1990, pp. 54-57.

² Daniel Libeskind, *Between the Lines*, in *Daniel Libeskind. Erweiterung des Berlin Museums mit Abteilung Jüdisches Museum*, a cura di Kristin Feireiss, Berlin, 1992, pp. 57-61.

³ *Line of Fire*, in *Daniel Libeskind. Radix - Matrix. Architekturen und Schriften*, a cura di Alois Martin Müller, New York - München, 1994, pp. 42-43.

⁴ Cfr. *Zwischen Geometrie und Sprache. Zwei Gespräche mit Daniel Libeskind, Berlin, Juni, 1998*, in Elke Dorner, *Daniel Libeskind. Jüdische Museum Berlin*, Berlin, 1999, pp. 23, e 39-59.

⁵ Cfr. Kurt W. Forster, *Monstrum Mirabilie et Audax*, in *Daniel Libeskind. Erweiterung /.../*, cit., pp.17-23; nonché Dorner, op. cit., pp. 48 e ssg.

⁶ Cfr. *Zwischen Geometrie und Sprache*, cit., pp. 21 e ssg.