

Valentina Locatelli
(Bergamo)

*Le immagini del potere
La Deutsche Kunstgesellschaft e l'arte del Terzo Reich**

Abstract

This essay deals with the uses of art for representing power in Germany from the Weimar Republic to the Second World War. It focuses on the figure of Bettina Feistel-Rohmeder and the origins of her Deutsche Kunstgesellschaft. A brief comparison of the art promoted by the German Art Society with the one later made official by Hitler's regime will demonstrate their common roots in the *völkisch* (nationalistic) milieu and the romantic tradition. This essay also presents a selection of a few articles collected in "Das Bild".

Bettina Feistel-Rohmeder e la Deutsche Kunstgesellschaft

Ancor prima dell'avvento del Nazionalsocialismo, la *Deutsche Kunstgesellschaft* – la Società tedesca di arte fondata nel 1920 a Dresda da Bettina Feistel-Rohmeder (1873-1953) – si pose l'obiettivo di combattere ogni manifestazione del Modernismo, allo stesso tempo promuovendo la propria concezione di arte tedesca "pura". Gli artisti e gli scrittori associati al movimento, radicalmente ancorati al *milieu* culturale di stampo tradizionalista noto come *völkisch* (nazionalista), dichiaravano il *Deutschtum* (carattere tedesco) del proprio lavoro sostenendo un'arte che aderisse a valori tradizionali,

* Questo saggio è nato nel contesto di un ciclo di conferenze sul tema "Le immagini del potere" organizzato da Amelia Valtolina presso l'Università degli Studi di Bergamo, nell'ambito della scuola di dottorato in Teoria e Analisi del Testo (2006). Spunto di partenza ne è stata la pubblicazione che la studiosa americana J. L. Clinefelter ha dedicato alle manifestazioni artistiche che fiorirono in Germania tra gli anni della Repubblica di Weimar e la Seconda guerra mondiale: J. L. CLINEFELTER, *Artists for the Reich. Culture and Race from Weimar to Nazi Germany*, Oxford-New York, Berg, 2005. A Clinefelter va il merito di aver riaperto la discussione su un aspetto quasi completamente dimenticato dalla critica, ovvero la questione dei movimenti nazionalisti e, in particolare, della *Deutsche Kunstgesellschaft* di Bettina Feistel-Rohmeder. Chi scrive intende continuare lungo questo percorso e presentare alcuni estratti inediti dagli scritti firmati o promossi da Feistel-Rohmeder.

e adducendo a garanzia di ciò la propria origine biologica indiscutibilmente ariana.



Fig. 1: Ritratto di Bettina Feistel-Rohmeder; immagine riprodotta in "Das Bild", n. 8, 1938, p. 231.

La storia della fondazione e dell'evoluzione della *Deutsche Kunstgesellschaft* è stata riassunta da Bettina Feistel-Rohmeder nel suo *Kurzer Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung der Deutschen Kunstgesellschaft*¹. Nel breve

¹ B. FEISTEL-ROHMEDER, *Kurzer Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung der Deutschen Kunstgesellschaft*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus: Urkundensammlung des "Deutschen Kunstberichtes" aus den Jahren 1927-33*, Karlsruhe, Müller, 1938, pp. 211-217. *Im Terror des Kunstbolschewismus* è una raccolta di testi – per lo più recensioni di esposizioni di arte moderna – selezionati fra le pubblicazioni annuali della "Deutsche Kunstkorrespondenz" e del "Deutscher Kunstbericht" (cfr. p. 8 segg. e nota 13 di questo saggio). Le esposizioni erano in genere commentate con pungente sarcasmo e disprezzo da Feistel-Rohmeder, la quale si curava anche di mettere nero su bianco e bollare come eretici i nomi degli organizzatori e dei direttori di musei e gallerie che avevano allestito gli eventi, a suo avviso frutto del bolscevismo culturale e della degenerazione delle avanguardie. La decisione di riproporre gli articoli in un unico compendio mirava a fomentare l'indignazione dei tedeschi, vantando una fonte sicura di materiale, frutto di una ricerca che si proclamava storico-artistica. A posteriori, l'obiettivo della *Deutsche Kunstgesellschaft* si rivela manifesto: autocelebrandosi con una raccolta di pubblicazioni che risalivano fino al 1927, vale a dire ben prima dell'avvento al potere del Nazionalsocialismo, la Società cercava di legittimare il proprio ruolo all'interno del Reich.

saggio, una sorta di manifesto programmatico della Società, Feistel-Rohmeder, oltre a stilare un elenco delle direttive alle quali tutti i membri della *Deutsche Kunstgesellschaft* avrebbero dovuto attenersi in occasione dell'organizzazione di future esposizioni di arte tedesca, sostiene perentoriamente l'unità indissolubile fra popolo e arte:

Ist doch die Einheit "Volk – Kunst" die Grundlage ihres [n.d.A. der *Deutschen Kunstgesellschaft*] künstlerischen Glaubensbekenntnisses und die Darstellung des Deutschen Menschen in seiner artgemäßen Arbeit und Umgebung der Hauptteil der von den "Deutsch-Schaffenden" ihrem Volk geschenkten Werke!²

Pittrice e scrittrice figlia di un attivista *völkisch* di chiare tendenze antisemite, Bettina Feistel-Rohmeder nacque il 24 agosto 1873 a Heidenheim, nelle vicinanze di Monaco. Le sue posizioni antimoderniste erano pienamente formulate già nel 1905 quando, a Heidelberg, prese parte a un ciclo di lezioni universitarie tenute dal professore Heryn Thode³. L'illustre storico dell'arte era convinto della necessità morale di difendere la tradizione artistica tedesca dall'invasione dell'arte straniera. Thode contrastava l'ossessione contemporanea per i nuovi stili pittorici, difendendo un'arte ancora caratterizzata dall'abilità tecnica e dalla rappresentazione fedele della natura, che garantisse piena accessibilità a ogni spettatore. La monumentalità dei lavori fantastici di Arnold Böcklin, la fedeltà naturalistica dei dipinti di Hans Thoma, e la sublimazione del paesaggio romantico di Caspar David Friedrich erano eletti a modelli celebrativi del sentire tedesco.

Il 30 aprile 1933, presso il castello di Dankwarderode a Brunswick, si inaugurò la *Erste Wanderausstellung rein Deutscher Kunst*⁴, la prima mostra itinerante di arte tedesca *pura* che ebbe luogo durante il Terzo Reich. Sebbene alla sua organizzazione avessero partecipato anche numerosi ufficiali governativi, l'esposizione fu innanzitutto un progetto della *Deutsche Kunstgesellschaft*. I membri della Società, Feistel-Rohmeder in primis, pensavano in questo modo di riuscire ad accattivarsi i favori del nuovo regime, e per-

² Ivi, p. 217 («È certo l'unità "popolo – arte" il fondamento del suo [n.d.A.: della *Deutsche Kunstgesellschaft*] credo artistico e la maggior parte delle opere che i "creatori tedeschi" hanno donato al proprio popolo raffigura l'uomo tedesco impegnato nel lavoro e nell'ambiente che gli sono naturali!», laddove non altrimenti segnalato la traduzione è di chi scrive).

³ I testi delle lezioni furono successivamente raccolti e pubblicati in H. THODE, *Böcklin und Thoma: Acht Vorträge über neudeutsche Malerei*, Heidelberg, Winter, 1905.

⁴ Cfr. il fascicolo interamente dedicato alla mostra: *Die erste Wanderausstellung rein deutscher Kunst – 1933*, in "Deutsche Bildkunst", n. 9/10, 1933.

fino di poter influenzare le linee culturali del Reich nella definizione di cosa dovesse essere investito del titolo di “arte ariana pura”, e di cosa invece non meritasse altro che l’espulsione da musei e gallerie nazionali. In una recensione pubblicata sul “Deutscher Kunstbericht”, Feistel-Rohmeder sottolineò come l’obiettivo dell’esposizione fosse soprattutto di rendere il popolo tedesco consapevole della particolarità e grandezza della propria arte vera e peculiare, ovvero di una *Deutsche Kunst* (arte tedesca) degna di essere differenziata da quell’orda vergognosa di modernisti che osavano definire tedesche anche le contaminazioni dell’arte straniera⁵. Cinque anni più tardi, Feistel-Rohmeder avrebbe così sintetizzato quello che senza dubbio fu un evento fondamentale nella storia della *Deutsche Kunstgesellschaft*, per di più legittimandolo nel nome di Joseph Goebbels:

Hier war nun wirklich in 150 Werken “das Beste” vereinigt, was Deutsche Maler der Zeit schufen, und “das Besondere” jedem vor Augen geführt, der sehen wollte, was Deutsche Malerei innewohnt, im Sinne von Reichsminister Dr. Goebbels: “volksmäßig bedingte, aus dem Volkstum und seiner geschichtlichen Gewachsenheit geborene Kunst”.⁶

Durante i discorsi che fecero da corollario alla mostra fu più volte messo l’accento sulla centralità del legame tra politica e arte nella storia tedesca e si professò un futuro comune di rinascita del paese sotto la tutela nazionalsocialista. Le opere esposte non incarnavano però quella spinta verso il futuro celebrata dai promotori: scene pastorali e paesaggi idiliaci di un gusto sovrapponibile a quello guglielmino dominavano il catalogo dell’esposizione. Questa tendenza si sarebbe riproposta, praticamente inalterata, anche in tutte le edizioni della *Grosse Deutsche Kunstausstellung* (Grande esposizione di arte tedesca), la fiera d’arte del Reich promossa da Adolf Hitler, che si tenne ogni anno tra il 1937 e il 1944 presso lo *Haus der Deutschen Künsten* (Casa delle arti tedesche) di Monaco di Baviera.

Il successo della *Erste Wanderausstellung*, per lo meno fra le fila del partito nazionalsocialista, non era però bastato alla *Deutsche Kunstgesellschaft*.

⁵ Cfr. B. FEITSEL-ROHMEDER, *I Wanderausstellung rein Deutscher Kunst*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., pp. 179-181.

⁶ B. FEITSEL-ROHMEDER, *Kurzer Rückblick ...*, op. cit., p. 215 («In 150 opere era qui davvero riunito “il meglio” che i pittori tedeschi contemporanei avessero realizzato, e “il peculiare” messo sotto gli occhi di tutti coloro che volessero vedere ciò che è insito nell’arte tedesca, nel senso espresso dal Ministro del Reich, il dott. Goebbels: “arte condizionata dalla tradizione popolare, nata dal carattere nazionale e dalle sue evoluzioni storiche”»).

Feistel-Rohmeder non voleva accontentarsi di un palliativo per dare rilevanza nazionale a un'arte che, a suo vedere, doveva essere considerata tedesca per diritto razziale. Il suo obiettivo era l'annientamento di quelle correnti d'avanguardia alle quali, nell'opinione dei numerosi gruppi *völkisch*, la Repubblica di Weimar aveva permesso di invadere tutto il corpo sociale, minacciandone dall'interno l'integrità. L'organizzazione di mostre di "arte degenerata" e l'allestimento di veri e propri "Gabinetti degli orrori" nelle sale dei musei nazionali furono così il risultato dell'*engagement* di Feistel-Rohmeder e del suo seguito, al fine di sensibilizzare il *Volk* (popolo) contro Espressionismo, Dadaismo, Futurismo e Nuova Oggettività. La *Deutsche Kunstgesellschaft* si attendeva dal nuovo regime che il fervore della battaglia culturale fosse innalzato allo stesso livello riservato all'attivismo politico, e ciò in conformità a una visione dell'arte quale strumento indispensabile alla crescita dello stato e alla coesione della comunità borghese. Secondo la *Deutsche Kunstgesellschaft* proprio la borghesia, addestrata al suono della propaganda nazionalsocialista, avrebbe con il tempo potuto contribuire all'annientamento del Modernismo e alla sua espulsione dai confini del Reich.



Fig. 2: Il salone principale dell'esposizione *Erste Wanderausstellung rein Deutscher Kunst*, castello di Dankwarderode, Brunswick; fotografia riprodotta in "Deutsche Bildkunst", n. 9/10, 1933, p. 2.

In che cosa consistevano, secondo i proseliti della Società, i caratteri tipici di un'opera d'arte tedesca, e come si poteva riconoscere con certezza se un dipinto portasse o meno i segni del *Deutschtum*? Una risposta eloquente è fornita dalla stessa Feistel-Rohmeder, che nel suo articolo *Woran sollen wir erkennen, ob ein Kunstwerk Deutsch ist?* (Da che cosa riconosciamo se un'opera d'arte è tedesca?)⁷ svolge l'interrogativo stabilendo l'equazione, ormai inevitabile, tra produzione artistica e origine razziale:

Das ist gar nicht die erste Frage, um die sich's handelt! Sondern die ist: bist du Deutsch? Das heißt: hast du klare Empfindung, dass alles, was unsere Unsterblichen uns schenkten, wie in einem lebensvollen Strome auch durch dich hindurchgeht, dass dein Wesen gar nicht anders kann, als in diesem urgewaltigen Strom mitschwingen und mitströmen? Bist du so Deutsch, dann brauchst du auch vor einem dir neuen Kunstwerk nicht erst fragen; dann weißt du! Nutzenanwendung: zu unseren Unsterblichen gehen und sich zuerst selber erkennen!⁸

Per Feistel-Rohmeder la razza non soltanto determina la produzione culturale, bensì anche il modo in cui l'uomo percepisce se stesso e il proprio mondo. In questa prospettiva, ciascuna creazione artistica non sarebbe altro che manifestazione della stirpe che l'ha generata. Dal momento che pittura e cultura interagiscono l'una sull'altra come in un'immagine speculare, il *Deutscher Mensch* (uomo tedesco) dovrebbe essere in grado di riconoscere al primo sguardo le opere prodotte dalla propria cultura di appartenenza. Il fatto di provare piacere al cospetto di una creazione modernista sarebbe quindi la prova inconfutabile dell'alienazione individuale rispetto alla purezza dell'origine biologica, il risultato di una degenerazione.

Sebbene Feistel-Rohmeder non ne abbia mai fatto direttamente menzione, alla radice di molte idee difese dalla scrittrice si può senz'altro rinvenire l'influenza del testo di Paul Schulze-Naumburg, *Kunst und Rasse* (Arte e razza, 1928). Se nei primi capitoli del libro – *Der Mensch und seine Rasse* (L'uomo e la sua razza) e *Der Mensch und seine Kunst* (L'uomo e la sua arte) – Schulze-Naumburg cerca di delineare gli effetti dell'appartenenza razziale

⁷ B. FEISTEL-ROHMEDE, *Woran sollten wir erkennen, ob ein Kunstwerk Deutsch ist?*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., pp. 150-151.

⁸ Ivi, p. 150 («Questa non è affatto la prima domanda da porsi! Piuttosto: sei tedesco? Ovvero: hai una chiara percezione del fatto che tutto ciò che ci donarono i nostri immortali pervade anche te come in un flusso vitale, che il tuo essere non può far altro che oscillare e scorrere in questo flusso di potenza primordiale? Se sei così tedesco, allora non hai nemmeno bisogno interrogarti di fronte a un'opera d'arte per te nuova; allora lo sai! Applicazione pratica: rivolgerti ai nostri immortali e innanzitutto conoscere se stessi!»).

sulla produzione di un artista, nel capitolo *Rückschluss aus der heutigen Kunst auf die Rasse* (Osservazioni sulla razza dedotte dall'arte contemporanea) egli ribalta il procedimento e indica con esplicita chiarezza l'obiettivo del proprio esame: «[...] aus einer gegebenen Kunstäußerung Schlussfolgerungen auf den Künstler und die Bevölkerung, der er entstammt, zu ziehen»⁹. Particolarmente emblematiche sono a tal proposito alcune famose illustrazioni nel testo, che mettono a confronto diretto opere realizzate dai modernisti con fotografie di donne, uomini e bambini affetti da deformazioni fisiche e malattie genetiche¹⁰. La conclusione inquietante di Schulze-Naumburg era che se l'arte rivela la natura dell'uomo e dell'ambiente che l'hanno prodotta, il Modernismo era l'ennesima manifestazione «[...] von einem starken rassischen Niedergang [...]»¹¹, che andava arrestato e corretto per il bene e la salute del corpo nazionale.

La corrente *völkisch* si era investita del compito di riscoprire il primato razziale del popolo tedesco affinché esso potesse ricongiungersi con la propria origine nordica e recuperare la cultura che le avanguardie stavano tentando di annientare. In effetti, durante gli anni della Repubblica di Weimar si era venuta attuando una redistribuzione dei poteri nella sfera culturale nazionale. Se fino alla fine dell'era guglielmina per il Modernismo era stato possibile rivestire soltanto il ruolo secondario dell'alterità culturale, il più delle volte di derivazione francese, ora esso dominava il panorama artistico tedesco, tanto che il conservatorismo *völkisch* e l'arte considerata per tradizione "germanica" si credevano ridotti a mera minoranza in balia degli estremismi di comunisti e socialisti. La sensazione diffusa fra i membri delle numerose associazioni vicine alla *Deutsche Kunstgesellschaft* era che la Repubblica avesse favorito l'impiego dei nuovi artisti filo-comunisti piuttosto che salvaguardare l'occupazione dei cosiddetti accademici. Un quadro della situazione che si rivela molto distorto se si prendono in esame le professioni esercitate da un campione di 100 membri della *Deutsche Kunstgesellschaft*: 60 erano artisti, 25 professori o insegnanti e 12 svolgevano ruoli editoriali o ricoprivano incarichi pubblici¹².

⁹ P. SCHULZE-NAUMBURG, *Kunst und Rasse*, München, Lehmann, 1928, p. 55 («[...] a partire da una data manifestazione artistica trarre conclusioni sull'artista e sulla popolazione dalla quale egli discende»).

¹⁰ Ivi, pp. 90-99.

¹¹ Ivi, p. 100 («[...] di un grave decadimento razziale [...]»).

¹² Per la fonte di questi dati e altre informazioni statistiche relative alla *Deutsche Kunstgesellschaft* e ai suoi membri si confrontino le interessanti tabelle riportate da J. L. CLINE-FELTER, *Artists for the Reich ...*, op. cit., pp. 38-39, 42, 80 e 112.

“Das Bild”

Se fino al 1927 la *Deutsche Kunstgesellschaft* si era contentata di essere un movimento puramente ideologico, grazie all’affiliazione con il *Deutscher Bund* (Confederazione tedesca) la sua attività iniziò a godere della visibilità sperata. Il sostegno economico e le numerose coalizioni sulle quali il *Deutscher Bund* poteva fare affidamento consentirono a Feistel-Rohmeder di fondare un giornale d’arte dedicato alla promozione di artisti tedeschi vicini alla tradizione della pittura di genere *völkisch*. Nel 1934, nacque così la “Deutsche Bildkunst”, subito ribattezzata “Das Bild. Monatsschrift für das Deutsche Kunstschaffen in Vergangenheit und Gegenwart”, corredata dal suo *pendant*, la “Deutsche Kunstkorrespondenz”¹³, un *pamphlet* impegnato ad attaccare modernisti e amministratori culturali repubblicani, che veniva mensilmente inviato alle redazioni di un centinaio di testate giornalistiche nazionali e non.

Scorrendo l’indice generale dei saggi annualmente raccolti in “Das Bild” nel decennio successivo alla sua inaugurazione, emerge un quadro tematico piuttosto omogeneo, evidentemente frutto dello scrutinio redazionale della sua fondatrice. Titoli come *Alemannische Malerei* (Pittura alemanna)¹⁴, *Vom Formenschatz der germanischen Werkkunst in der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit* (Sulla ricchezza formale dell’arte germanica all’epoca delle invasioni barbariche e vichinghe)¹⁵, *Über die Schmuckformen (Ornamentik)*

¹³ La “Deutsche Kunstkorrespondenz”, più tardi nota come “Deutscher Kunstbericht”, era un servizio di informazione gratuito promosso dalla *Deutsche Kunstgesellschaft* in collaborazione con il *Deutscher Bund*. Redatto quasi esclusivamente da Feistel-Rohmeder, il giornale si curava di recensire regolarmente gli eventi culturali di maggior rilievo allestiti in Germania, dedicando un’attenzione particolare alle esposizioni moderniste, abitualmente stroncate da una critica assai pungente. Gli editori della rivista, convinti di agire per il bene culturale della nazione, professavano la «[...] Durchführung eines unerschütterlichen Pressekampfes gegen den Kunstbolschewismus [...]» (B. FEISTEL-ROHMEDER, *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., p. 3; «[...] attuazione di un’imperturbabile battaglia editoriale contro il bolscevismo culturale [...]»). Nell’introduzione alla raccolta *Im Terror des Kunstbolschewismus*, Bettina Feistel-Rohmeder sottolinea con orgoglio la diffusione capillare del servizio di informazione fondato dalla sua Società, ricordando che molti degli articoli contenuti in giornali come “Hammer”, “Angriff”, “Kommenden”, “Deutsche Wochenschau”, “Flamm”, “Deutschen Abendpost”, “Sonntagsboten”, “Urwaldboten” e perfino “Völkischer Beobachter” – la rivista culturale ufficiale del Reich – rivelavano molto spesso la propria origine in idee e concetti promossi proprio dalla “Deutsche Kunstkorrespondenz”.

¹⁴ A. BERINGER, *Alemannische Malerei*, in “Das Bild”, n. 2, 1934, pp. 53-60.

¹⁵ W. SCHULZ, *Vom Formenschatz der germanischen Werkkunst in der Völkerwanderungs- und Wikingerzeit*, in “Das Bild”, n. 5, 1935, pp. 129-134.

Germanischer Bauerkunst (Sulle decorazioni ornamentali dell'arte contadina germanica)¹⁶ e *Der Bauer und seine Welt als Motiv Deutschen Kunstschaffens* (Il contadino e il suo mondo come soggetti della creazione artistica tedesca)¹⁷ sintetizzano efficacemente quale fosse il carattere generale delle pubblicazioni trattate dalla rivista che, in accordo con gli assunti fondamentali promossi della *Deutsche Kunstgesellschaft*, era tesa a promuovere un'arte dichiaratamente popolare, nazionalista e nostalgica, in altre parole anacronistica e retriva.

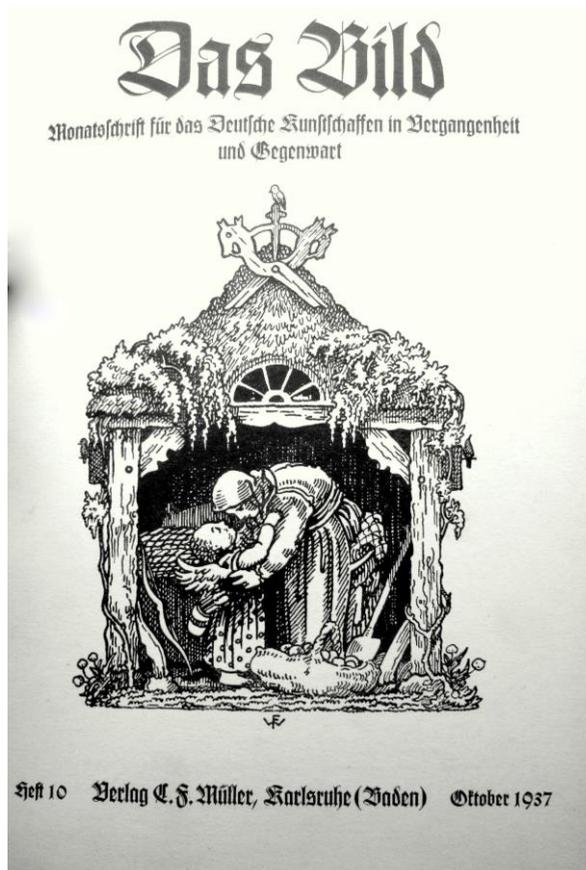


Fig. 3: Copertina di "Das Bild", n. 10, 1937.

¹⁶ K. LUTHER, *Über die Schmuckformen (Ornamentik) Germanischer Bauerkunst. Zur Eröffnung des Staatlichen Museums für Deutsche Volkskunde in Berlin*, in "Das Bild", n. 10, 1935, pp. 303-310.

¹⁷ G. HERMANN, *Der Bauer und seine Welt als Motiv Deutschen Kunstschaffens*, in "Das Bild", n. 6, 1939, pp. 187-191.

Fra le tematiche più ricorrenti, si registra un'attenzione particolare dedicata alle manifestazioni artistiche della Germania meridionale, soprattutto della Baviera. È interessante che fosse proprio la stessa Feistel-Rohmeder a dedicarsi con maggior assiduità a questa realtà regionale, certo in ragione dei suoi natali bavaresi, ma forse anche per via di quei valori tradizionali, così fortemente improntati al lavoro contadino e artigianale, cui abitualmente attingevano molti degli artisti locali, e che si inserivano in maniera esemplare nel quadro culturale promosso dalla *Deutsche Kunstgesellschaft*¹⁸. Inoltre, la predilezione di Hitler per il capoluogo bavarese giustificava agli occhi di Feistel-Rohmeder la decisione di seguire con particolare interesse le manifestazioni artistiche allestite a Monaco, la capitale culturale del Terzo Reich:

Der Führer hat Bayerns Hauptstadt der Deutschen bildenden Kunst erhoben. Langsam erfasst das Bewusstsein der Nation die in einem erhöhten Sinn grundlegende Bedeutung, die mit dieser Ernennung allen offiziellen künstlerischen Veranstaltungen in der kunstfrohen Stadt zukommt. So ist es nur ein Mitschwingen in den im Fluss befindlichen Wellen der Neuentwicklung, wenn künftig ein bestimmter Teil der Hefte dieser Zeitschrift den Vorgängen in München gewidmet sein soll [...].¹⁹

¹⁸ Esemplari sono a tal proposito i seguenti saggi, tutti redatti per "Das Bild" da Betina Feistel-Rohmeder: *Altmünchener Geschichten* (n. 5, 1934, pp. 144-148); *Altbayerische Meister* (n. 5, 1934, pp. 160-166); *Süddeutsche Bauernmalerei*, (n. 10, 1935, pp. 322-335). Essi testimoniano della predilezione della scrittrice, e con lei della *Deutsche Kunstgesellschaft*, per le creazioni artistiche più intimamente ancorate al passato nazionale contadino e artigianale, e caratterizzate da un forte legame con la tradizione popolare e la storia locale.

¹⁹ B. FEISTEL-ROHMEDER, *Ausstellungen in München*, in "Das Bild", n. 2, 1935, pp. 59-64, qui p. 59 («Il Führer ha innalzato la Baviera a capitale delle belle arti tedesche. La coscienza nazionale comprende poco a poco il significato fondamentale che questa nomina rappresenta per tutte le manifestazioni artistiche che hanno luogo in questa città amante dell'arte. Quindi, se in futuro parte dei fascicoli di questa rivista saranno dedicati alle manifestazioni che hanno luogo a Monaco, ciò non rispecchia altro che la volontà di lasciarsi trasportare dalle onde del fiume di questo rinnovamento [...]). Numerosi sono gli articoli dedicati alle esposizioni d'arte che furono allestite a Monaco a partire dal 1935. Si riportano qui a titolo esemplificativo soltanto alcune voci di un lungo elenco: E. SCHINDLER, *Zwei Ausstellungen in München*, (n. 5, 1935, n. pp. 155-158), che riferiva ai lettori di "Das Bild" sia sull'esposizione "Berliner Kunst" (Neue Pinakothek, 15 marzo-6 maggio 1935) – e sulla difficoltà di individuare in mezzo a un campione molto eterogeneo di opere, per lo più definite «minderwertig» («abbiette»), qualche dipinto che valesse la pena di ricordare – sia sulla mostra dedicata agli artisti del *Bund* (Kunstverein, aprile 1935), un gruppo monacense che per sobrietà pittorica e unitarietà dei temi trattati si era invece meritato il pieno appoggio della Società; B. FEISTEL-ROHMEDER, *Münchener Festsommer in der bildenden*

Tuttavia, che si trattasse di articoli dedicati alla tradizione locale o alle esposizioni monacensi, saggi monografici riservati agli artisti contemporanei o interventi commemorativi intitolati ai grandi nomi della storia dell'arte tedesca, il denominatore comune era sempre lo stesso: "Das Bild" si occupava soltanto di quelle espressioni artistiche che riteneva frutto di una discendenza diretta e ininterrotta dalle più grandiose civiltà culturali del passato. Un precetto che plasmò anche la classicità posticcia promossa dal *Führer*, il cui orientamento verso le forme classiche – e in particolare neo-classiche – divenne slogan all'interno del Reich. L'estetica nazista rinveniva nell'iconografia classica un modello razziale ideale, greco-nordico o ariano, rifiutando ogni deviazione da questo canone per timore che la nuova corrente artistica modernista potesse difendere una tipologia razziale inferiore e, appunto, degenerata. Hitler guardava al presente della Germania in prospettiva archeologica: legittimando l'arte tedesca su base razziale, egli sosteneva che la grandiosità dell'arte greca e, quindi, ariana, non fosse affatto determinata dalle contingenze storiche che ne avevano visto la nascita, bensì esclusivamente dal carattere del popolo che l'aveva generata. Prospettando un'arte in grado di aspirare all'eternità, il *Führer* giustificava in questa maniera il suo categorico rifiuto verso qualsiasi forma di arte moderna:

Denn die wahre Kunst ist und bleibt in ihren Leistungen immer eine ewige, das heißt, sie unterliegt nicht dem Gesetz der saisonmäßigen Bewertung der Leistungen eines Schneiderateliers. Ihre Würdigung verdient sie sich als eine aus dem tiefsten Wesen eines Volkes entstammende unsterbliche Offenbarung. [...] Bis zum Machtantritt des Nationalsozialismus hat es in Deutschland eine sogenannte "moderne" Kunst gegeben, das heißt also, wie es schon im Wesen dieses Wortes liegt, fast jedes Jahr eine andere. Das nationalsozialistische Deutschland aber will wieder eine "deutsche Kunst", und diese soll und wird, wie alle schöpferischen Werte eines Volkes, eine ewige sein.²⁰

Kunst, (n. 9, 1935, pp. 288-296); E. SCHINDLER, *Die Größe Münchener Kunstausstellung 1936* (n. 6, 1936, pp. 188-190), un inventario delle opere più significative in mostra all'esposizione estiva allestita presso la Neue Pinakothek di Monaco; H. NASSE, *Ausstellungs-Bildberichte. Die Ausstellung Schönheit der Arbeit und die Arbeit in der Kunst* (n. 11, 1937, pp. 344-348), sulla mostra organizzata dalla *Arbeitskammer München-Oberbayern* (Camera del lavoro bavarese); id., *Münchener Kunstausstellung 1941 Maximilianeum*, (n. 6, 1941, pp. 102-106).

²⁰ A. HITLER, *Programmatische Kulturrede des Führers, 18. Juli 1937, Rede zur Eröffnung der Grossen Deutschen Kunstausstellung in München* (discorso culturale programmatico del Führer tenuto il 18 luglio 1937 a Monaco in occasione dell'inaugurazione della prima Grande e-

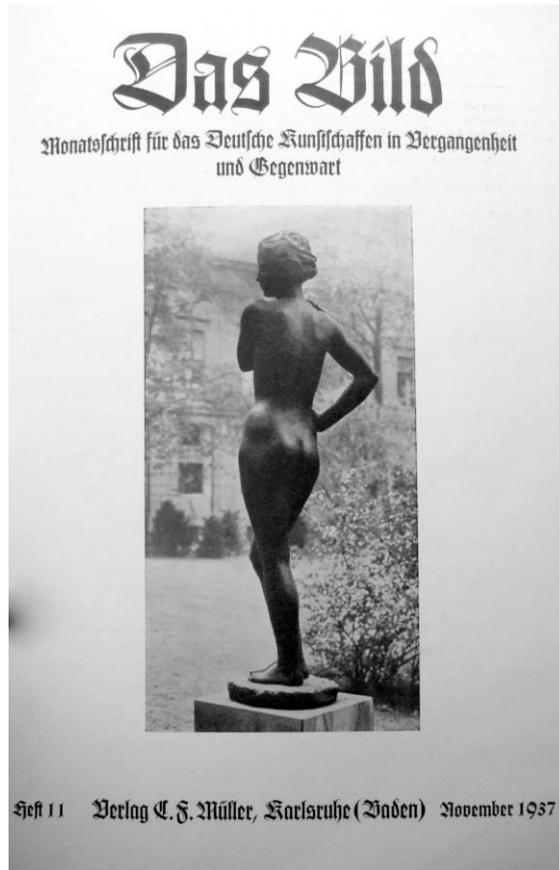


Fig. 4: Copertina di “Das Bild”, n. 11, 1937.

Come il *Führer*, anche la *Deutsche Kunstgesellschaft* era certa dell’immortalità della vera arte germanica, che rintracciava non soltanto nella tradizione nordica, bensì perfino nel pensiero mediterraneo. A tal proposito, sia qui

sposizione di arte tedesca), in id., *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik, 1933-1939*, a cura di R. EIKMEYER, Francoforte sul Meno, Revolver, 2004, pp. 123-143, qui p. 127 e 129 («Perché la vera arte è e rimane sempre nelle sue creazioni un’arte eterna, non soggiace cioè alla legge dell’apprezzamento stagionale delle creazioni di sartoria. Essa ottiene il riconoscimento in quanto manifestazione immortale che sorge dalla natura più profonda di un popolo. [...] Fino all’ascesa al potere del Nazionalsocialismo c’era in Germania un’arte cosiddetta “moderna”, cioè, come appunto è nell’essenza di questa parola, ogni anno un’arte diversa. Ma la Germania nazionalsocialista vuole di nuovo un’“arte tedesca”, ed essa deve essere e sarà, come tutti i valori creativi di un popolo, un’arte eterna», trad. it. di E. ZELIOLI, in B. HINZ, *L’arte del Nazismo*, Milano, Mazzotta, 1975, pp. 319-342, qui pp. 325 e 327, corsivo nell’originale).

riferito un esempio davvero singolare tratto da “Das Bild”: nel saggio *Germanisches in Dantes “Göttlicher Komödie”* (Germanesimo nella *Divina commedia* di Dante)²¹ l'autore Emmerich Schaffran associa la potenza creativa poetica di Dante al mondo nordico-germanico. La cultura italiana è così messa in strettissima relazione con quella longobarda, dalla quale sarebbe stata influenzata al punto da ereditare un bagaglio di riferimenti mistico-fantastici, retaggio di fiabe e saghe antiche, alle quali anche il vate italiano si sarebbe inconsapevolmente ispirato. Schaffran sostiene perfino che lo stesso nome dell'Alighieri deriverebbe da «Aligern», un termine di origine germanica che significa «der Speergewaltige», ovvero colui che ha la forza del giavellotto²². L'autore del saggio non manca neppure di sottolineare l'enorme quantità di concetti germanici ai quali il poeta si sarebbe richiamato durante la stesura della *Divina commedia*. Questi “dettagli” comparirebbero, variamente articolati, sotto forma di «politische Ansichten» («pensieri politici»), di «seelische Ausdrucksformen» («forme espressive spirituali») – manifestazione di forza e peculiarità niente affatto italiane – e di «rein nordisch-germanische Begriffe» («concetti puramente nordico-germanici»)²³, accolti soltanto in ragione della loro costruzione poetica: l'attenzione per il paesaggio e per gli elementi naturali, i riferimenti leggendari a figure religiose e mitologiche, usi e costumi delle popolazioni germaniche medievali ecc. Un'appropriazione bizzarra e certo impropria del poeta simbolo della cultura italiana, che però non stupisce troppo se si pensa al ruolo rivestito da Dante per il Romanticismo tedesco: già per Friedrich Schlegel la «poesia profetica di Dante»²⁴, insieme all'opera di Goethe e Shakespeare, occupava uno dei vertici della letteratura moderna. Si svela così una delle fonti culturali primarie dalle quali attinsero sia la cultura nazionalista, sia quella nazionalsocialista. Entrambe, esercitando un controllo sulle immagini, misero a disposizione dei propri artisti e scrittori un archivio di modelli romantici, stereotipati e convenzionali, dal quale poter attingere con citazioni talvolta molto dirette, oppure tramite grossolane rielaborazioni finalizzate alla giustificazione di ideali socio-politici e della selezione razziale.

²¹ E. SCHAFFRAN, *Germanisches in Dantes “Göttlicher Komödie”*, prima parte in “Das Bild”, 1940, pp. 205-206, seconda parte in “Das Bild”, n. 1, 1941, pp. 15-16.

²² Ivi, 1940, p. 206.

²³ Ivi, 1941, p. 15.

²⁴ F. SCHLEGEL, *Frammenti*, n. 247, in [A. W. SCHLEGEL e F. SCHLEGEL], *Athenaeum (1798-1800)*, la rivista di August Wilhelm Schlegel e Friedrich Schlegel, a cura di G. CUSATELLI, E. AGAZZI e D. MAZZA. Postf. di E. LIO, Milano, Bompiani, 2000, pp. 155-245, qui p. 187.

Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!

Nel 1929, la *Deutsche Kunstgesellschaft* si aggregò ad Alfred Rosenberg e al suo *Kampfbund für deutsche Kultur* (Lega di resistenza per la cultura tedesca), un'organizzazione culturale che, benché caldeggiata dallo stesso *Führer*, non fu mai ufficialmente riconosciuta dal Reich. Anche i rapporti tra Rosenberg e il Ministro della cultura Goebbels furono molto spesso tesi, e le direttive culturali promosse dai due gerarchi talvolta così dichiaratamente divergenti da risultare inconciliabili.

L'affiliazione dei membri della *Deutsche Kunstgesellschaft* con altri movimenti *völkisch* crebbe esponenzialmente anche sul piano politico, tanto che si registrarono numerosi scambi e collaborazioni con la *NSDAP* (*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*), il Partito nazionalsocialista dei lavoratori. Tutte queste unioni furono formalizzate sempre nel 1929 grazie alla creazione del *Führerrat der vereinigten Deutschen Kunst-Kulturverbände* (Consiglio direttivo delle organizzazioni artistiche e culturali tedesche), una sorta di organizzazione "a ombrello" controllata dalla *Deutsche Kunstgesellschaft* e pensata per far convergere le forze dei diversi gruppi nazionalisti sotto un fronte comune di resistenza avverso alle avanguardie. Il *Führerrat* divenne anche la chiave d'accesso per chi avesse desiderato entrare a far parte del Partito nazionalsocialista. Lo stesso *Kampfbund für deutsche Kultur* si legò poco tempo dopo al partito di Hitler, che pure vi aveva scorto un mezzo privilegiato per introdurre discretamente il Nazionalsocialismo all'interno della classe borghese conservatrice, il ceto sociale che più di tutti era stato colpito dalla gestione repubblicana della nazione.

I rapporti tra il *Deutscher Bund* e il *Führerrat* divennero così stretti da risultare simbiotici. Uniti dall'odio per un nemico comune, entrambi i gruppi si prefiggevano di difendere l'arte tedesca mediante l'espulsione di quegli intrusi "degenerati" che stavano cercando di corromperla dall'interno dei confini nazionali. Tale alleanza si rivelò determinante anche per la prosecuzione e l'ampliamento delle attività editoriali della *Deutsche Kunstgesellschaft*. Il supporto economico garantito dai movimenti *völkisch* che ne facevano parte consentì a Feistel-Rohmeder e a "Das Bild" di continuare almeno fino al 1944 la propria promozione di un'arte tedesca "genuinamente" ariana.

Mantenere uniti tutti questi interessi all'interno di una coalizione così variegata non fu certo impresa facile. La *Deutsche Kunstgesellschaft* si rese ben presto conto che il *Führerrat* non riusciva ad assicurarle tutto il supporto e la visibilità sperati. Gli interessi del suo esecutivo si spostarono dunque verso la *NSDAP*, indiscutibilmente molto più abile nell'accentrare su di sé

l'attenzione degli elettori. La *Deutsche Kunstgesellschaft* si aspettava che il partito le avrebbe offerto un riconoscimento legittimo per la propria fervida attività di promozione e difesa dell'arte ariana. Nel 1933, a pochi mesi dall'elezione di Hitler a cancelliere del nuovo Reich, la Società pensava ancora sinceramente di poter influenzare l'orientamento culturale della giovane Germania nazionalsocialista. La necessità bruciante di formulare apertamente le proprie convinzioni e richieste nei confronti del nuovo governo spinse Feistel-Rohmeder a rivolgere un appello alla nazione in nome di tutti gli artisti *tedeschi* degni di essere chiamati tali. La richiesta era chiara: *Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!* (Che cosa si aspettano gli artisti tedeschi dal nuovo governo!)²⁵. Nella confusione artistica di una Germania dominata dai modernismi, Feistel-Rohmeder invocava l'esigenza di una norma alla quale attenersi, in linea con una concezione popolare e statale radicate nella realtà del sangue e della storia. Gli artisti tedeschi, così l'appello, si aspettavano che Materialismo, Marxismo e Comunismo non soltanto venissero soppressi e perseguiti politicamente, bensì che d'ora in avanti il popolo fosse reso partecipe del loro annientamento. L'esperienza decennale dei militanti dei movimenti *völkisch* – «[...] die erprobten Soldaten dieses Kulturkampfes [...]» – ne avrebbe fatto la guida ideale²⁶.

In effetti, l'introduzione di una legislatura che prevedeva l'allontanamento dalle posizioni ufficiali di personale di discendenza non ariana – soprattutto ebrei – o di tendenze comuniste, aveva finito con l'assegnare larga parte delle cariche culturali a membri del *Kampfbund*, molti dei quali provenivano proprio dalle liste della *Deutsche Kunstgesellschaft*. Con l'elezione di alcuni affiliati a rivestire cariche pubbliche nell'apparato culturale del Reich, le mire di vendetta dei movimenti *völkisch* contro i modernismi cominciarono a trovare una legittimazione ufficiale. È questo, per esempio, il caso eclatante della mostra che si tenne a Karlsruhe tra l'8 e il 30 aprile 1933: sarcasticamente battezzata *Regierungskunst 1919-1933* (Arte del governo 1919-1933), essa mirava a presentare l'arte "aliena" promossa in Germania durante gli anni repubblicani. L'evento, organizzato con il patrocinio di due tra le figure più emblematiche della *Deutsche Kunstgesellschaft*, Otto Wacker (Ministro dell'educazione, della cultura e dello sport) e Hans Adolph Bühler (direttore del Museo Statale di Karlsruhe), trasse ispirazione dalle prescrizioni di Feistel-Rohmeder, proponendo una raccolta di opere

²⁵ B. FEISTEL-ROHMEDER, *Was die Deutschen Künstler von der neuen Regierung erwarten!*, in id., *Im Terror des Kunstbolschewismus ...*, op. cit., pp. 181-184.

²⁶ Ivi, p. 181 («[...] soldati collaudati di questa battaglia culturale [...]»).

“degenerate” corredate dal loro prezzo d’acquisto e dal nome del direttore del museo che aveva autorizzato un tale “scempio” dei fondi governativi. Sulla scia dell’evento di Karlsruhe seguirono numerose esibizioni in tutta la Germania. Titoli come *Kulturbolschewistische Bilder* (Dipinti del bolscevismo culturale; Mannheim), *Novembergeist: Kunst im Dienste der Zersetzung* (Lo spirito di novembre: arte al servizio della disgregazione; Stoccarda), *Schreckenskammer* (La camera degli orrori; Norimberga e Dessau), *Kunst, die nicht aus unserer Seele kam* (Arte che non venne dalla nostra anima; Chemnitz) e *Der ewige Jude* (L’ebreo eterno; Monaco) delineano con drammatica chiarezza l’esacerbarsi di un processo inarrestabile, destinato a trovare il suo *zenit* nelle razzie del cosiddetto “Comitato Ziegler”²⁷ e nell’allestimento, a Monaco, della ben nota mostra *Entartete Kunst* (Arte degenerata, 1937).

Una “nuova” arte tedesca?

Oltre a coloro che condannavano i modernismi, vi erano anche alcuni nazionalsocialisti disposti a riconoscere nelle avanguardie tedesche la vera manifestazione del sentire nazionale. Il 29 giugno del 1933, il *NSD-Studentenbund* (Unione degli studenti nazionalsocialisti) di Berlino organizzò una conferenza presso la Humboldt Universität dichiarando apertamente il proprio sostegno all’Espressionismo e a suoi rappresentanti quali Ernst Barlach, Emil Nolde ed Erich Heckel. In quell’occasione Otto Andreas Schreiber, lo studente presidente dell’Unione, accusò senza mezzi termini le scelte culturali del *Kampfbund*:

Il tentativo di uomini poco creativi di rafforzare un dogma storico artistico aleggia come uno spettro sui giovani artisti del nostro movimento. Gli studenti nazionalsocialisti stanno combattendo contro una reazione artistica poiché credono nella capacità dell’arte di contribuire allo sviluppo vitale [...] la gioventù nazionalsocialista [...] non crede in nulla altrettanto fermamente che nella vittoria della qualità e della verità.²⁸

²⁷ Si tratta del comitato capeggiato dall’artista Adolf Ziegler e incaricato dal ministro Goebbels di raccogliere in tutti i musei e le gallerie tedesche quadri e sculture entrati a far parte delle collezioni del Reich soltanto dopo il 1910. Delle 15.997 opere selezionate la maggior parte furono esposte nel 1937 a Monaco in occasione della mostra *Entartete Kunst*, altre furono vendute all’estero o acquistate dagli stessi Goebbels e Goering, mentre circa 5.000 furono date alle fiamme dai pompieri di Berlino.

²⁸ Cit. da G. BUSSMANN, “Degenerate Art”. *A Look at Useful Myth*, in *German Art in the Twentieth Century: painting and Sculpture, 1905-1985*, a cura di J. CHRISTOS, Monaco, Prestel, 1985, pp. 116-117.

Gli studenti, ben lungi dal negare autorità alla dottrina nazionalsocialista, cercavano piuttosto una via che consentisse di accogliere il Modernismo entro i confini dell'ideologia culturale del Reich, certi di poter rintracciare e manifestare l'essenza germanica dell'Espressionismo. L'esposizione d'arte *Dreissig Deutsche Künstler* (Trenta artisti tedeschi, 1933), allestita dall'Unione presso la galleria di Ferdinand Möller a Berlino, ebbe proprio l'obiettivo di dimostrare come le avanguardie tedesche potessero incarnare lo spirito nordico e imporsi quali rappresentanti autorevoli di un'arte razzialmente pura. Non si trattava più di contrapporre l'arte nazionale a quella internazionale, le tendenze indigene a quelle aliene e perturbanti. L'assunto principale alla base di questa apertura verso i modernismi era che qualsiasi forma d'arte prodotta da tedeschi "puri" dovesse necessariamente portare in sé il segno dello spirito ariano.

Il braccio di ferro tra movimenti giovanili-"progressisti" e gruppi *völkisch*-reazionari non mancò di coinvolgere anche le sfere più alte della gestione del Reich, tanto che perfino Goebbels, in aperto dissenso con Rosenberg, sostenne per un po' la tesi secondo la quale *qualsiasi* forma d'arte moderna realizzata da ariani avrebbe soltanto potuto contribuire a innalzare il livello di prestigio del paese. Opponendosi categoricamente ai modernismi, la *Deutsche Kunstgesellschaft* rischiava quindi seriamente di inimicarsi una porzione importante del partito al potere. Per di più, essa non trovava giustificazione in nessun incarico ufficiale e le numerose denunce sollevate dai membri della *NSDAP* relativamente a un'attività impropria del movimento, troppo spesso impegnato ad arrogarsi il diritto di stabilire cosa in campo culturale potesse o meno essere etichettato come tedesco, rischiavano di allontanarle le simpatie di Hitler. Malgrado il trasferimento da Dresda a Monaco di Baviera – ossia proprio verso la città che nel 1933 il *Führer* aveva eletto *Kunsthauptstadt* (capitale dell'arte) del Reich tedesco – la *Deutsche Kunstgesellschaft* non riuscì mai a imporsi efficacemente sulle direttive culturali del regime. Per di più, le esposizioni di artisti "degenerati" continuavano ad affollare le gallerie, e la rivista "Kunst der Nation" (Arte della nazione)²⁹, promossa dal *NSD-Studentenbund*, non smise mai di sostenere la riabilitazione fascista dell'Espressionismo tedesco.

²⁹ Il giornale, un'idea di Schreiber, si prefiggeva di rappresentare l'Espressionismo in quanto arte nordica e razzialmente pura. Fondato nell'ottobre del 1933, "Kunst der Nation" contava all'incirca 3.500 iscritti e continuò a essere dato alle stampe fino al 1935. Perfino Goebbels approvò l'iniziativa editoriale di "Kunst der Nation" e il suo sforzo di definire l'Espressionismo germanico e nazionalsocialista, tanto che vi pubblicò alcuni contributi (cfr. J. L. CLINEFELTER, *Artists for the Reich ...*, op. cit., pp. 71-72).

Nel 1934, in occasione del raduno annuale della *NSDAP* a Norimberga, Hitler espresse manifestamente la propria insofferenza sia verso le simpatie eccessivamente moderniste di Goebbels, sia verso l'asfissiante tradizionalismo di Rosenberg, profetando piuttosto l'avvento di un'arte nuova e degna del Reich³⁰. Hitler, pur rifiutando Futurismo, Dadaismo ed Espressionismo, piuttosto che la ripetizione di modelli tradizionali e ormai stereotipati, si auspicava un'arte tedesca in grado di traslare figurativamente i valori e gli ideali del Nazionalsocialismo. Una speranza che, al contrario, non rientrava affatto tra le priorità della *Deutsche Kunstgesellschaft*, secondo la quale l'arte ariana non avrebbe mai potuto ammettere nessun elemento di novità. Per Feistel-Rohmeder l'arte tedesca non doveva che possedere i seguenti tre requisiti:

- l'artista doveva essere di razza pura e libero da qualsiasi contaminazione politica;
- il contenuto di un'opera d'arte doveva essere facilmente riconoscibile agli occhi del popolo; l'attenzione ai valori di *chiarezza*, *purezza* e *semplicità* era considerata una delle caratteristiche fondamentali dell'uomo tedesco; dall'opera d'arte dovevano trasparire i legami familiari e regionali dell'artista, in una parola le sue connessioni con la *Heimat* (patria);
- le opere d'arte dovevano essere stilisticamente dominate da un'esattezza fotografica, dotate di un generico realismo e caratterizzate da un'attenzione per il particolare.

Nessuna rivoluzione, dunque: e come avrebbe potuto essere altrimenti, dal momento che l'arte nordica *pura* non poteva subire più trasformazioni di quanto lo potessero la natura e il sangue dell'uomo tedesco? Sulle pagine di "Das Bild" l'arte continuava a essere proclamata unico mezzo di coesione della Germania in quanto *Kulturnation* (nazione culturale), strumento capace di riconciliare il popolo tedesco con la sua eredità culturale e di riavvicinarlo ai maestri contemporanei dello stile nordico-ariano. Se la razza era determinata da una continuità storica immutabile, anche lo stile, in quanto mutuato dall'origine biologica, doveva essere destinato a muoversi entro un confine estetico eterno e sempre identico a se stesso.

³⁰ Cfr. A. HITLER, *Kunst verpflichtet zur Wahrhaftigkeit*, 5. September 1934, *Rede auf der Kulturtagung des Parteitags der NSDAP in Nürnberg* (L'arte al servizio della veridicità, discorso tenuto durante il Convegno sulla cultura in occasione del congresso della *NSDAP* a Norimberga il 5 settembre 1934), in id., *Reden zur Kunst- und Kulturpolitik* ..., op. cit., 2004, pp. 63-79.

L'arte del Terzo Reich

Per valutare similitudini e differenze rispetto alla produzione artistica promossa dalla *Deutsche Kunstgesellschaft* è ora necessario rivolgere l'attenzione all'arte ufficiale del Terzo Reich. Analizzando un campione di opere esposte in occasione della *Grosse Deutsche Kunstausstellung* – la già citata fiera dell'arte che ebbe luogo con cadenza annuale a Monaco di Baviera tra il 1937 e il 1944 –, emerge immediatamente come la peculiarità dell'arte nazionalsocialista non risiedesse né nello stile né nella tematica dei dipinti presentati. Alla fiera del 1937, per esempio, i quadri esposti potevano essere raggruppati secondo le seguenti categorie: paesaggi (40%), soggetti di “femminilità e mascolinità” (15,5 %), animali (10%), gerarchi nazionalsocialisti, palazzi del potere ed eventi legati al nazionalsocialismo e alle sue celebrazioni (3%)³¹. Oltre il sessantacinque per cento delle opere esposte era dunque rappresentato da scene di genere. Soltanto una lettura dei soggetti raffigurati alla luce della propaganda e della partecipazione diretta degli artisti alla vita del Reich faceva sì che un dipinto potesse essere considerato portavoce dell'ideologia nazionalsocialista. Anche fra le pagine di “Die Kunst im Dritten Reich” (Arte nel Terzo Reich) – la testata giornalistica per l'arte diretta da Alfred Rosenberg – venivano unicamente promossi artisti accettati dal regime, come per esempio gli scultori Josef Thorak e Arno Breker o il pittore Adolf Ziegler. Di tanto in tanto, un numero speciale era poi dedicato ai capolavori dell'arte tedesca dei secoli passati, con uscite monografiche su artisti come Albrecht Altdorfer, Albrecht Dürer e Lucas Cranach. Mancava quell'elemento di novità che avrebbe potuto dare un volto nuovo e autentico alla Germania nazionalsocialista. L'assenza di un artista da elevare idealmente a modello nazionale era denunciata dallo stesso Hitler il quale nel 1939, ovvero a due anni dalla prima *Grosse Deutsche Kunstausstellung*, lamentò ancora l'assenza di un *Genie*, di un pittore d'ingegno che fosse finalmente in grado di dare forma ai dogmi del Regime grazie a un'espressione pittorica monumentale e originale. Inutile sottolineare la tragica ironia del fatto che quest'assenza fosse proprio dovuta alle persecuzioni nazionalsocialiste inflitte ai modernisti, che costringevano i veri talenti all'esilio o nel silenzio forzato della *innere Emigration* (emigrazione interna).

Con lo scoppio della guerra si registrò un progressivo disinteressamento per le questioni più prettamente culturali. Il Reich era troppo as-

³¹ I dati sono tratti da J. L. CLINEFELTER, *Artists for the Reich ...*, op. cit., p. 100.

sorbito dalla pianificazione della strategia militare per occuparsi di problemi meramente estetici. Agli occhi del *Führer* il conflitto aveva preso le dimensioni di uno scontro epocale tra l'Europa e il Bolscevismo russo. La Germania, auto-elettasi paladina dell'arte europea, assurse a ultimo baluardo di difesa della tradizione nordica che si sentiva minacciata da un Capitalismo di matrice ebraica e un Comunismo ormai imperanti. Tra le opere presentate ufficialmente dal Reich si diffuse quindi la tematica militare: la guerra, il soldato al fronte, i campi di battaglia conquistarono una posizione dominante fra i soggetti raffigurati. Un filone che non aveva altro scopo se non quello di riaccendere il patriottismo negli animi dei tedeschi. Non è certo un caso se il *Führer* non aderì mai all'ostilità antitecnologica professata dall'ideologia *völkisch* e dalla *Deutsche Kunstgesellschaft*. Piuttosto, il suo appoggio nei confronti del progresso tecnologico fu assoluto, tanto che egli giunse perfino a sostenere che i tedeschi, per poter vincere la lotta tra le nazioni e le razze, avrebbero dovuto sconfiggere innanzitutto la natura. Fin dal 1933, anche Goebbels aveva ripetutamente celebrato la «*stählernde Romantik*», un *Romanticismo d'acciaio* che, invece di ignorare i rigori dell'esistenza e sognare di rifugiarsi in un passato idilliaco, si proponeva di affrontare eroicamente i problemi della modernità. Questo nuovo Romanticismo rifiutava quegli elementi della tradizione ottocentesca che cercavano una riconciliazione con la natura. Le nuove opere di ingegneria non dovevano minacciare il popolo tedesco, bensì promettere il ripristino di quell'unità della nazione ormai perduta: la propaganda nazionalsocialista aveva circoscritto il conflitto tra tecnica e cultura inseguendo la sintesi fra il sentimento tedesco per la natura e la spinta verso il progresso tecnico, quasi che salvare il *Geist* (spirito) tedesco e costruire ponti e autostrade armoniosamente inscritte nel paesaggio fossero progetti intimamente legati. Il Nazionalsocialismo, penetrando nella natura e dominandola, sperava di poter infondere un animo alla tecnologia, al fine di portarla al servizio del popolo.

Fatta eccezione per la “novità” rappresentata da questi soggetti tecnologici, i dipinti ai quali il regime soleva consegnare l'etichetta di “arte ufficiale” erano nel complesso creazioni triviali e scontate. Le principali esposizioni d'arte tedesca venivano classificate non tanto in base alle scuole, alle affinità stilistiche, o ai gruppi artistici di appartenenza, bensì, come si è visto, in funzione del loro contenuto tematico: ritratti di dirigenti, parate militari, immagini di attività costruttive, figure di uomini e donne intenti ad arare o seminare, contadini che riposano, nudi femminili, scene di maternità, ecc. Il Nazionalsocialismo muoveva da assunti troppo conservatori

per riuscire a dare vita a idee nuove, e finì così con l'attingere alla fonte della tradizione romantica come già aveva fatto anche la *Deutsche Kunstgesellschaft*. Snaturandone i contenuti, esso la tradusse in un nuovo idioma: una volta restaurati i generi ottocenteschi, il Nazionalsocialismo li riordinò in base a un rigido schema gerarchico, cristallizzandoli in un sistema di valori. Invece di un movimento artistico dinamico, si propagò così una paralizzante mediocrità, costretta a ripercorrere i motivi fossilizzati di saghe antiche, la letteratura contadina fatta di *Blut und Boden* (sangue e terra), l'arte contemplativa, celebrativa e perfino ricreativa.

Come è noto, la pittura di genere nacque intorno al diciassettesimo secolo nei Paesi Bassi allorché, per la prima volta nella storia, l'artista si sentì libero di proiettarsi sul soggetto verso il quale lo spingevano la propria naturale inclinazione e il talento. L'arte, che fino a quel momento era stata appannaggio del ceto aristocratico, una volta nelle mani delle nuove élites della grande borghesia si era così avvicinata al quotidiano, perdendo poco a poco il suo compito di medium educativo al servizio del potere. Esaminato da questa prospettiva, il valore nazionale e popolare attribuito dall'ideologia fascista alla pittura di genere, ovvero a un'arte che per definizione è valida internazionalmente, si rivela quale falsificazione a posteriori finalizzata a screditare l'arte moderna. La pittura di genere non può essere appannaggio di una sola nazione, di un popolo o di una razza: essa è nata in concomitanza con l'assunzione del potere da parte della borghesia, con l'affermarsi dei suoi rapporti di produzione, e quindi con il venir meno della centralità di uno sguardo plasmante e tirannico. Dove l'arte non ammette questo limite e continua al contrario a pretendere di cogliere il sostanziale e la realtà del mondo, dove il soggettivo si spaccia per oggettivo e universale, l'illusione dell'aspirazione si manifesta in tutta la sua pienezza. La pittura nazionalsocialista non fu un prodotto del realismo, sebbene talora ne adottò la forma, in quanto negò completamente la concezione temporale della storia. Essa pretese dall'arte di trasmettere verità universali ed eterne, volle offrire il sostanziale di un mondo che non esisteva più. Completamente alienato rispetto al suo *Zeitgeist* (spirito dell'epoca), l'artista del Reich proponeva temi ottocenteschi «[...] sostanzializzandoli mediante predicati verbali [...]»³², cioè assegnando titoli emblematici e altisonanti a opere che, al contrario, avevano ormai perso ogni contenuto e si erano trasformate in vere e proprie forzature destinate a legittimare la "tedeschità" della rappresentazione e lo sguardo maschile dominante di un'élite.

³² B. HINZ, *L'arte del Nazismo*, op. cit., p. 162.

Espressionismo: la quintessenza del Deutschtum?

Si è osservato come l'arte promossa sia dai movimenti *völkisch* sia dalla dirigenza del Terzo Reich recuperasse valori borghesi e rurali in auge fin dall'Ottocento romantico. L'idillio della natura, a differenza di quello presentato da Caspar David Friedrich o dai paesaggisti della Scuola di Monaco, era però distorto, trasformato nel luogo dell'epifania di un potere antistorico votato al controllo delle masse. Altrettanto interessante è osservare come anche i modernismi recuperassero lo stesso bagaglio di immagini inscritte per tradizione nella cultura tedesca fin dal Medioevo. A tal proposito basti citare l'influsso esercitato da Cranach o Rembrandt sulla pittura di Ernst Ludwig Kirchner, o ancora seguire quella linea sottile che da Pieter Brueghel, passando per Hieronymus Bosch e Matthias Grünewald, approda alla Nuova Oggettività di Georg Grosz³³. Inutile sottolineare che, sebbene la matrice culturale di partenza fosse in entrambi i casi la medesima, i modernisti modularono un simile retaggio alla luce della realtà storica entro la quale erano immersi e della quale volevano dare la propria personale testimonianza. Se per i nazionalisti e nazionalsocialisti il destinatario del messaggio pittorico era il *Volke* – inteso come massa anonima sulla quale grava il controllo di un'autorità centralizzatrice –, per gli esponenti delle avanguardie si era di fronte a una rinascita dello spirito romantico in chiave affatto moderna. L'uomo, ormai solo e nudo di fronte al mondo, si ritrovava immerso in una realtà di violenza e frustrazione che lo portava a ripensare la propria individualità, rifiutando la condizione di sudditanza che era già stata sigla dell'era Guglielmina e che ora si ripresentava maldestramente camuffata dietro l'adesione plebiscitaria al Nazionalsocialismo. Fu certo per confronto e ribellione rispetto a un recupero pedissequo del modello romantico che emerse quella che il nazionalsocialismo avrebbe definito *Entartung* (degenerazione) quale manifestazione di corpi senza potere, o meglio, di corpi sviliti dal potere, vittime del potere.

³³ Si mettano per esempio a confronto *Nacktes Mädchen hinter Vorhang (Fränzi)* di Ernst Ludwig Kirchner (*Ragazza nuda dietro una tenda [Fränzi]*, Stedelijk Museum, Amsterdam; 1910-1926) con *Venus in einer Landschaft* di Lukas Cranach il vecchio (*Venere in un paesaggio*, Musée du Louvre, Parigi; 1529); o ancora *Metropolis* di George Grosz (Museo Thyssen-Bornemisza, Madrid; 1916-1917) con *Der Bethlehemische Kindermord* di Pieter Brueghel il giovane (*La strage degli innocenti*, Kunsthistorisches Museum, Vienna; 1565-1567), e con le due versioni de *Die Versuchung des heiligen Antonius* rispettivamente di Matthias Grünewald (*Tentazione di Sant'Antonio*, parte dell'altare di Isenheim, Musée d'Unterlinden, Colmar; 1512-1516) e di Hieronymus Bosch (*Trittico delle Tentazioni di Sant'Antonio*, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisbona; 1501).

Per quanto la “rivoluzione” espressionista si prefiggesse una rottura con la sterile tradizione accademica, professando un’arte che fosse totale e non più confinata alla torre d’avorio del privilegio aristocratico, numerose delle tematiche affrontate dagli artisti del movimento erano prossime a quelle adottate dalla Germania hitleriana o dalla *Deutsche Kunstgesellschaft*. Sebbene il panorama metropolitano fosse il vincitore indiscusso – specialmente se si fa riferimento al capitolo berlinese delle avanguardie –, un sempre più insistente patriottismo artistico di gusto provinciale si manifestò sulle tele e nei versi degli espressionisti, quasi che vi si combattesse una vera e propria guerra fra la «stracittà» e lo «strapaese»³⁴. Soffermandosi per esempio su alcune poesie di Georg Heym e Georg Trakl vi si scoprono i segni di un’attenzione intimista per il paesaggio naturale. In *Die weißen Wolken zogen übers Land ...* (Le nuvole bianche passarono sulla campagna ..., 1907)³⁵ Heym racconta in maniera emblematica dell’appartenersi di uomo e natura, in un testo che sembra quasi *ekphrastico* delle numerose immagini del lavoro contadino che saranno più tardi tramandate dall’arte ufficiale del Reich – lo si confronti, per citare un esempio, con il famoso il dipinto di Oscar Martin-Amorbach, *Der Sämann* (Il seminatore, 1937). Ma se nelle liriche di Heym il paesaggio si colora di nostalgia prima di soffocare nel mare di cemento di una Berlino di inizio secolo³⁶, in Trakl esso subisce un processo di progressivo abbruttimento e demonizzazione, conducendo l’autore a vivere l’esperienza della devastazione e dello straniamento psichico, con risvolti certo ben lontani dalla serenità bucolica propagandata dell’arte del regime³⁷.

³⁴ Cfr. L. MITTNER, *L’Espressionismo. Fra Impressionismo e “Neue Sachlichkeit”*: fratture e continuità, in *Expressionismus. Una enciclopedia interdisciplinare*, a cura di P. CHIARINI, A. GARGANO e R. VLAD, Roma, Bulzoni editore, 1986, pp. 3-77.

³⁵ G. HEYM, *Die weißen Wolken zogen übers Land*, in *Dichtungen und Schriften. Gesamtausgabe*, a cura di K. L. SCHNEIDER, 4 voll., Hamburg-München, Ellermann, 1960-1968, vol. 1, p. 653. Nello specifico il riferimento è alla seguente strofa del testo poetico: «Viel Pflüge zogen schwer durch braches Land, / Den Berg hernieder und den Berg hinan, / Und langsam hinter jedem Stiergespann / Ein Sämann ging, auswerfend leichter Hand / Den Samen in den aufgewühlten Grund», («Molti aratri solcavano la terra spaccata, / Su e giù dalla montagna, / E lentamente dietro ciascun tiro di tori / Andava un seminatore gettando a man leggera / Il seme nel terreno smosso»).

³⁶ Si confrontino le liriche di Georg Heym dedicate alla capitale tedesca, *Berlin I – VIII*, in *ivi*, pp. 56-58, 68, 93-94, 102, 108 e 188.

³⁷ Per un’analisi dedicata all’evoluzione poetica nella lirica di paesaggio di Heym e Trakl, cfr. K. L. SCHNEIDER, *Das Bild der Landschaft bei Georg Heym und Georg Trakl*, in *Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten*, a cura di H. STEFFEN, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1970, pp. 44-62.

Ciò che rende assurdo e, se possibile, ancor più drammatico il confronto-scontro culturale tra lo schieramento *völkisch*, l'arte ufficiale del Reich e il Modernismo è che tutti questi i movimenti fossero alla ricerca di un'arte tedesca *pura*, finalmente capace di dimostrare la propria indipendenza dalla centenaria supremazia della latinità. In questo senso, il caso di Emile Nolde, come tanti altri formatosi copiando le opere di Böcklin e Rembrandt, ovvero di artisti presentati dal regime come progenitori ideali del gusto nazionale, dimostra come le persecuzioni naziste contro le avanguardie tedesche dovessero essere incomprensibili per chi credeva sinceramente di essersi adoperato per il recupero e la riscoperta dell'arte nazionale più autentica. Esaminato sotto questa luce, l'Espressionismo fu senza dubbio l'indirizzo più ovvio e originale di quel *Deutschtum* tanto a lungo professato da Bettina Feistel-Rohmeder e di cui Adolf Hitler lamentò l'assenza fino alla fine del Terzo Reich.