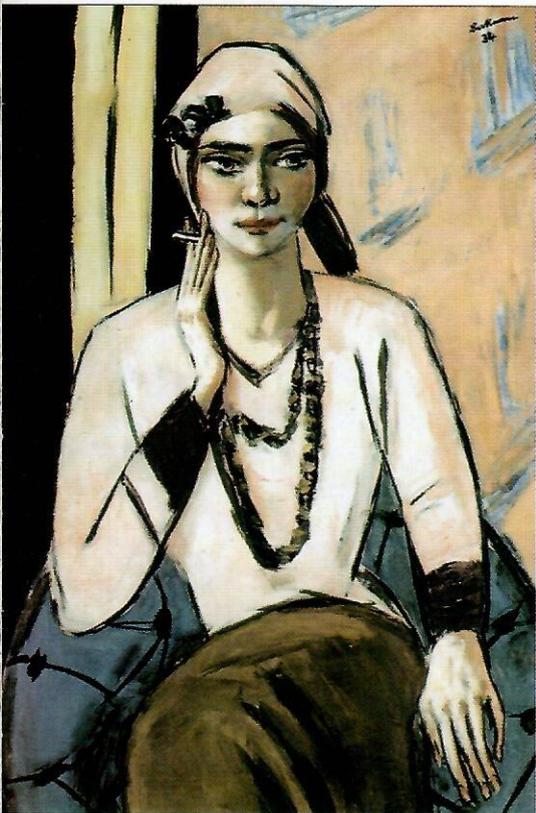


# L'ESTETICA NAZISTA

DI MARTINA DE LUCA



**Max Beckmann, Quappi in rosa, 1932-35. Madrid, Museo Thyssen-Bornemisza. Beckmann, Dix, Barlach, Liebermann, Baumeister, Klee, Nolde e altri vennero considerati dal regime nazista "artisti degenerati".**

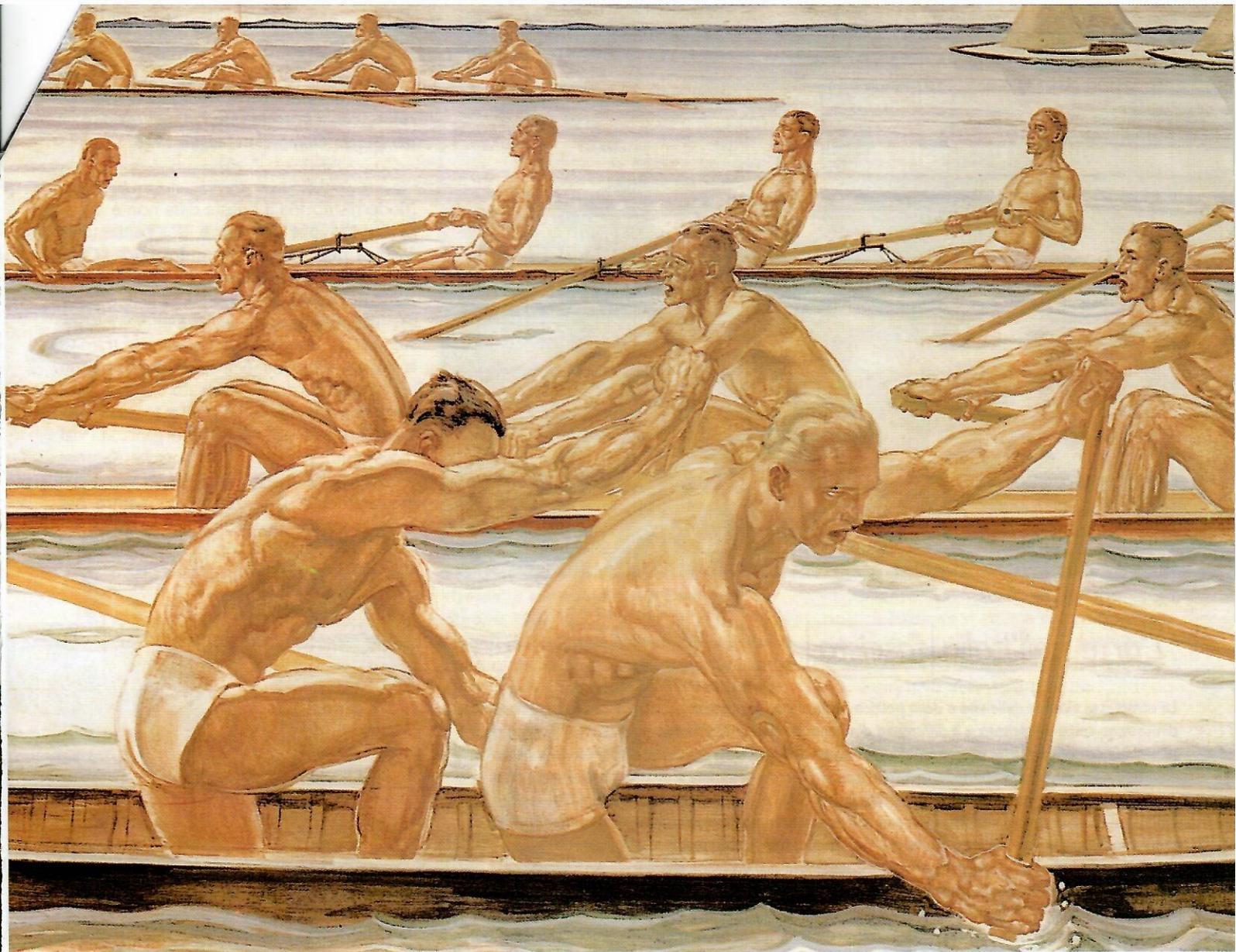
I muscolosi atleti impegnati in vittoriose imprese sportive, dipinti o scolpiti dagli artisti di regime, da un lato suggeriscono il legame tra l'arte della Germania nazista e il mondo classico, dall'altro esaltano la bellezza della razza ariana, affermando la supremazia di un'arte nazionale e popolare.

NEL 1937 SI APRE A MONACO, per volontà di Hitler, la mostra dell'"arte degenerata"; un anno prima Berlino aveva ospitato i Giochi Olimpici e sempre nel 1937 ha luogo la prima edizione della *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, un'esposizione che si sarebbe svolta con cadenza annuale fino al 1944. Intorno a questi eventi si definisce la politica artistica del regime: al disprezzo e alla condanna dell'arte moderna si contrappone l'esaltazione della vera e "sana" arte tedesca convenzionalmente accademica e tradizionale.

## LA CONDANNA DELL'ARTE MODERNA

Di fatto, come è stato già notato, il problema dell'arte e del suo rapporto con il potere era stato già dibattuto all'interno del partito nazionalsocialista ben prima dell'ascesa al potere di Hitler nel 1933. L'importanza accordata alle arti figurative in genere come ve-

colo e propaganda di idee è documentata, tra l'altro, dalla formazione nel 1927 del *Kampfund für Deutsche Kultur*. L'associazione, promossa dal partito nazista, aveva lo scopo di coinvolgere le classi lavoratrici e borghesi facendo appello proprio al risentimento nei confronti del modernismo che si era affermato in Germania nei primi venti anni del secolo. Nel *Kampfund* si criticava proprio la scarsa coerenza e la confusione della cultura moderna, considerata un sintomo di degenerazione sociale al pari del bolscevismo, dell'ebraismo e anche del capitalismo, e poteva essere combattuta solo tramite l'affermazione della superiorità della razza e della cultura tedesca. Promotore del movimento era stato l'ideologo del nazismo Alfred Rosenberg. Le sue idee avevano trovato facile sponda nelle teorizzazioni dell'architetto e teorico Paul Schultze-Naumburg che nel 1928 pubblica un libro dal titolo significativo,



Albert Janesch, Sport acquatico, 1936. Proprietà della Repubblica di Germania.

## MENTRE UNA PARTE DELLA GERMANIA NAZISTA CONDANNA DURAMENTE L'ARTE DEL **PRIMO NOVECENTO**, ALMENO IN UN PRIMO PERIODO, C'ERA CHI, COME GOEBBELS, SOSTENEVA **L'ESPRESSIONISMO** COME ARTE TIPICAMENTE TEDESCA

*Kunst und Race (Arte e Razza)* dove casi clinici di deformità fisiche e mentali sono fotografati accanto alle opere di artisti contemporanei tra cui, per esempio, Nolde, Barlach e Kirchner. L'intento era quello di mostrare da un punto di vista, presunto scientifico, il carattere patologico dell'arte moderna.

In ogni caso, almeno in questa prima fase, c'era anche chi, all'interno del partito nazista, sosteneva la causa dell'arte moderna: è questo infatti il caso di Joseph Goebbels, convinto assertore della possibilità di appoggiare

l'Espressionismo in quanto arte tipicamente tedesca e quindi ricollegabile alle ideologie del partito.

Nei primi anni Trenta le due posizioni coesistono. Rosenberg, forte anche dell'appoggio di Frick, prima ministro in Turingia e poi dal 1933 ministro dell'Interno, è fautore di una politica culturale tesa a enfatizzare i caratteri nazionali e popolari dell'arte tedesca. Ha inizio, intanto, l'opera di distruzione dell'arte moderna; molti artisti famosi sono licenziati dalle accademie (da Beckmann a

Dix, a Paul Klee ma anche Liebermann e altri), si allestiscono mostre dove le opere dei modernisti sono significativamente esposte con titoli come *Schreckensammer der Kunst (Camera degli orrori dell'arte)*, hanno luogo i primi roghi di libri. Nel 1932 infine vede la luce un altro testo di Paul Schultze-Naumburg *Kampf um die Kunst (La battaglia per l'arte)* dove spiega le linee della campagna con cui il partito nazista vuole affermare la supremazia di un'arte nazionale e popolare a discapito dei linguaggi degenerati e cosmopoliti del



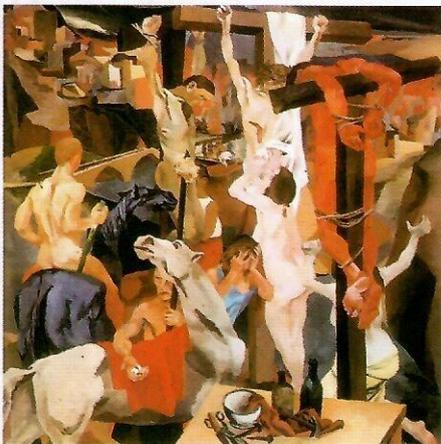
**Il pubblico dello Stadio Olimpico di Berlino saluta con il braccio teso l'inaugurazione dei Giochi Olimpici nel luglio 1936.**

Modernismo. Ma a questa data non è ancora l'unica voce all'interno del partito; nel 1933, a Berlino, viene organizzata dagli studenti una manifestazione che voleva l'adozione dell'Espressionismo come arte nazista, mentre un gruppo di artisti, *Der Norden*, sostenuto da Goebbels, cercava, anche tramite la rivista *Kunst der Nation*, di suggerire un punto di accordo tra letteratura e arte moderna e le ideologie naziste. Le tensioni non mancano e una esposizione organizzata dal movimento dal titolo *30 Deutsche Künstler* presso la galleria Ferdinand Moller viene immediatamente chiusa da Frick, mentre nel 1934 lo scrittore Gottfried Benn pubblicava il suo *Kunst und Macht* nel quale, criticando le idee di Rosenberg, appoggiava apertamente

## L'arte nell'Italia **fascista**

Le complesse vicende della vita e della politica culturale del ventennio dimostrano come il fascismo – a differenza di quanto avviene in Germania – non abbia cercato un'"arte di regime". Pluralismo ed eclettismo contraddistinguono questo periodo, mentre Mussolini cerca di ottenere il consenso degli artisti tramite premi, committenze, acquisti e grandi esposizioni. Inoltre agli inizi lo stesso Mussolini non sembra particolarmente interessato ai problemi della cultura e del rapporto con gli intellettuali, tra i quali molti guardano con favore al nuovo governo. La crisi scatenata dall'uccisione di Matteotti (1924) e l'ondata di violenze scaturite in seguito alla proclamazione della dittatura nel 1925 aprono il fronte dell'opposizione. Al Manifesto degli Intellettuali Fascisti redatto da Giovanni Gentile nel 1925, segue pochi mesi dopo un altro documento firmato tra gli altri da Benedetto Croce e Giovanni Amendola. L'anno dopo viene fondata l'Accademia di Italia dove i membri, scelti in base ai loro meriti scientifici e culturali, potevano godere di una posizione di prestigio e di un discreto guadagno in cambio del giuramento di lealtà all'Italia e al fascismo.

Per quanto concerne le arti figurative, la politica del regime tende piuttosto a stimolare la coesistenza di linguaggi anche molto diversi tra loro, tramite per esempio il rafforzamento e l'accentramento delle istituzioni espositive. Si riforma la Biennale di Venezia che ora si occupa anche di cinema, musica, teatro e danza, ma viene fortemente limitata la sua autonomia e, negli anni perde

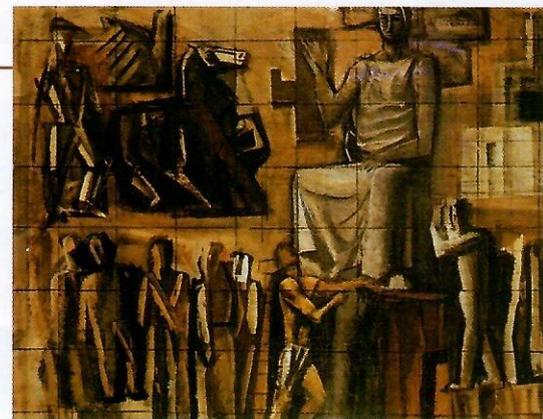


prestigio. La I Quadriennale romana si inaugura nel 1931 sotto il segno di una reale apertura nei confronti delle più interessanti correnti d'arte moderna d'Italia. L'anno dopo sempre a Roma è la volta della Mostra della Rivoluzione fascista tesa a celebrare il decennale della marcia su Roma. Vi collaborano gli

**Renato Guttuso, La Crocifissione.**

architetti razionalisti come i futuristi della seconda generazione e pittori come Sironi e Funi. Dal 1936 Giuseppe Bottai è ministro dell'Educazione Nazionale: a lui si devono una serie di importanti iniziative: dalla legislazione per la difesa del patrimonio artistico, alla creazione dell'Istituto Centrale del restauro, di un ufficio

per l'Arte Contemporanea e la promulgazione della legge del 2% che prevedeva che in ogni opera pubblica il 2% del costo complessivo fosse destinato alla realizzazione di opere d'arte per il suo abbellimento. Lo stesso Bottai fonda due riviste, "Primato" e "Le Arti", che affidano le loro pagine anche a coloro che non sono iscritti al partito e promuovono il dibattito intorno all'arte contemporanea. Ma i tempi sono cambiati, l'alleanza con la Germania, le leggi razziali cui Bottai non seppe opporsi segnano il nuovo e drammatico corso della storia italiana. L'involuzione antidemocratica del regime nella seconda metà del decennio si riflette anche nella politica delle arti. E così, mentre la Quadriennale si allinea su scelte improntate a un estremo conservatorismo, fioriscono le iniziative tese a celebrare con vuota retorica la "nuova civiltà fascista". Nel 1939 è istituito il Premio Cremona dove i pittori sono chiamati a interpretare temi come l'"ascoltazione alla radio di un discorso del Duce"; dello stesso anno è però anche la fondazione del Premio Bergamo, strenuamente difeso da Bottai e dove, nel 1942, Renato Guttuso espone la sua famosa *Crocifissione*, amara espressione della condizione della cultura europea. Ancora nel 1942 si fermano, incompiuti, i lavori per la realizzazione dell'Esposizione Universale Roma, estremo tentativo per nascondere dietro lo sfarzo magniloquente dei marmi, la tragica realtà del disastro economico e politico dell'Italia.



**Mario Sironi, studio per il mosaico L'Italia Corporativa, 1936. Roma, Galleria Arco Farnese.**

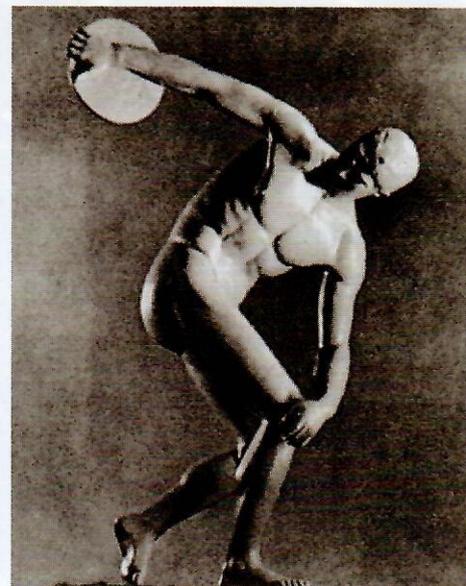
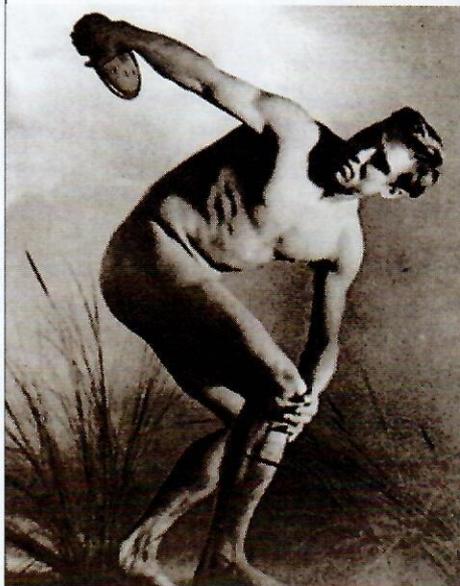
l'arte moderna. Come è stato già notato, da entrambe le parti la battaglia veniva condotta non tanto sul piano dell'arte ma su quello del potere, come dimostra la mancanza di argomenti estetici e critici nelle differenti tesi.

## LA NOTTE DEI LUNGI COLTELLI

Intanto si consolidano le strutture burocratiche del regime tese a mettere sotto controllo l'attività e l'operato degli artisti e degli



Josef Thorak, Boxer, 1936.



**Leni Riefenstahl, Erwin Huber come "statua vivente" a confronto con il Discobolo di Mirone, 1937.**

**Assai frequenti nelle presentazioni delle sculture tedesche di questo periodo è la contrapposizione tra le opere d'arte antiche o moderne e l'atleta vivo e vero.**

**Esemplare, a questo proposito, è il lavoro di Leni Riefenstahl: il Discobolo di Mirone, attraverso una serie di dissolvenze si trasforma nell'immagine di un campione tedesco, a sottolineare il legame tra la moderna Germania e la Grecia classica.**

intelletuali. Goebbels vi ricopre un ruolo importante e, nel corso del tempo, la sua politica culturale si atterra su posizioni sempre più reazionarie. Nel giro di pochi anni gli artisti che non rispondevano alle aspettative e alle direttive delle strutture del Reich potevano vedersi negare non solo la possibilità di insegnare o di esporre le loro opere, ma addirittura veniva proibito loro di dipingere. In questi stessi anni il volto più aggressivo e distruttivo del nazismo si manifesta in modo sempre più evidente. Nel giugno del 1934, durante la "notte dei lunghi coltelli", Hitler fa massacrare i capi dell'ala sinistra del partito e successivamente aggiunge alla carica di cancelliere, quella di capo di Stato e capo supremo delle forze armate. Tutti i partiti sono sciolti, e comincia la persecuzione sistematica di tutti gli avversari del regime. In questo contesto, particolare importanza assume la politica educativa, tesa ad assoggettare tutti gli individui ai principi del nazismo. Goebbels, ministro della cultura nazionale, si serve di tutti i moderni mezzi di comunicazione (cinema, radio etc), delle adunate e delle immense parate militari per esaltare le masse e renderle succubi della volontà di Hitler.

Anche l'azione nei confronti delle arti si fa sempre più restrittiva: addirittura viene proibita la pubblicazione di testi di critica d'arte non in linea con i pronunciamenti del partito. Ed è così che la famigerata mostra di "arte degenerata" del 1937 consacra la definitiva condanna dell'arte moderna e allo stesso tempo, l'apertura nella stessa città di Monaco della *Grosse Deutsche Kunstausstellung* segna l'affermarsi della nuova arte nazista. La contemporanea apertura delle due mostre era stata artatamente predisposta al fine di creare uno spettacolare contrasto esaltato dal fatto che la mostra di arte tedesca



ha luogo nella Haus der Deutschen Kunst, il primo tra gli edifici monumentali fatti erigere da Hitler in tutta la Germania come "templi dell'arte tedesca".

### L'ATLETA LOTTA PER LA VITTORIA

Le opere esposte in questa e nelle successive edizioni rendono conto di cosa si intendeva per "arte nazista". Innanzitutto appare evidente che è sparito ogni riferimento all'arte tedesca o ai temi nordici che ci si sarebbe aspettati in accordo con le ideologie del nazismo. Al contrario le opere che mano a mano vengono realizzate esprimono in uguale misura il loro debito nei confronti del tradizionale realismo accademico dell'arte tedesca di fine Ottocento, mentre per la scultura le preferenze sono accordate alle immagini stereotipate di uomini muscolosi che riecheggiano nelle posture e nell'attento bilanciamento di forme l'antica statuaria classica.

A questo proposito l'apertura dei Giochi Olimpici a Berlino nel 1936 costituisce un banco di prova importante per verificare le capacità del partito di influenzare e coinvol-

**Leni Riefenstahl, Esercizi a corpo libero nello Stadio Olimpico, 1936.**

**A lato: Ludwig Kasper, Portatore di lancia, 1938.**

**A destra: Ernst Barlach, Monumento ai caduti. Cattedrale di Magdeburgo.**



gere le masse. Le Olimpiadi sono presentate come la possibilità di riscattare l'orgoglio ferito della nazione dalla bruciante sconfitta della prima guerra mondiale e dalle umilianti condizioni del trattato di Versailles. La sistemazione architettonica e urbanistica della zona di Berlino riservata ai giochi, che prevedeva, tra l'altro, un lungo viale per le sfilate e le parate militari, torri gigantesche, stadi smisurati, sembra voler sottolineare l'equivalenza fra sport e mondo militare.

Sconfitta nel 1918, la Germania risorge

prima attraverso le vittorie dei suoi atleti che saranno di sicuro buon auspicio per futuri successi militari. Ma come raggiungere queste vittorie? Le decorazioni scultoree sembrano, come è stato già notato, parlare chiaro: statue fuori scala di atleti, molto spesso rappresentati in coppia – lanciatori del disco, pugili, corridori – combattono insieme per arrivare alla vittoria finale. L'idea della rinuncia alla propria volontà individuale per la salvezza della comunità d'appartenenza, come del proprio Stato o partito, è un tema ri-

# LE SCULTURE RAFFIGURANO **ATLETI**, SPESSO RIPRESI IN COPPIA: LANCIATORI DEL DISCO, PUGILI, CORRIDORI CHE COMBATTONO INSIEME PER ARRIVARE ALLA **VITTORIA FINALE**

corrente che sembra ancor di più enfatizzata dalle immagini fotografiche raccolte da Leni Riefenstahl nel suo *Schonheit im Olympischen Kampf*, dove centinaia di atleti perfettamente uguali compiono all'unisono esercizi ginnici.

## L'ARTE TEDESCA TRA CLASSICISMO E FUTURO

Allo stesso tempo l'architettura del complesso e la retorica delle manifestazioni sembrano voler sottolineare lo stretto rapporto tra la Germania moderna e il mondo classico al fine di conferire al neonato nazionalsocialismo i necessari caratteri di autorità, dignità, fermezza.

Ma il legame con l'antico non deve precludere l'esaltazione della Germania moderna e tecnologicamente avanzata: a tal fine sembra essere stata disposta l'organizzazione di una mostra *Deutschland*; nel catalogo ancora una volta si adoperava il sistema del confronto e della contrapposizione, le immagini di autostrade e ponti sono presentate accanto a quelle che vengono definite le "strade del terrore bolscevico".

Ma non solo le arti figurative contribuiscono a veicolare i principi del regime totalitario: anche la radio, il cinema e tutti i mezzi

**Pablo Picasso, Testa di donna che piange con fazzoletto III, 1937.**

**Sotto: José Maria Sert, Santa Teresa ambasciatrice del Divino Amore offre a Nostro Signore i martiri della Spagna del 1936, 1937. Barcellona, Museo Nazionale d'Arte di Catalogna.**



## L'arte della **Spagna divisa**

Sin dall'inizio della guerra civile spagnola, le questioni inerenti le arti figurative sono sentite da entrambi i fronti – repubblicani e nazionalisti – come aspetti fondamentali di una battaglia di più vaste proporzioni. I due diversi modi di intendere e utilizzare i linguaggi figurativi si fronteggiano a Parigi nel 1937, in occasione dell'Esposizione Universale. Ufficialmente la repubblica era la sola forza legittimata a rappresentare la Spagna in quella manifestazione, poiché il governo nazionalista non era stato riconosciuto dalle comunità ufficiali: di fatto la politica di Francisco Franco, basata sul rispetto della tradizione e attenta a stabilire un forte legame con la Chiesa cattolica, fa sì che il Vaticano decida di ospitare nel suo padiglione una serie di pale d'altare offerte da diversi Paesi. Tra queste spicca, per dimensioni e significato, un'opera di José Maria Sert; il dipinto era stato, tra l'altro, commissionato dall'arcivescovo di Toledo, fervente sostenitore del nazionalismo. Il soggetto, Santa Teresa ambasciatrice del Divino Amore offre a Nostro Signore i martiri della Spagna del 1936, reso secondo la tradizionale iconografia cristiana, tendeva a dimostrare che i nazionalisti erano gli unici in grado di mantenere l'ordine sociale e, allo stesso tempo, con la presenza di Santa Teresa, patrona di Spagna, che intercede presso il Signore si sottolineava il ruolo chiave nella difesa dei valori tradizionali. Inoltre le notevoli dimensioni del dipinto, gli accordi cromatici che riecheggiano i colori della bandiera spagnola, la presenza di due colonne

interpretabili come le colonne d'Ercole da sempre simbolo della monarchia, rafforzavano l'idea del nazionalismo come forza in grado di recuperare i valori tradizionali della Spagna.

Il dipinto di Sert si trovava, a Parigi, a pochi metri dal Padiglione Spagnolo curato dai repubblicani. Le forme razionaliste dell'edificio, i lavori esposti denunciano la volontà del governo repubblicano di utilizzare l'occasione della mostra per allestire un'importante vetrina di propaganda delle proprie idee. E queste idee passano prima di tutto attraverso l'opera degli artisti d'avanguardia, a cominciare dalla celeberrima *Guernica* di Picasso, nata dalla commozone suscitata dal bombardamento della città basca di Guernica (26 aprile 1937) da parte degli alleati dei nazionalisti. Ma anche il murale di Joan Miró e i lavori di molti altri artisti moderni spagnoli, assieme alle opere d'arte decorativa e ai fotomontaggi, tutti sapientemente disposti in modo da raccontare la drammatica storia della Spagna negli anni di guerra. La scelta di utilizzare il linguaggio moderno dimostra come i repubblicani vogliano presentarsi anche nell'arte come difensori del nuovo, proprio come avevano cercato di svecchiare le arcaiche strutture sociali della Spagna. Di contro, per Franco e i nazionalisti la difesa dell'ordine esistente si traduce nel linguaggio delle arti – come accade per certi aspetti anche in Germania e in Italia – nell'enfatico recupero dei valori e dei simboli del passato.