

GRANDI MOSTRE / IL NOVECENTO NAZISTA A BERLINO

Heil Arte!

di Gianni Vattimo

C'

È QUALCOSA DI "ESSENZIALMENTE" FASCISTA NELLE SCULTURE DEL FORO ITALICO A ROMA,
NELLE ARCHITETTURE DI PIACENTINI, O DI NAZISTA NELLE OPERE DI LENI RIEFENSTHAL, DI AR-
NO BREKER, DI ADOLF ZIEGLER CHE VENGONO ESPOSTE IN QUESTA MOSTRA DI BERLINO?

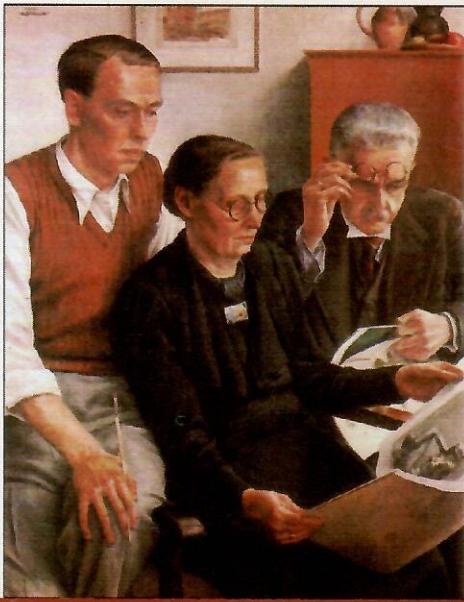
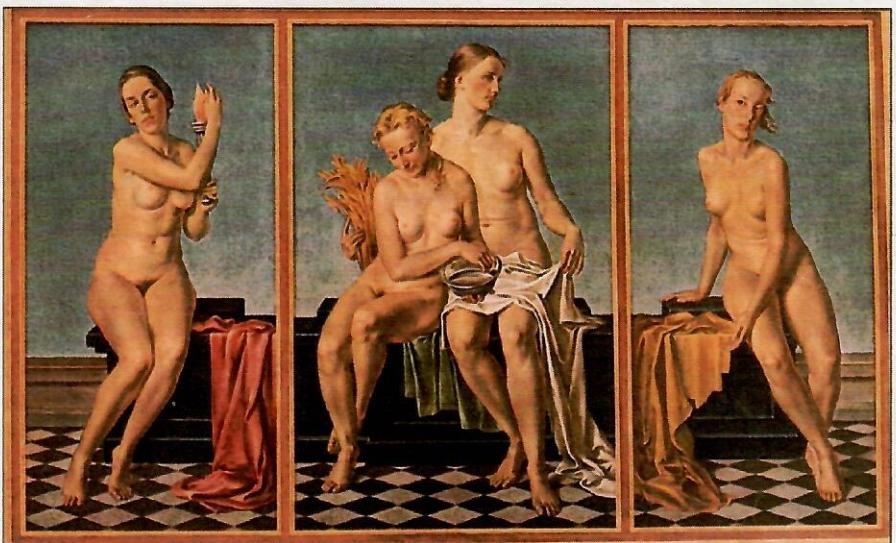
O è più giusto, come propone di fare la curatrice della sezione sull'arte dell'epoca nazista, prendere atto che i valori estetici di quel-

le opere ci possono finalmente parlare al di fuori della cornice politicamente e moralmente ripugnante in cui ebbero origine? Cer-

to, i condizionamenti storico-politici non agiscono solo sulle opere, ma anche sulla recezione; così, per molto tempo è stato difficile, nell'Italia degli anni '50 e '60, leggere le opere di un filosofo come Giovanni Gentile, se non come un documento di "filosofia degenerata"; e ancora oggi, se si parla di Heidegger con Jürgen Habermas, è molto probabile che egli perda le staffe e si rifiuti di discutere il significato strettamente filosofico del



G. SCRIBANO



Sopra: il trittico di Adolf Ziegler "Quattro elementi" che adornava il salotto della casa del Führer a Monaco. A sinistra: una sana famiglia tedesca legge "La rivista d'arte": è il manifesto contro l'avanguardia degenerata del pittore Udo Wendel. Sotto: scultura del 1936 di Georg Kolbe. Nella pagina accanto: la sala sull'arte del Terzo Reich nella mostra "Il ventesimo secolo in Germania"



Da respingere? No, da conoscere. Per capire che i totalitarismi del '900, prime società di massa, si erano dati lo strumento estetico per comunicare con le masse. Laddove le avanguardie fallirono

suo pensiero. Sia Heidegger sia Gentile hanno ricominciato dapprima a parlare filosoficamente a lettori meno strettamente legati all'ambiente dei loro misfatti politici.

Tuttavia, né le opere d'arte né i trattati di filosofia hanno significati eterni; e sarebbe dunque un errore pensare che, se oggi ri-consideriamo con occhi diversi anche l'arte del periodo nazista o di quello fascista in Italia, ciò succede perché la vediamo finalmen-

te nella sua "giusta" luce, spogliata degli accidentali significati storici. Storici erano i significati che aveva quest'arte nella sua epoca, storici sono quelli che vi riconosciamo oggi. Ma appunto perché si tratta di storia, possono essere significati diversi; non certo arbitrariamente appiccicati alle opere, e tuttavia condizionati dal mutare della situazione.

Che cosa c'è, dunque, nella nostra situazione che ci può rendere più accessibile ➤

ARTE NAZISTA

e interessante quel genere di arte?

Verrebbe da dire: tutto. Ci è diventato sempre più chiaro che i totalitari smi nazista, fascista, comunista, sono stati le prime e più barbariche forme di quella società di massa in cui anche noi, sia pure fortunatamente in termini meno violenti, ci troviamo a vivere. L'arte che quei regimi hanno privilegiato rispondeva alla massificazione in maniera più immediata e riconoscibile di quanto non facesse la grande arte di avanguardia. Sono stati proprio i fascismi a cogliere e utilizzare per primi le possibilità dei nuovi mezzi di comunicazione, dal cinema alla radio. Probabilmente, la retorica monumentale della scultura e della pittura nazista e, d'altra parte, il realismo socialista, sono stati un estremo sforzo, ispirato da motivi politici più che artistici, di resistere alla "morte dell'arte", che invece per molti versi si stava realizzando nell'arte colta.

Quella che noi consideriamo la grande arte d'avanguardia non è mai stata popolare. Schönberg non ha mai mosso le folle che muovevano Verdi o Puccini; Joyce non è sta-



A confronto due tipologie di arte del periodo nazista: verismo e grandeur in questo classicissimo ritratto di "Famiglia di contadini di Kahlenberg" di Adolf Wissel. In basso: il neogotico Werner Peiner e il suo ciclo di "Cavaliere dell'Apocalisse"

to un best seller; non parliamo poi della pittura astratta, nonostante le alte quotazioni raggiunte nel mercato. Forse solo il Bauhaus si propose esplicitamente questo intento di legare l'arte alla vita quotidiana. Così, quando Benjamin, nel saggio del 1936 su "L'opera

d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", idealizzava la «percezione distratta» degli abitanti medievali delle grandi città d'arte - che vivevano in mezzo ai capolavori ma non li andavano a vedere come feticci "estetici" - pensava a una forma di unità tra arte e vita che solo la rivoluzione socialista avrebbe potuto realizzare. Con ciò si sarebbe attuata, secondo Benjamin, una «politizzazione dell'arte», che lui considerava desiderabile; contro la falsa unità rappresentata dalla «estetizzazione della politica», che gli pareva caratteristica della soluzione fascista, e che si esprime nel Kitsch documentato anche dalla mostra di Berlino.

Che cosa fosse, più precisamente, la soluzione buona, cioè la politicizzazione dell'arte, è poco chiaro nel saggio di Benjamin. Resta il fatto però che anche per lui il problema dell'arte di quegli anni era trovare una saldatura con la vita quotidiana che certamente l'avanguardia storica non era riuscita a realizzare, e che doveva passare attraverso l'utilizzazione dei nuovi mezzi della "riprodu-



ARTE NAZISTA

cibilità", fotografia, cinema, registrazione sonora, eccetera. Al Kitsch nazi-fascio-comunista si poteva rispondere soltanto con il silenzio e le provocazioni dell'avanguardia? Può darsi che, allora come oggi, i nuovi media stessero mettendo fuori gioco le forme tradizionali dell'arte colta. Possiamo provare a leggere quel Kitsch non solo per quello che pure è stato, come arte di propaganda di regime: ma anche come una soluzione, discutibile e però non pregiudizialmente da liquidare, del problema di ristabilire, o stabilire, un rapporto tra creazione artistica e masse nelle nuove condizioni della società, appunto, di massa?

La transavanguardia, la ripresa post-moderna di tanti moduli figurativi e narrativi che le avanguardie storiche ci avevano insegnato a detestare, è un segno che questo problema è ancora il nostro di oggi. Non siamo più in trincea, a difendere il silenzio di Beckett, l'ecologia dada, le asprezze dodecafoniche della minaccia del filisteismo e della passiva accettazione dell'esistente. Siamo più liberi, e dunque anche più esposti al rischio di prendere per buono il Kitsch; ma almeno non lo respingeremo più soltanto perché ci pare «arte degenerata». ■



Ritratto celebrativo del Führer di Hubert Lanzinger, 1937. In basso: la curatrice della mostra berlinese

storica dell'arte Andrea Bärnreuther, «che il nostro modo di rapportarci all'arte del periodo nazista è completamente cambiato»? Già, ma in che modo? Ecco come la stessa Bärnreuther, curatrice della discussa sezione, ha risposto alle nostre domande.

Signora Bärnreuther, cos'è che caratterizza l'arte tedesca del Ventesimo secolo?

«Il fatto che gli artisti tedeschi, dall'inizio del Novecento, si sono sentiti investiti di una straordinaria carica messianica. Sin dai primi anni dell'epoca guglielmina infatti, all'artista tedesco è spettato il ruolo sociale e politico di dare vita con le sue opere prima all'Uomo Nuovo e, durante il nazismo, al Superuomo ariano. Ed è stato Friedrich Nietzsche, vedendo nell'arte la nuova metafisica, a marcire questo culto messianico del divino Genio tedesco. Sin dagli inizi l'arte tedesca ha mostrato una particolare violenza metafisica e sociale».

Cosa vuol dire violenza metafisica?

«Vuol dire che non bisogna aspettare le spettacolari adunate di massa dei nazisti o le perversioni estetiche di Hitler o Göbbels per trovare questo ruolo sacrale dell'artista tedesco. Già Franz Marc, subito dopo la catastrofe del 1914, si sentiva il rinnovatore dell'intera cultura e società tedesca. Per non parlare poi del ruolo salvifico e carismatico di cui tutti gli artisti del Bauhaus si sentirono investiti nella Repubblica di Weimar».

Allora fra i sogni dei pittori del "Blaue Reiter", il funzionalismo del Bauhaus e l'arte del Terzo Reich non c'è differenza?

«Certo che c'è un'enorme differenza fra le utopie di Marc e Klee, il programma del Bauhaus e l'estetica del Terzo Reich: ma l'obiettivo della nostra mostra è evidenziare come e quanto i rituali di massa e i miti dei nazisti abbiano appagato sino in fondo quelle pretese metafisiche dell'arte totale e il culto dell'artista divino già presenti nella società e tradizioni culturali tedesche sin dai primi del '900».

Ma mettendo in scena i lati più spettacolari del Terzo Reich non si finisce per ridurre il nazismo a fenomeno estetico?

«Non si parla qui di estetica allo stato puro, ma del fenomeno tutto tedesco della violenza dell'arte e dell'esaltazione di un'estetica del potere. La guerra mondiale e gli orridi crimini dei nazisti sono le ovvie premesse morali e politiche che nessuno pone più in discussione. Ciò che invece oggi dobbiamo capire, e mostrare senza tabù, è come funzionava il fascino del Terzo Reich: i mezzi e le finalità artistiche del re->

GRANDI MOSTRE / LA PAROLA ALLA CURATRICE

Il bello della violenza

L'Uomo Nuovo e il Superuomo. L'esaltazione della morte. L'ordine e la guerra. È il nazi-kitsch. Che viene da lontano

colloquio con Andrea Bärnreuther - di Stefano Vastano

VA BENE CHE È UN EVENTO CELEBRATIVO di un intero secolo, va bene che obbedendo all'ordine cronologico più o meno al centro di tanta rassegna capitano gli anni Trenta e Quaranta, ma fa una certa impressione visitare a Berlino la mostra ciclopica: "Il ventesimo secolo; cento anni d'arte in Germania" e trovare nelle stupende sale dell'Altes Museum di Karl Schinkel tutti i miti dell'estetica del potere di Hitler: il mastodontico "Prometeo" dello scultore Arno Breker; il film di Leni

Riefenstahl per le Olimpiadi berlinesi del '36; il trittico con le quattro vergini bionde di Adolf Ziegler e persino un modello - regalo del designer Ferdinand Porsche all'ingegner Willy Messerschmitt - della prima Volkswagen. Il tutto allestito con la stessa cura e filologia delle altre sezioni. Unico blando avvertimento il titolo della sala: "La violenza dell'arte". Che cosa succede? È un segno del fatto che, a oltre mezzo secolo di distanza, l'estetica del Terzo Reich ha ripreso ad affascinare i tedeschi? O piuttosto, come ci dice la



ARTE NAZISTA

gime che hanno sedotto milioni di tedeschi, tra cui anche artisti e filosofi come Martin Heidegger».

È vero che, a partire dal '39, Hitler aveva appeso nel suo ufficio "L'isola dei morti" di Arnold Böcklin? Cosa affascinava il Führer in quest'opera fine '800 così spettrale?

«Una delle fonti dei miti del nazismo fu l'intero repertorio del tardo romanticismo: come il senso crepuscolare e la sensuale nostalgia della morte incarnati in questa famosa opera di Böcklin. L'esaltazione della morte va di pari passo con la funzione apocalittica con cui viene vista la guerra: solo in Germania un Ernst Jünger poteva decantare nei massacri di massa della Grande Guerra "la riattivazione dello Spirito". Il tema della morte in guerra è una costante dell'anima teutonica: capace di sprigionare, in questa lotta con l'assoluto, i suoi momenti creativi».

Che ruolo ebbero le tecniche della comunicazione - cinema, foto e radio - nell'estetica nazista?

«Senza il bombardamento delle nuove tecniche mediatiche, soprattutto cinema e radio, non si spiega né il fascino né il successo esercitato dai nazisti sulla popolazione specie sino al 1939. Delle nuove tendenze pittoriche del Terzo Reich esposte a Monaco nella "Casa dell'arte tedesca", Hitler non era affatto convinto, ma dei film di Leni Riefenstahl era assolutamente entusiasta. Nulla meglio dei film della Riefenstahl esprime, con una forza che percepiamo ancora oggi, le suggestioni di questa estetica della violenza».

Basta questa forza dei suoi film a giustificare la riabilitazione della Riefenstahl?

«La riabilitazione della Riefenstahl è sicuramente sospetta. È evidente quanto ogni millimetro delle sue pellicole sia imbevuto dell'ideologia del Terzo Reich. Anche chi ripudia i suoi film però deve ammettere la profonda differenza fra questi e i quadri di un pittore di regime come Adolf Ziegler».

Quale differenza?

«L'intera arte pittorica dell'epoca, col suo squallido realismo di maniera, è completamente imprigionata nel kitsch del Terzo Reich. Mentre i film della Riefenstahl o le sculture di Arno Breker hanno una carica esplosiva, una violenza appunto che colpisce ancora oggi».

Il fascino del Terzo Reich è allora nel mito del corpo atletico o nella monumentalità della scultura e architettura?

«Non solamente, visto che allo scoppio della guerra gli ideologi del Reich si sono subito sbarazzati del classicheggianti mito del corpo - buono ancora per le Olimpiadi del 1936 - per appropriarsi di al-

tri temi. Ed è questo il punto centrale: il nazismo era una onnivora macchina di propaganda che ha scopiazzato ecletticamente a destra e manca, a seconda delle esigenze del momento e dei diversi scopi politici».

Destra e sinistra letteralmente?

«Certo, quando nel 1936 si è allestita la mostra "Germania", destinata a un pubblico internazionale, i nazisti non hanno avuto riserve a farla organizzare da Herbert Bayer, il coreografo del Bauhaus: che scelse infatti la tecnica, tutta moderna, del collage. L'estetica del Terzo Reich non è solo

la degenerazione populistica della mostra "Arte degenerata", ma un complesso e dinamico fenomeno estetico, a cui oggi dobbiamo guardare - come ci hanno insegnato Susan Sontag o Andy Warhol - con spirito più analitico e senza tabù».

Fu la Sontag, nel '74, a definire la Riefenstahl "sacerdotessa del Bello". E fu Warhol nell'82 a citare i "duomi di luce" di Albert Speer. Sono stati dunque gli americani a liberarvi prima dal nazismo e poi dai tabù sull'arte del Terzo Reich?

«È inevitabile che i primi stimoli a leggere diversamente l'estetica del nazismo ci vengano dall'estero: il prossimo anno ci sarà una grande mostra sull'architettura del XX secolo a Berlino, e il saggio sull'architettura nazista lo scriverà uno storico italiano. Ce ne stiamo emancipando, ma in noi storici tedeschi c'è ancora un riflesso del senso di colpa quando si parla di Hitler».

Ma il fatto che Berlino sia di nuovo capitale e che si ristrutturino i ministeri nazisti non è segno del superamento del senso di colpa?

«Certo. Oggi la ricerca - dato per scontato l'aspetto criminale del

nazismo - può mettere più analiticamente in luce gli aspetti interessanti dell'estetica del Terzo Reich: dopo il silenzio degli anni '50 e il confronto strettamente politico dopo gli anni '60, abbiamo lo sguardo più libero per studiare nel-

le sue componenti l'arte del nazismo».

Per lo storico Saul Friedländer il risvolto estetico del nazismo si riduce «a un Kitsch la cui essenza è la miscela di Eros e Thanatos». È d'accordo con lui?

«È vero: dietro l'apologia dell'Uomo nuovo e del nuovo Cosmo ordinato cantata da Riefenstahl, Breker o Ziegler spunta sempre il germe apocalittico della distruzione, della guerra e quindi della morte. La visione della resurrezione è sempre subordinata nella mistica dei nazisti alla morte, che è la vera condizione del Nuovo. Ed è questa continua oscillazione fra i due poli di ordine e morte il segreto del kitsch, non così triviale, dell'arte nazista».

