

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI TRIESTE



Scuola Superiore di Lingue Moderne
per Interpreti e Traduttori

Corso di laurea in Traduzione e Interpretazione

Prova finale

**IL CONCETTO DI ARTE “DEGENERATA”
DURANTE LA GERMANIA
NAZIONALSOCIALISTA**

Relatore:

Chiar.mo Prof. Reimar Klein

Laureanda: Elisa Lanfranchi

Correlatrice:

Chiar.ma Prof.ssa Lorenza Rega

Anno Accademico 2005 – 2006

Ai miei “angeli custodi”

SOMMARIO

INTRODUZIONE	4
CAPITOLO 1: CONTESTO POLITICO	7
1.1. REPUBBLICA DI WEIMAR E PACE DI VERSAILLES.....	7
1.2. LA PRESA DEL POTERE	9
CAPITOLO 2: FONDAMENTI NELL'IDEOLOGIA NAZIONALSOCIALISTA	13
2.1. FONDAMENTI POLITICI E CULTURALI	13
2.2. FONDAMENTI RAZZIALI	15
2.2.1. I TEORICI DEL VOLK: PAUL DE LAGARDE E JULIUS LANGBEHN.....	15
2.2.2. LA SUPERIORITÀ DELLA RAZZA ARIANA.....	18
2.2.3. TEORIE RAZZIALI: A. DE GOBINEAU, H. S. CHAMBERLAIN E DARWINISMO SOCIALE	20
2.2.4. L'ANTISEMITISMO: L'"INFEZIONE EBRAICA".....	23
2.2.5. NAZISMO ESOTERICO	25
CAPITOLO 3: IL CARATTERE TOTALITARIO DELLA DITTATURA NAZISTA	27
3.1. "SINCRONIZZAZIONE" DELLA VITA SOCIALE E CULTURALE TEDESCA	27
3.2. L'ARTE COME STRUMENTO DI DIVULGAZIONE	29
CAPITOLO 4: L'ARTE DEGENERATA	31
4.1. IL CONCETTO DI "ENTARTETE KUNST"	31
4.2. MOSTRA DELL'ARTE DEGENERATA	37
4.3. LE CORRENTI "DEGENERATE"	42
CAPITOLO 5: L'ARTE DEL TERZO REICH	64
5.1. LA "NASCITA" DI UNA NUOVA ARTE.....	64
5.2. COMPONENTE REALISTICA DELL'ARTE DEL TERZO REICH: LA PITTURA DEI GENERI.....	67
5.3. CULTURE TOTALITARIE: REALISMO SOCIALISTA E ARTE DEL TERZO REICH.....	69
5.4. ESTETICA AL POTERE.....	71
5.5. DICOTOMIA MODERNISMO ANTIMODERNISMO	81

CONCLUSIONI.....	83
BIBLIOGRAFIA.....	84
RINGRAZIAMENTI.....	88

INTRODUZIONE

L'argomento che ho deciso di scegliere per l'elaborazione della mia tesi triennale è il concetto di arte "degenerata" nella Germania nazionalsocialista. La scelta di questo tema è sorta principalmente dal mio interesse per l'arte e per come essa è stata concepita nel corso della storia, dando vita a diverse correnti.

Gli ultimi anni dell'Ottocento e i primi decenni del Novecento, sino alla Seconda Guerra Mondiale, penso siano di estremo interesse, non solo per gli studiosi di letteratura e gli storici, ma anche per chiunque ami l'arte. La caratteristica di questo periodo è l'estrema vivacità culturale di alcuni gruppi che, parallelamente a una cultura "ufficiale" più orientata a forme ripetitive e logore, si caratterizzarono con proposte innovative, o addirittura sovversive.

Le prime manifestazioni di questa irrequietezza e voglia di sovvertire i canoni della tradizione si possono trovare nelle aggregazioni dei primi artisti impressionisti, che sfociarono poi nella nascita di successivi movimenti, conosciuti come Avanguardie storiche o come i vari "ismi" che emersero in Europa dal primo decennio del Novecento fino agli anni Venti. Vennero elaborati programmi che posero gli aderenti in posizione di rottura col passato, in ambiti quali quello letterario, musicale, artistico e pittorico. Per quanto riguarda quest'ultimo campo, il primo Novecento si distinse in Europa per l'esplosione nei principali centri di cultura come Parigi, Monaco, Berlino, Zurigo, Milano e Mosca di movimenti d'avanguardia che confluirono nella cosiddetta "arte moderna", che verrà duramente attaccata, soprattutto dopo l'ascesa di regimi totalitari in Europa.

Nella Germania nazista i bersagli principali del regime furono coloro che si occupavano di arti figurative e letterarie che, con le loro opere, lanciavano messaggi non rispondenti all'ideologia nazionalsocialista. I nazisti volevano dimostrare che i pittori astratti contemporanei e gli espressionisti, oltre a trasmettere valori che avrebbero ostacolato il ritorno della Germania alla

supremazia in Europa dopo la sconfitta nella Prima Guerra Mondiale, inquinavano con le loro rivoluzionarie soluzioni e tecniche la presunta bellezza fisica e spirituale del vero tedesco.

I movimenti dell'arte moderna furono definiti corrotti e "degenerati"; quest'ultima definizione include una lunga serie di forme artistiche "devianti", quei movimenti che, come detto in precedenza, si svilupparono fra la fine dell'Ottocento sino alla Seconda Guerra Mondiale.

Inizierò il mio elaborato esaminando il contesto politico che fece da sfondo all'ascesa del regime nazista e analizzando i fondamenti razziali, culturali e politici che hanno portato alla formazione del pensiero nazista; descriverò, inoltre, il carattere totalitario della dittatura hitleriana che cercò di coordinare ogni aspetto della società e della vita culturale tedesca attraverso l'azione della Reichskulturkammer,¹ guidata da Paul Joseph Göbbels.

Successivamente, dedicherò un'ampia parte all'analisi del concetto di arte "degenerata" e alla descrizione della mostra dell'arte "degenerata" che venne allestita a Monaco nel 1937 e delle varie correnti che vennero criticate dal nazionalsocialismo, con un breve accenno ai relativi esponenti.

In un secondo tempo, analizzerò le caratteristiche principali della "nuova" arte tedesca che occupò il posto lasciato dall'eliminazione del movimento artistico moderno delle avanguardie. La mia analisi si indirizzerà anche sull'ambiguo e complesso rapporto di correlazione dell'arte nazionalsocialista col realismo e sul concetto secondo il quale il nazismo utilizzò il modernismo per portare avanti la sua rivoluzione, poi ricercò la tradizione per creare una cultura popolare: proprio questo sarà l'ultimo punto importante che analizzerò vale a dire questa dicotomia modernismo-antimodernismo presente nell'ideologia nazionalsocialista.

Trattando il concetto di arte degenerata nella Germania nazista ho avuto la possibilità, quindi, di congiungere il mio interesse per l'arte ad un periodo storico importante e complesso della Germania come quello dell'epoca nazionalsocialista.

¹ Camera della cultura del Reich

CAPITOLO 1

CONTESTO POLITICO

1.1. REPUBBLICA DI WEIMAR E PACE DI VERSAILLES

Dopo la sconfitta nella Prima Guerra Mondiale, i progetti di ricostruzione e di rinascita nella Germania del dopoguerra furono essenzialmente tre: il primo era quello portato avanti dai comunisti tedeschi che fallirono i loro tentativi rivoluzionari all'inizio del 1919, quando vennero assassinati i loro capi più prestigiosi, Rosa Luxemburg e Karl Liebknecht.

Il secondo progetto era quello dei partiti che si raggrupparono intorno alle istituzioni elaborate a Weimar e alla nuova costituzione che fondò nel 1919 una Repubblica democratica. I sostenitori della costituzione, liberali, cattolici e socialdemocratici, avevano come obiettivi l'inserimento della Germania nel nuovo ordine internazionale, il rispetto delle regole democratiche e la competizione tra i partiti nel sistema parlamentare (Gallino, Salvatori & Vattimo, 2000: 97-98).

Il terzo progetto collegava forze unite dall'avversione per la democrazia e il marxismo: nazionalisti avversi alla democrazia, militari che identificavano la rinascita della Germania con la rifondazione della potenza dello Stato e del suo glorioso esercito, aristocratici nostalgici dell'Impero. Ai margini di questo multiforme fronte antidemocratico andò collocandosi nel primo dopoguerra il Partito operaio tedesco, sorto a Monaco nel 1919; ad esso in luglio aderì il caporale di origini austriache Adolf Hitler poco prima che questo partito si trasformasse nell'agosto 1920 nel *Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*² (Nsdap), di origine operaia, anticapitalista, antisocialdemocratico, nazionalista e di orientamento antisemita.

² Partito Nazionalsocialista Tedesco dei Lavoratori

La formazione politica guidata da Adolf Hitler nacque in un paese attraversato da violenti conflitti politici e sociali. Parte dei militanti furono organizzati in una specie di braccio armato organizzato da Ernst Röhm, le *Sturmabteilungen*³ (SA), che avevano il compito di intimidire con la violenza gli avversari politici e i sindacalisti. La formula politica nazionalsocialista riscontrò successo in Germania grazie alla sua relazione di continuità con la tradizione nazionalista, militarista ed espansionista prussiana, nonché al suo radicamento nella cultura irrazionalista di inizio secolo.

Più che una dottrina, il nazionalsocialismo fu, nella fase iniziale, un atteggiamento di reazione e rivolta conservatrice. In seguito alla pesante sconfitta nel primo conflitto mondiale la Germania dovette accettare, oltre alla creazione della Repubblica democratica federale tedesca di Weimar le pesantissime condizioni del trattato di Versailles del giugno 1919, quali l'abolizione del servizio militare obbligatorio, la riduzione dell'esercito e della flotta militare, la smilitarizzazione dell'intera riva occidentale del Reno e parte di quella orientale e il divieto di produrre e commerciare armi. La Germania venne anche privata delle colonie africane e oceaniche e fu costretta a riconoscere la sovranità dell'Austria, del Belgio, della Cecoslovacchia e della Polonia, a restituire l'Alsazia-Lorena alla Francia e a pagare gran parte delle riparazioni necessarie ai danni provocati dalla guerra (Fossati, Luppi & Zanette, 2001: 20-23).

La nascente Repubblica di Weimar entrò in un periodo di depressione economica, segnato da un'inarrestabile inflazione, uno spropositato debito con l'estero e da una vasta disoccupazione. L'ascesa del movimento nazionalsocialista trasse forte impulso proprio dallo scontento diffuso fra i tedeschi dopo la Prima Guerra Mondiale per un'ingiusta pace punitiva. A partire dal 1921 e, in modo crescente negli anni successivi, una delle parole più diffuse del lessico della diplomazia e delle relazioni internazionali divenne "revisionismo" che connotava la volontà degli sconfitti e degli insoddisfatti di

³ Sezioni d'assalto

modificare il nuovo ordinamento di Versailles (Gallino, Salvatori & Vattimo, 2000: 97).

1.2. LA PRESA DEL POTERE

Dal 1921, la Nsdap, di cui Hitler era divenuto presidente con pieni poteri, assorbì vari gruppi della destra radicale e, da partito prevalentemente operaio, divenne punto di riferimento politico dei ceti medi, di ex-militanti e di un numero crescente di disoccupati (Bordino, Carpanetto & Martinetti, 2004: 664).

Nel 1923 Hitler dotò il partito di un efficace strumento di propaganda, il quotidiano "Völkischer Beobachter"⁴, diretto più tardi da Alfred Rosenberg, uno dei massimi teorici del nazionalsocialismo e di un simbolo ufficiale, la svastica, una croce uncinata nera. Nello stesso anno formulò un programma d'azione antidemocratico, imperniato sul nazionalismo e intensificò la propaganda e le azioni dimostrative contro il Partito comunista tedesco, tentando infine un colpo di stato⁵ contro il governo Stresemann nel novembre del 1923. La Nsdap fu dichiarata fuori legge e Hitler fu condannato a cinque anni di carcere, ma vi rimase soltanto un anno, durante il quale scrisse la prima parte di *Mein Kampf*⁶, l'opera in cui riassunse i capisaldi dell'ideologia nazista, tracciando il suo progetto di conquista dell'Europa, fondato principalmente sull'idea della superiorità della razza tedesca, sull'odio contro l'ebraismo e sulla lotta contro i valori della tradizione occidentale come il liberalismo e la democrazia.

La concezione di un nuovo Reich millenario⁷, stato totalitario e militarista e simbolo imminente di potenza e terrore per il mondo intero, diventò per il popolo tedesco uno strumento di accrescimento (2004:665).

⁴ L'Osservatore nazionale

⁵ Il putsch di Monaco

⁶ La mia battaglia

⁷ L'idea di un Reich millenario richiama il concetto di millenarismo, credenza propria di diverse religioni, nell'avvento di un radicale rinnovamento del genere umano e nell'instaurazione di uno stato definitivo di perfezione.

La psicologia dello spirito millenaristico traeva alimento dalla convinzione che un antagonismo irriducibile dominasse la vita degli uomini e che fosse compito degli “eletti” (la razza tedesca) di combattere i nemici sino alla loro distruzione finale (Gallino, Salvatori & Vattimo, 2000: 96).

Una volta rilasciato, Hitler riorganizzò il partito in un quadro di formale legalità e di accettazione del sistema parlamentare, operando per dare alla Nsdap un’organizzazione nazionale, guidata dalla direzione centrale di Monaco; creò, inoltre, il corpo armato delle *Schutzstaffeln* (SS)⁸, diretto da Heinrich Himmler, e l’ufficio di propaganda, che fu affidato a Joseph Göbbels. La Nsdap cominciò a ricevere finanziamenti da importanti finanziari e industriali tedeschi e, nel 1924 ottenne una riduzione del debito con l’aiuto del Piano Dawes da parte degli Stati Uniti. Nel 1925, avvenne l’elezione a presidente della repubblica di Paul von Hindenburg che, con il suo orientamento conservatore e nazionalista in politica interna, faceva da contrappeso alla strategia di collaborazione internazionale promossa da Stresemann.

I fattori principali che favorirono, da quegli anni, l’ascesa del nazionalsocialismo furono: l’indebolimento progressivo del sistema democratico parlamentare, il mai sopito nazionalismo e la volontà di rivincita contro la Francia, che sfociarono nel fallimento della politica estera di Stresemann (Bordino, Carpanetto & Martinetti, 2004: 666).

Iniziava a diffondersi un cauto ottimismo, ma il crollo totale avvenne con gli effetti della Grande Depressione economica mondiale del 1929, che produsse in Germania quasi sei milioni di disoccupati. Gli Stati Uniti non furono più in grado di sostenere l’economia della Germania e ridussero fortemente le importazioni aggravando ulteriormente il bilancio della Germania. A trarre vantaggio politicamente dalla crisi fu proprio la Nsdap di Adolf Hitler, le cui posizioni ultranazionaliste e antisemite raccolsero il voto di protesta e l’appoggio dei conservatori, dei piccoli proprietari, degli operai e dei disoccupati colpiti dalla grande depressione economica.

⁸ Squadre di difesa

Sin dalle elezioni per il *Reichstag* del 1930 i nazisti divennero il secondo gruppo politico del paese e, anche se nelle successive elezioni la Nsdap raggiunse il primo posto con il 37, 4%, Hindenburg rifiutò di affidare a Hitler il cancellierato. Il Nazionalsocialismo non era ancora riuscito ad ottenere una definitiva legittimazione come forza di governo da parte della classe dirigente tedesca; fu con le dimissioni di Gregor Strasser, leader dell'ala operaia del partito, che la Nsdap assunse una più spiccata fisionomia di destra, e riuscì ad avvicinarsi ai tradizionali centri di potere economici, militari e politici. Questo processo si concluse con successo all'inizio del 1933, quando gli agrari prussiani e i magnati dell'industria e della finanza si pronunciarono per l'assunzione della responsabilità governativa da parte del nazionalsocialismo, e Hitler riuscì ad ottenere da Hindenburg l'incarico di formare il governo. Una volta al potere, Hitler abolì la carica del presidente e si autoproclamò *Führer*⁹ del Terzo Reich¹⁰. Il Partito nazionalsocialista divenne l'unica organizzazione politica legale e a Hitler furono assicurati i pieni poteri (Shirer, 1962: 404).

Per diffondere nell'opinione pubblica moderata il timore di un progetto insurrezionale comunista, Hitler fece incendiare l'edificio del *Reichstag*. Il "decreto per la difesa del popolo e dello stato", emanato il giorno successivo all'incendio, fu la prima vera pietra verso la costruzione della dittatura: si introdussero limitazioni alla libertà personale, di espressione, di stampa, di riunione e di associazione, di domicilio, al segreto epistolare, al diritto di proprietà. In seguito, la legge sui pieni poteri attribuì al governo il potere legislativo, svincolandolo dall'osservanza della costituzione: era la fine della Repubblica di Weimar. Fu soppresso il partito socialdemocratico, mentre gli

⁹ capo

¹⁰ Il termine tedesco *Reich* si riferisce al termine italiano *Impero*. La Germania nazista viene considerata come il terzo impero nella storia tedesca, considerando come "Primo Reich" il Sacro Romano Impero e come "Secondo Reich" quel periodo della storia tedesca compreso tra la consolidazione della Germania in uno stato unificato nel 1871 fino all'abdicazione del Kaiser (imperatore) Guglielmo II nel novembre 1918.

altri, travolti dalla crisi, si sciolsero; rimase un unico partito come sancito da una legge del 1933.

Nel giugno 1934 nella “notte dei lunghi coltelli” le Schutzstaffeln (SS) e la Gestapo, la polizia segreta di stato creata da Göring, eliminarono l'intero gruppo dirigente delle SA, che contrastavano l'indirizzo “legalitario” assunto dal partito e minacciavano di trasformarsi in un'armata popolare. Ottenuto definitivamente l'appoggio dell'esercito, Hitler compì l'ultimo passo verso la dittatura e, con una legge governativa, la carica di cancelliere fu associata a quella di presidente del Reich (Fossati, Lupi & Zanette, 2001: 24).

Grazie al “nuovo ordine” la Germania hitleriana uscì dalla crisi: mentre veniva inaugurata una politica estera estremamente aggressiva, le sorti dell'alta finanza e della grande industria nazionale furono risollevate e, gradualmente, fu assorbita la disoccupazione attraverso una forte politica di lavori pubblici e di riarmo.

CAPITOLO 2

FONDAMENTI NELL'IDEOLOGIA NAZIONALSOCIALISTA

2.1. FONDAMENTI POLITICI E CULTURALI

Prima di addentrarmi più a fondo nell'analisi del concetto di arte "degenerata" è necessario approfondire i fondamenti ideologici che furono alla base del nazionalsocialismo, che si sviluppò in un contesto politico e culturale, quello degli anni successivi alla pace di Versailles, caratterizzato da profonde tendenze irrazionalistiche, antiilluministiche e antidemocratiche.

Questo clima ideologico, diffuso in tutta l'Europa, si innestò in Germania su correnti di pensiero, tradizioni politiche, suggestioni e luoghi comuni caratteristici della precedente storia tedesca: il culto dello stato-nazione, il mito della razza eletta, una concezione elitaria e gerarchica della società e dei rapporti sociali, l'idea della supremazia della nazione tedesca e del pangermanesimo¹¹. (Bordino, Carpanetto & Martinetti, 2004: 663).

Il nazismo raggiunse forme di estrema aggressività, nell'intento di formulare una sintesi dei miti politici, sociali, razziali volti a sovvertire la civiltà democratica creando quella *Weltanschauung*¹² nazista autoritaria, nazionalistica e razzistica, alla base del suo programma più propriamente politico (Collotti, 1982: citato in De Bernardi & Guarracino, 2000: 247). Dopo la presa del potere, nel corso di pochi mesi, furono poste le basi definitive della dittatura nazista, che si basava su una concezione gerarchica della società forgiata attorno al *Führerprinzip*¹³, che consisteva in un principio di autorità, privo di ogni fondamento democratico, che attraversava

¹¹ unificare politicamente tutte le popolazioni di stirpe e lingua tedesca

¹² visione del mondo

¹³ Principio del capo

verticalmente la società e sottoponeva tutti gli individui al potere della gerarchia del Reich hitleriano e che trovava la propria legittimazione nella persona del suo supremo rappresentante (De Bernardi & Guarracino, 2000: 246).

Lo stato delle SS era il risultato di una ferrea tirannia esercitata con il sistema poliziesco più raffinato, con l'appoggio delle più influenti forze economiche, con il consenso o la complicità di larga parte del popolo tedesco, sottoposto alla pressione di una fanatica e frenetica propaganda (Collotti, 1962, citato in De Bernardi & Guarracino, 2000: 247).

Tutto doveva essere ricondotto nell'ambito del "politico", ossia dello stato: religione, cultura, economia, diritto, morale, scienza. Il postulato alla base di questo sistema era la subordinazione dell'individuo alla società, e quindi allo stato; i mezzi per realizzare l'utopia totalitaria erano da una parte il terrore, la repressione di ogni tendenza centrifuga, e dall'altra la ricerca del consenso di massa (Arendt, 1978, citato in De Bernardi & Guarracino 2000: 255).

Per comprendere la rapidissima ascesa di Hitler, oltre alla intrinseca debolezza delle istituzioni democratiche di Weimar e alla crisi economica, è necessario considerare che a livello politico-ideologico il nazionalsocialismo si riferiva alle due più diffuse ideologie di massa dell'Ottocento: il socialismo e il nazionalismo. In quanto nazionalista, fomentava il risentimento per l'umiliazione della Germania uscita sconfitta dalla Prima Guerra Mondiale e proponeva il ritorno della Germania a potenza mondiale.; inoltre, basandosi sull'esaltazione della forza e della volontà a scapito della ragione, il nazionalsocialismo promuoveva una politica autarchica come difesa dalla minaccia rappresentata dalle maggiori potenze straniere e come base dell'indipendenza nazionale. Il nazismo incarnava, poi, una forma di socialismo molto particolare, violentemente antimarxista, antiliberal e razzista, che avrebbe garantito la potenza e il benessere solo al popolo tedesco (De Bernardi & Guarracino, 2000: 189-200).

Il partito nazista dovette la sua vittoria anche al fatto di essere un'organizzazione politica nuova e diversa dai gruppi politici reazionari

costituiti prevalentemente da strati sociali, come ad esempio burocrati dello stato e produttori autonomi, legati al vecchio ordine. Il partito di Hitler raccoglieva, invece, nelle proprie file soprattutto quelle categorie appartenenti agli strati medio-bassi e in particolare quei settori di proletariato dequalificato formatisi all'interno delle moderne imprese e sostanzialmente estranei alla cultura e alle ideologie della socialdemocrazia e del movimento operaio e sindacale. Su questo strato sociale la propaganda nazionalsocialista, con il suo appello alle radici, al mito e all'eroismo, con il suo culto per la potenza e per la purezza della razza, con le sue promesse di rifondazione integrale, era destinata ad avere un effetto travolgente, ben più dell'approccio razionalistico.

La Germania rifiutò l'eredità del razionalismo illuministico e del radicalismo sociale della rivoluzione francese; l'opposizione al modernismo comportò un ripiegamento su se stessa in nome di quello che veniva definito il "risveglio dell'individualità tedesca", e che, in realtà, era allo stesso tempo una fuga dalla realtà presente, che assunse forme specifiche in nome di una *Weltanschauung* irrazionalistica (Kershaw, 2003: 464).

2.2.FONDAMENTI RAZZIALI

2.2.1. I "TEORICI DEL VOLK": PAUL DE LAGARDE E JULIUS LANGBEHN

Le radici ideologiche del nazismo sono complesse e profonde e possono essere individuate nella tradizione romantica del XIX secolo. Come il romanticismo, l'ideologia del *Volk* rivela, infatti, una netta tendenza all'irrazionale e all'emozionale.

Le idee nazional-patriottiche si imposero soltanto dopo la sconfitta della Germania nella Prima Guerra Mondiale e la nascita della Repubblica di Weimar. Chi aveva davvero a cuore le sorti del *Volk*, credeva in una rinascita d'ordine spirituale, interiore, condizione per la rinascita del popolo tedesco.

La rivoluzione nazista fu la rivoluzione "ideale", in quanto la "rivoluzione dell'anima".

L'ideologia incentrata sul *Volk* riuscì a impregnare anche una delle più importanti istituzioni sociali, il sistema scolastico. Per molti giovani un nazionalismo del genere sembrava offrire l'unica soluzione adeguata ai tanti problemi sociali ed economici; fu anche da questo contesto che il movimento nazista si sviluppò facendo buon uso della presa che aveva sulle masse.

Il carattere basilare dell'ideologia del *Volk* è ben sintetizzato dalla distinzione tra Cultura e Civiltà. Una cultura, per dirla con Oswald Spengler ha un'anima, laddove "la civiltà è la condizione più esteriore e artificiale di cui sia capace l'umanità" (Mosse, 2003: 21). L'accettazione della cultura e il rifiuto della civiltà equivalevano, per molti, a metter fine all'alienazione della loro società, e al raggiungimento di un'interiore corrispondenza tra individuo, suolo natio, Volk e universo. Il suolo era equiparato al *Volk*, e soltanto grazie a radici affondate nel *Volk* il tedesco sarebbe giunto al pieno sviluppo del suo dinamismo religioso.

Gli atteggiamenti nazional-patriottici avevano permeato l'intera destra, e il movimento nazista non fece che raccogliere sotto un unico comune denominatore le diverse aspirazioni nazional-patriottiche di coloro i quali vedevano le proprie radici spirituali scalzate dall'industrializzazione e dall'atomizzazione dell'uomo moderno (Brenner, 1965: 181).

Il movimento dei "teorici del *Volk*" si sviluppò rapidamente e acquistò un suo dinamismo; l'ideologia fu elevata a fede tedesca, grazie soprattutto a due uomini, Paul de Lagarde e Julius Langbehn che, con le loro opere, istituirono la cornice sistematica entro la quale poterono svilupparsi le future idee nazional-patriottiche. I due profeti del *Volk* si erano resi conto che la Germania andava incontro a rapidi mutamenti in tutte le sfere dell'esistenza, sociale e politica, culturale ed economica e fecero di quello che, in effetti, era il travaglio della modernità, una crisi ideologica.

Secondo Lagarde la superficiale coesione ottenuta mediante mezzi politici non impediva né riusciva a mascherare il declino del Volk, frutto dell'industrializzazione, della crescente democratizzazione dell'inurbamento.

Si definiva un conservatore, in quanto desiderava attuare l'unità dello Stato mediante la preservazione e il rinvigorismento della forza vitale reperibile nella nazione genuina e nel *Volk*. Per Lagarde, l'era industriale aveva fossilizzato l'individuo e la religione germanica era l'antidoto capace di rigenerare il popolo tedesco. Lagarde si proponeva di preservare il carattere organico del *Volk*, ragion per cui levava il dito accusatore contro le forze liberali che promuovevano il modernismo, la democrazia e il progresso economico-sociale (Mosse, 2003: 51-60).

La crisi che l'ideologia tedesca stava attraversando era vista solo come apparente: al materialismo industrialistico si apponeva una nuova validità spirituale; meccanicismo e positivismo erano avversati da aspirazioni veramente creative destinate a ricostituire il carattere nazionale tedesco.

Anche Langbehn contribuì allo sviluppo del pensiero nazional-patriottico germanico invocando la rigenerazione dell'individuo tramite l'appartenenza al *Volk*. Razza e vitalità della natura erano considerate entità equivalenti; tutte le virtù nazional-patriottiche, le fisiche come le spirituali, erano, quindi, considerate eterni doni naturali trasmessi per via ereditaria, col sangue. L'aspetto esteriore del *Volk*, nel fisico e nelle manifestazioni spirituali, secondo Langbehn recava l'impronta delle qualità interiori, il marchio dell'anima.

L'avanzata dell'ideologia nazional-patriottica in Germania nei primi decenni del diciannovesimo secolo, fu caratterizzata da una rapida assimilazione delle idee razzistiche sistematizzate in pseudoscienza. Non lo stato, bensì il *Volk*, aveva il ruolo principale nell'edificazione della nazione tedesca e importanza primaria venne attribuita alle insuperabili differenze razziali, ritenute segni di una superiorità propria dei tedeschi.

L'ideologia del movimento nazional-patriottico era di natura aristocratica e l'opposizione alle masse come parte costitutiva del modernismo, toglieva l'unico mezzo davvero efficace di realizzare la rivoluzione cui aspiravano. Assimilando l'ideologia del *Volk*, il nazionalsocialismo provvide a togliere di mezzo l'ostacolo in questione e

poté così muovere alla vittoria con la parola d'ordine del millenario futuro del *Volk* e agendo sulla base di un ampio consenso di massa (2003: 79-98).

2.2.2 LA SUPERIORITÀ DELLA RAZZA ARIANA

Nel XIX secolo si formò una vera e propria ideologia razzista e si passò a interpretare la storia come una competizione tra razze forti e razze deboli. Essa partiva dalla differenza dei tratti somatici e del colore della pelle, degli occhi e dei capelli per affermare una differenza di carattere biologico ereditario.

Queste tesi furono adottate dal nazismo, che mirò all'eliminazione fisica delle cosiddette "razze inferiori", incluse alcune categorie come ebrei, slavi, zingari, pazzi, handicappati, omosessuali, uomini deboli o malati. I principi centrali della dottrina nazista erano ispirati alle teorie che sostenevano una presunta superiorità biologica e culturale della razza tedesca. Di tutte le razze, quella cosiddetta "ariana" o "nordica" era, secondo Hitler, la più creativa e valorosa, l'unica alla quale spettava il diritto di dominare il mondo; le altre nazioni dovevano sottomettersi alla razza ariana, in virtù della sua conclamata superiorità, destinata a regnare sul mondo intero.

Hitler credeva che l'impero Austro-Ungarico fosse indebolito dalla diversità etnica e linguistica in quanto l'incrocio delle razze determinava il decadimento fisico e spirituale della razza superiore; egli considerava, inoltre, la democrazia come una forza destabilizzante perché poneva il potere nelle mani delle minoranze etniche, che erano perciò incentivate a indebolire ulteriormente la monarchia.

Per il nazionalsocialismo una nazione era la più alta espressione della razza; le grandi nazioni, come la Germania, potevano solamente crescere con il potere militare sviluppatosi da una cultura civilizzata che provenisse da una razza, come quella ariana, dotata di una naturale buona salute e con tratti di aggressività e intelligenza

Il disprezzo biologico non era che una sofisticazione usata per giustificare meglio quello culturale. Le nazioni inferiori erano quelle la cui razza era impura e la cultura più debole; le razze schiave erano ritenute meno meritevoli di esistere rispetto alle razze dominanti (Brenner, 1965: 143-145).

L'esistenza di una presunta razza superiore era l'essenza della dottrina pseudo-scientifica nazista, ma il valore scientifico delle tesi naziste è indimostrabile, in quanto non è possibile risalire alla formazione originaria delle razze. Il nazismo si era appropriato di queste tesi perché gli tornavano utili per sconvolgere l'assetto del mondo, determinato a ovest dal potere di Gran Bretagna e Francia, a est dal potere dell'URSS e oltre oceano dal potere degli Stati Uniti. La Germania, convinta di avere grandi potenzialità inesprese, si sentiva tagliata fuori dalla possibilità di dominare una parte del mondo.

Secondo Hitler, tutta la storia rappresentava l'eterna lotta tra le razze per la supremazia. La guerra era l'espressione naturale e necessaria di questa lotta in cui il vincitore, cioè la razza più forte, aveva il diritto di dominare. L'unico scopo dello stato era mantenere sana e pura la razza e creare le condizioni migliori per la lotta per la supremazia, cioè per la guerra. Hitler chiedeva allo Stato tedesco di porre al centro della politica demografica il concetto di razza per creare lo "spazio vitale" indispensabile all'espansione del popolo tedesco e per impedire che nascessero bambini malati o difettosi. A tale scopo occorreva realizzare dei lager di sterminio, di lavoro e di sperimentazione scientifica.

Il mito della Razza e del Sangue rappresentava per il millenarismo nazista ciò che la Parola era per il millenarismo religioso e la Scienza rivoluzionaria per il comunismo (Fest, 1974: 56).

2.2.3. TEORIE RAZZIALI: DE GOBINEAU, CHAMBERLAIN E DARWINISMO

SOCIALE

Verso il 1900 erano più di una in Germania le teorie razziali che si svilupparono come conseguenza del perfezionamento di determinati criteri antropologici e che avevano inglobato, in tutto o in parte, l'assioma del darwinismo sociale, che applicava la teoria scientifica dell'evoluzione alla lotta sociale tra gli esseri umani

Uno dei teorici più importanti è considerato Arthur de Gobineau, fondatore del razzismo contemporaneo. Egli riteneva che la più pura delle razze contemporanee era l'ariana, razza in cui le qualità interiori erano indissolubilmente legate alle caratteristiche esterne; accanto a questa proprietà, che era di tutte le razze, la razza ariana possedeva in più quel vigore e quella genuina vitalità che il contadino tedesco rivelava con tanta evidenza. Purezza razziale significava "capacità di sopravvivere, di governare e dominare razze inferiori, mentre la mescolanza degli elementi razziali comportava un rapido declino della cultura e del valore nazionale, culminante nell'estinzione della razza" (Mosse, 2003: 134).

Secondo Gobineau, l'elemento costitutivo della natura degli ariani era l'aspirazione alla forza e alla conquista e, da questo punto di vista, essi costituivano un'aristocrazia in un mondo di razze inferiori, sottomesse. Tuttavia, anche gli ariani erano soggetti a contaminazione da parte di sangue inferiore, in un processo di imbastardimento grazie al quale le razze subalterne avevano modo di infiltrarsi nei ranghi dell'aristocrazia.

Fu soltanto nel 1894 che ebbe luogo il programmato tentativo di introdurre le idee di Gobineau in Germania: in quell'anno Ludwig Schemann fondò una società che portava il nome di Gobineau. Attivo leader dei pangermanisti, Schemann si dedicò all'opera volta a promuovere la causa del razzismo ed ebbe parte notevole nel processo di sensibilizzazione delle giovani generazioni alle idee razziali, in quanto le indusse all'interesse per le opere che proclamavano la purezza razziale e mettevano in guardia contro i pericoli della degenerazione della stirpe (Mosse, 2003:135).

Le teorie che si svilupparono successivamente a quelle di Gobineau sono considerate più positive poiché, anziché concentrarsi sull'inevitabilità della contaminazione razziale e del declino della civiltà, prospettavano uno sviluppo della razza tale da salvare la cultura occidentale, conferendole il marchio dell'unicità e insostituibilità (Goodrick, 2001: 118).

Il più importante dei promotori di queste nuove teorie fu Houston Stewart Chamberlain, il quale sosteneva che ogni uomo, solo per il fatto di appartenere a una certa razza, possedeva delle qualità destinate a realizzare determinati fini. Era un devoto ammiratore di Hitler e dimostrò il suo inflessibile ottimismo nella sua opera *Die Grundlagen des 19. Jahrhunderts*¹⁴, che per molti versi giunse a essere considerata la Bibbia della dottrina razziale e nella quale il razzismo diveniva meta delle aspirazioni dell'umanità.

Secondo Chamberlain si può parlare di tre grandi rivoluzioni della storia tedesca: la luterana, la romantica e la rivoluzione del *Volk*, quest'ultima ispirata dal pensiero razziale. L'anima dell'uomo si riteneva fosse la forza motrice della trasformazione della realtà, ma sarebbe stata l'anima dell'ariano a togliere di mezzo gli avversari e a plasmare la realtà come si conveniva (Mosse, 2003: 142-144).

La razza, sempre secondo il teorico, si separa dai suoi fattori esteriori per divenire direttamente "disposizione dello spirito", riconoscibile non dall'occhio scientifico dell'osservatore esterno ma dalla voce del cuore, sulla base dell'istintiva capacità dell'anima di percepire il proprio simile. Il criterio effettivo di determinazione razziale è di ordine psicologico e riguarda le "attitudini" morali, vale a dire i codici di comportamento e la "coscienza di razza", ossia la consapevolezza di appartenenza ad una razza cui viene attribuito un ruolo attivo nella nobilitazione dell'individuo e del gruppo (Gallino, Salvatori, Vattimo: 2000:175).

L'applicazione del darwinismo alla società e alla razza esercitò notevole richiamo sul movimento nazional-patriottico. Esso, infatti,

¹⁴ I Fondamenti del diciannovesimo secolo

accentuava la componente della lotta sociale tra gli esseri umani, oltre a fornire una giustificazione pseudoscientifica allo sterminio dei non adatti alla sopravvivenza, vale a dire, delle razze inferiori.

Il darwinismo sociale richiamava l'attenzione sulla necessità dell'igiene razziale, cercando di pervenire alla perfezione dei caratteri ereditari razziali. Questo era un problema che non interessò soltanto l'élite nazional-patriottica: a renderlo popolare tra la gioventù tedesca fu un'organizzazione strettamente legata al Movimento giovanile, il *Vortrupp*¹⁵, fondata nel 1910 da Hermann Popert, allo scopo di sviluppare un tipo tedesco più bello, più forte e più sano. Popert si proponeva finalità di carattere immediato e pratico: più che di teorie cosmiche, egli si interessava agli effetti dell'alcolismo e della promiscuità sessuale, minanti la bellezza, la forza e la salute della razza germanica. A indurre Popert a farsi paladino dell'igiene razziale fu il suo amore per il *Volk*; egli esaltava, infatti, le potenzialità della razza germanica, attuabili a patto che questa seguisse le sue prescrizioni (Mosse, 2003: 147-152).

Sullo scorcio del diciannovesimo secolo le teorie razziali erano riuscite a trasformare in imperativo categorico la lotta per la sopravvivenza dei migliori; esse davano una definizione dell'uomo "totale", inteso quale alternativa agli esseri travolti dalla trasformazione industriale e caratterizzato da certi ben definiti tratti esteriori, supposto riflesso delle qualità interiori della razza (Goodrick, 2001: 122).

Per quanto irrazionali fossero tali atteggiamenti, essi erano così profondamente radicati nelle teste di molti tedeschi, da essere accettati anche di fronte all'evidenza del contrario; così, ad esempio, nonostante la riprova fornita dalle fotografie, nel 1933 il periodico "Die Sonne" ebbe ad assicurare i suoi lettori che Hitler aveva occhi azzurri e capelli biondi.

Presi di per sé molti dei concetti dell'ideologia razziale sono assolutamente irrazionali, ma, nell'insieme, essi fornivano una spiegazione del mondo e del posto dell'uomo nel mondo e concretizzavano le aspirazioni

¹⁵ Lo stesso nome venne assegnato anche al giornale del movimento

di quelle classi che erano in declino sociale, offrendo loro la speranza di un futuro dominio. La scienza sembrava convalidare l'illusione che un mutamento, l'instaurazione di un nuovo ordine, fosse possibile senza demolire la struttura classista: quale che fosse la trasformazione a venire, essa, avrebbe ricostituito le classi in forma più adatta. Vista in questa prospettiva l'ideologia appare storicamente più plausibile e comprensibile (Mosse, 2003: 155-156).

2.2.4. ANTISEMITISMO: L' "INFEZIONE EBRAICA"

Il razzismo hitleriano aveva una sua valenza sovrazionale e si contrapponeva in questa chiave, in una visione che superava i confini statali, al giudaismo, fonte prima di tutti i mali, tra cui l'umanesimo cristiano, il cosmopolitismo, il liberalismo, la democrazia e il marxismo.

Secondo Hitler, quindi, una delle minacce più gravi alla purezza della razza ariana e all'integrità e alla potenza della Germania era l' "infezione ebraica". Questa concezione si tradusse in una serie di azioni persecutorie ai danni dei cittadini ebrei.

Va subito precisato che i motivi razzisti celavano motivazioni di natura economica: la grande industria tedesca aveva bisogno di denaro e le banche erano in gran parte controllate da ebrei; inoltre, molti proprietari terrieri che avevano ipotecato i loro beni avevano creditori ebrei. L'eliminazione degli ebrei avrebbe dunque risolto i problemi di entrambe queste categorie. Hitler, facendo leva su sentimenti antisemiti diffusi tra la popolazione e sui pregiudizi che vedevano negli ebrei gli oscuri manovratori dell'economia e della finanza, additò i cittadini di cultura e religione ebraica come i responsabili delle ripetute crisi economiche che continuavano ad affliggere la Germania.

Le leggi di Norimberga del settembre 1935 non solo ridefinirono in senso pesantemente negativo lo status degli ebrei, che vennero privati di

ogni diritto di cittadinanza, ma sancirono anche la validità giuridica dell'antisemitismo, che diventava dunque, per il cittadino tedesco, un atto obbligatorio. Gli ebrei furono esclusi dal diritto di voto e dagli impieghi pubblici, dall'esercizio di professioni liberali, dalle manifestazioni culturali e dagli spettacoli pubblici; si proibirono, inoltre, i matrimoni misti tra ebrei e tedeschi. Netta fu la rottura con la tradizione giuridica tedesca: il nazionalsocialismo affermò il principio che la volontà del *Führer*, in quanto personificazione del *Volk*, era fonte del diritto e che la razza era l'elemento discriminante nel rapporto fra i cittadini e lo stato.

Gli ebrei tedeschi, privati di ogni altra tutela, furono costretti a pagare "tributi espiatori", solo per potere sopravvivere. Dal 1938 la persecuzione divenne ancora più brutale e sistematica con la pratica del sequestro dei patrimoni ebrei e con "la notte dei cristalli", la più violenta manifestazione di antisemitismo che l'Europa avesse mai visto. Il Reich incominciò a progettare l'emigrazione forzata in massa degli ebrei fino alla decisione di applicare la "soluzione finale", la distruzione ebraica in Europa (Gallino, Salvatori & Vattimo, 2000: 176).

Secondo Chamberlain "l'ebreo era un nemico da combattere con inesorabile decisione e la razza germanica era impegnata in una lotta mortale da condursi con ogni arma disponibile, con tutti i mezzi delle società umane" (Mosse, 2003: 142). Il teorico riteneva, inoltre, che una rivoluzione fosse necessaria per la razza germanica affinché questa si rendesse conto della sua situazione e si sbarazzasse del materialismo incoraggiato dagli interessi ebraici. Tale concetto di rivoluzione, unito alla vigorosa affermazione della legittimità della lotta e della violenza, era lo stesso preannunciato da molti teorici del *Volk*. La sconfitta del nemico razziale avrebbe automaticamente comportato la rimozione di tutti gli ostacoli che si frapponavano all'affermazione, di ispirazione cosmica, della razza ariana.

L'accusa mossa agli ebrei di essere fautori del progresso in tutta la sua distruttività, incarnazione del materialismo e del modernismo e di essere stranieri inassimilabili sul suolo tedesco, comportava la profezia di una lotta mortale tra tedeschi e giudei. L'ebreo, inevitabilmente, contraddiceva il

carattere interiore della nazione tedesca. La differenza tra le due razze era resa evidente anche mediante il ricorso a stereotipi: l'ariano era caratterizzato da una forma fisica tipizzante l'ideale germanico di bellezza, e l'ebreo ne era l'esatto opposto (Thamer, 1993: 21).

2.2.5. NAZISMO ESOTERICO

Per quanto riguarda i fondamenti razziali alla base dell'ideologia nazista è molto utile analizzare un aspetto poco conosciuto del nazionalsocialismo, quell'aspetto esoterico che andava oltre quelli che erano gli interessi volti a creare un grande impero. Si può parlare di "nazismo esoterico" che si consacrò come un nuovo motore per quella spinta sociale ed interiore che la fine del primo conflitto bellico mondiale ed un'opprimente visione razionalista precedente avevano costituito.

L'augurata restaurazione di una purezza razziale dei popoli germanici condusse il movimento nazista verso la creazione di una nuova società, una vera e propria "cultura di regime" autosufficiente, che avrebbe dovuto sostituire quella preesistente: artefici di questa nuova visione furono le figure preminenti del regime come anche esoteristi, teosofi e occultisti. Jorg Lanz von Liebenfels, Rudolf von Sebottendorf, Karl Maria Willigut furono alcuni degli artefici di questi grandi piani e ideologi del nuovo avvento della cultura "ariana".

In particolare, Jorg Lanz von Liebenfels identificò l'origine della razza ariana combinando gli insegnamenti di Guido von List, teorizzatore dell'idea di uno Stato ariano abitato da una razza superiore germanica, con i suoi interessi di eugenetica. Alla luce di ciò, von Liebenfels proclamò l'esistenza delle sette radici razziali germaniche che si susseguirono sul nostro pianeta. Dalla quinta razza si sarebbe sviluppata la razza ariana, nella quale doveva identificarsi il popolo tedesco. Secondo von Liebenfels bisognava purificare il

sangue degli individui attraverso rigorose leggi razziali e bisognava abolire il Cristianesimo, che aveva distrutto l'antico culto ariano.

La ricerca di un ideale superiore e di conoscenze perdute costituirono il motore per recuperare quelle sapienze perdute del popolo germanico, necessarie ad avvalorare e a giustificare la pretesa di un Reich millenario. Nella Germania nazista sorsero in breve tempo ordini esoterici e movimenti spirituali che teorizzarono una nuova spiritualità di tradizione ariana, fondata cioè sullo studio delle tradizioni germaniche e sull'appartenenza dell'uomo alla propria terra.

Il nazismo non volle creare solamente un uomo perfetto, un essere ariano, ma cercò anche di far rinascere una sorta di "uomo divino", di medium tra il mondo degli antichi germanici e dei moderni combattenti (Bucciarelli, 2006: 143).

CAPITOLO 3

IL CARATTERE TOTALITARIO DELLA DITTATURA NAZISTA

3.1. “SINCRONIZZAZIONE” DELLA VITA SOCIALE E CULTURALE

TEDESCA

Gran parte del popolo tedesco fu influenzato dal carattere totalitario della dittatura nazista che, dopo la sua ascesa, comportò profondi cambiamenti nella vita sociale e culturale della Germania. Il sistema di potere del nazionalsocialismo esercitò un controllo totale sull'individuo attraverso la coordinazione di tutti gli aspetti della società e della vita culturale. Il maggior obiettivo era quello di orientare il pensiero di ogni cittadino tedesco in una direzione compatibile con l'ideologia ufficiale del nazismo, eliminando ogni forma di individualismo.

Il desiderio del nazismo di avere un controllo totale sui cittadini richiese l'eliminazione di ogni altra forma di influenza: il periodo tra il 1933 ed il 1937 venne caratterizzato dall'eliminazione sistematica di ogni organizzazione contraria al regime che avrebbe potuto potenzialmente influenzare il popolo. I partiti politici avversari vennero banditi, le associazioni di categoria smembrate e fatte confluire all'interno di corrispondenti organizzazioni naziste. Le strutture che il Partito non riuscì ad eliminare, come le scuole, passarono spesso dal controllo statale a quello nazista diventando un potente strumento di “sincronizzazione” per la gioventù tedesca (Thamer, 1993:45).

Anche in campo religioso si manifestò il carattere totalitario del nazismo. La chiesa cattolica, legata all'obbedienza del Pontefice romano, subì minori influenze; la chiesa protestante, invece, divisa in diverse

confessioni religiose, venne parzialmente allineata attraverso la creazione della Chiesa protestante del Reich. Inoltre nel 1935 venne creato il *Reichsminister für die kirchlichen Angelegenheiten*¹⁶ diretto da Hanns Kerrl.

Simbolo della strategia totalitaria fu la militarizzazione della vita collettiva tramite organizzazioni di massa, il cui compito era quello di controllare i cittadini, guidandone il lavoro e il tempo libero, le attività sociali e culturali. Ne furono esempi significativi il *Deutsche Arbeitsfront*¹⁷, organizzazione sindacale creata per eliminare i conflitti di classe in una prospettiva corporativa e la *Hitlerjugend*¹⁸, la quale raccoglieva i giovani, che il nazismo considerava più facilmente influenzabili dal “nuovo ordine” (Shirer, 1962: 420).

Il nazionalsocialismo cercò, fin dalla nascita, di controllare ogni ramo della vita culturale tedesca che fu sottoposta a un capillare controllo politico, attraverso l'azione della *Reichskulturkammer*, guidata da Paul Joseph Göbbels, politico, giornalista e scrittore tedesco. Si trattava di un'associazione di scrittori, pittori, architetti, artisti, ai quali veniva assicurato uno stipendio e una pensione. Gli ebrei, essendone esclusi, furono costretti a formare una loro associazione, der *Kulturbund*¹⁹.

Abile oratore, Göbbels seppe cementare la diffusione del regime tra le masse, infervorate ed estasiare dai suoi arditi comizi, incentrati sulla necessità di riportare la Germania umiliata dalle potenze vincitrici, ai fasti di un tempo. Scopo del regime era di creare l'immagine di una potenza destinata al dominio assoluto sotto l'egida del suo *Führer* invincibile, che doveva apparire, agli occhi dei tedeschi, come un'entità al di sopra di tutti e di tutto, cui riservare cieca devozione. Göbbels fu il principale artefice delle campagne di "arianizzazione" della cultura che costrinsero all'esilio centinaia di artisti e scienziati (Koch, 1978: 53).

¹⁶ Ministero per gli affari ecclesiastici

¹⁷ Fronte tedesco del Lavoro

¹⁸ Gioventù hitleriana

¹⁹ Lega della cultura

3.2 L'ARTE COME STRUMENTO DI DIVULGAZIONE

La divulgazione dei principi nazisti fu affidata non solo alla propaganda oratoria, al cinema, alla stampa, al teatro, alla radio, alla televisione, ma anche all'arte, che doveva saper tradurre le nuove concezioni in immagini e miti facilmente comprensibili. L'obiettivo in campo artistico era quello di creare una nuova cultura dove non poteva esistere nulla che non fosse strettamente funzionale a un rigido programma.

La necessità di un carattere nazionale e popolare dell'arte, nonché di una sua funzione politica, venne chiaramente affermata dal nazionalsocialismo. Vi era l'esigenza di un nuovo realismo, che significasse chiarezza e purezza, distacco dal mondo dei sentimentalismi e dei problemi dell'io, da tutta l'eredità del romanticismo, dell'idealismo e dell'espressionismo; un realismo che comportava il senso della vanità dell'io e del crederci importanti come individui (Roh, 1962:51).

I nazionalsocialisti intendevano riscrivere la storia dell'arte cancellando e distruggendo le avanguardie, quei movimenti dell'arte moderna definiti corrotti e "degenerati". L'obiettivo era di mostrare i buoni e i cattivi dell'arte per il regime, ciò che doveva essere considerato arte e ciò che doveva essere pura pazzia. L'arte non doveva porsi troppe domande sul mondo e sul suo andamento ma limitarsi a rappresentare la bellezza o l'ideale della bellezza attraverso forme adeguate.

L'arte veniva utilizzata come strumento educativo dello Stato; non solo doveva essere un'arte buona ma, con il suo carattere nazionale e popolare, doveva anche essere legata al popolo. Ecco, in proposito, alcune frasi illuminanti di Göbbels:

'Es ist nicht wahr, daß die Kunst international sei [...]. Die Kunst soll nicht nur gut sein, sondern sie muß auch artmäßig bedingt erscheinen [...] um eine Politik der deutschen Kultur zu treiben, notwendig, die Schaffenden auf allen Gebieten unter der Führung

des Reiches zu einer einheitlichen Willensgestaltung
zusammenzufassen.' (Roh, 1962: 50)

‘ Wir fühlen uns als die Träger fortgeschrittenster Modernität, nicht nur im Politischen und Sozialen, sondern auch im Geistigen und Künstlerischen. Denn modern sein heißt nichts anderei, als dem Zeitgeist nahestehen oder ihm vorausseilen, und auch für die Kunst gibt es keine andere Form von Modernität als die, entsprechend dem politischen Begriff der Volksgemeinschaft ihrerseits auch eine stärkere und lebendigere Beziehung zum Volk selbst wieder zu suchen.’ (Wulf, 1983,338-339)

CAPITOLO 4

L'ARTE DEGENERATA

4.1 IL CONCETTO DI "ENTARTETE KUNST"

Innanzitutto è utile spiegare un concetto fondamentale per il mio elaborato vale a dire quello di arte "degenerata", analizzando i principi sui quali esso si basa ed anche il contesto storico che l'ha generato.

Arte "degenerata" è la traduzione dal tedesco *entartete Kunst*, intesa come parola d'ordine della propaganda nazista, utilizzata per educare la collettività a rifiutare pregiudizialmente opere d'arte, nonché determinati autori e tendenze stilistiche dell'arte moderna. Questo concetto stava ad indicare, in ambito artistico, tutto ciò che si rifiutava con motivazioni ideologiche. Qualsiasi opera che non rientrasse nel modo di pensare di Hitler era "degenerata", proibita, perché compito dell'arte era esaltare lo stile di vita ariano, cioè dimostrare la superiorità biologica e culturale dei tedeschi (Roh, 1962: 78).

L'idea di un decadimento, di una "degenerazione" nell'arte, con riferimento a tutte quelle forme che non rientrassero in un generico classicismo o comunque in una figurazione aderente alla realtà naturale, vale a dire le Avanguardie storiche era già diffusa in Germania nella prima e seconda decade del Novecento. Quando, per esempio, nel settembre del 1913 Herwarth Walden, fondatore nel 1910 della rivista "Der Sturm", che tanta parte aveva avuto nella presentazione e nella promozione di tutte le nuove Avanguardie europee, realizzò il primo Salone d'Autunno tedesco, con l'esposizione di 366 opere astrattiste e naif, il termine di "degenerate" venne utilizzato per quelle opere medesime da alcuni critici dell'epoca.

Questo clima di ostilità nei confronti delle nuove ricerche artistiche ebbe la sua legittimazione politica nel 1933, con l'instaurarsi del Terzo Reich

e con l'imposizione della sua politica culturale ultraconservatrice di restaurazione (AA.VV,2005: 402).

Ad essere attaccati non erano solo artisti tedeschi ma tutti i manifesti delle Avanguardie europee. L'atmosfera di ostilità aveva già trovato una sua collocazione ideologica nelle teorie razziste; la maggior parte delle opere doveva la sua etichetta di "degenerata" al fatto di provenire da artisti di sinistra, o semplicemente a causa della loro visione antinazista. Altri artisti vennero considerati degenerati per via delle loro origini ebraiche.

I fascisti, però, non solo si impegnarono nella lotta contro l'arte orientata socialmente e politicamente, dichiaratamente anticapitalistica, che ebbe i suoi maggior esponenti in Käthe Kollwitz, Otto Dix o George Grosz, oppure contro i pittori comunisti tedeschi organizzati nella ASSO²⁰; invece di eliminare dal campo dell'arte solo l'avversario politico, venne condannato e combattuto ciò che era presente sulla scena artistica prima del 1933 e che concorreva a costituire l'idea di arte moderna.

Sulla valutazione e sul riconoscimento dell'arte moderna si era giunti a notevoli conflitti, già molto prima della Prima Guerra Mondiale. Dopo il 1918 essi si acuirono e fornirono i presupposti alla creazione di un fronte politico. Il fatto che dalla fine del XIX secolo si andasse sempre più sviluppando un'arte che nella sua smania di differenziarsi mostrava un obiettivo distacco dalla "cultura" della stragrande maggioranza della società, evidenziava la stessa crescente disintegrazione sociale creata dalla distribuzione capitalistica della proprietà (Hinz,1975: 30).

Secondo Schultze-Naumburg che scrisse nel 1932 *Kampf um die Kunst*, accanto alla 'lotta per il potere' doveva essere condotta, da parte del nazismo, con la stessa serietà e la stessa decisione la 'lotta per l'arte', "perché nell'arte tedesca infuria una lotta per la vita e per la morte, non diversamente da quanto avviene in campo politico."(Costantini, 2005: 168).

La 'lotta per l'arte' era diventata una battaglia politica che aveva per oggetto la coscienza di vasti gruppi sociali. Il calcolo di tecnica di dominio

²⁰ ASSO o ARBKD (Assoziation Revolutionärer Bildender Künstler Deutschlands), associazione fondata nel 1928 contemporaneamente alla Assoziation Revolutionärer Künstler Rußlands

implicito consisteva nell'attizzare il sentimento di resistenza e lo spirito di opposizione sia contro le condizioni della Repubblica di Weimar, che non erano più vantaggiose per l'economia privata, sia contro la prospettiva di una rivoluzione sociale che si stava delineando come conseguenza della bancarotta capitalistica. Alla base della lotta politica stava, quindi, lo stato di crisi sempre più manifesto dei rapporti economici che, a partire dalla fondazione del Reich e negli anni successivi, produsse una crescente alienazione, facendo sì che si diffondesse l'appello ad una cultura comune, vincolante e "totale", che realizzasse l' "identità" tedesca.

L'avvento dell'arte moderna accompagnò la progressiva estraniamento di vaste masse della media e piccola borghesia che, con la creazione del Reich, persero progressivamente assieme al loro status sociale anche la loro identità culturale, che derivava dal possesso di una cultura concepita come generale e trascendente le classi. Come reazione alla perdita della propria cultura subentrò una critica borghese globale alla cultura delle classi più agiate, qualificata come "estranea al popolo", edonistica, improntata al lusso ed elitaria. Come "terapia" a questa situazione di estraniamento concepita come una "malattia" il nazismo propose un rinnovamento dello spirito e della cultura in decadimento, come sosteneva anche uno dei numerosi teorici della decadenza e leader del Sionismo, Max Nordau, che introdusse il concetto di *Entartung* (Hinz, 1975: 25).

Nordau era un seguace di Lombroso, un antropologo e criminologo italiano, che formulò una teoria secondo la quale i criminali mostravano dei tratti somatici atavici e rappresentavano un gruppo umano ereditariamente degenerato. Nordau immaginò di aver trovato segni di questo atavismo in molti poeti, pittori e figure letterarie dei suoi giorni principalmente tra gli appartenenti al simbolismo e all'impressionismo (Nordau, 1893: 26). Egli propose la sua teoria al pubblico nel libro *Entartung*; è abbastanza ovvio comunque il motivo per cui la teoria della degenerazione ereditaria di Nordau affascinasse gli ideologi razziali nazisti.

Anche Hitler in *Mein Kampf* fa riferimento a questo concetto di degenerazione, individuando nelle rappresentazioni futuristiche e cubistiche

un vero e proprio fallimento dell'arte a partire dall'inizio del Novecento e sostenendo che i rappresentanti di questa "degenerazione" avrebbero dovuto stare al manicomio piuttosto che presiedere associazioni artistiche. Lo sviluppo di queste correnti moderne viene visto come un'epidemia, un danno che ,se non evitato, avrebbe portato all'involuzione del cervello umano, come afferma lo stesso Hitler:

'An dem Tage nämlich, an dem diese Art von Kunst wirklich der allgemeinen Auffassung entspräche, (es) wäre eine der schwerwiegendsten Wandlungen der Menschheit eingetreten [...] die Rückentwicklung des menschlichen Gehirns hätte damit begonnen.'

(Hitler, 1925: 43)

I movimenti e le tendenze artistiche moderne vennero rifiutate e identificate come "mode" destinate a tramontare. L'arte moderna viene paragonata all'artigianato delle sartorie e atelier di moda, e precisamente secondo il motto: "Jedes Jahr mal was anderes. Einmal Impressionismus, dann Futurismus, Kubismus, vielleicht aber auch Dadaismus" (Hinz, 1975: 67) come sosterrà anche Hitler in uno dei suoi numerosi discorsi:

'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. [...] Denn die Kunst ist nun einmal keine Mode.'

(Hinz, 1975: 68)

Il più risoluto nemico del movimento artistico moderno, Alfred Rosenberg, affermò che, data l'identità eternamente immutabile dell'indirizzo spirituale dell'anima tedesca, il concetto di rivoluzione, di corrente artistica di breve durata non era assolutamente trasferibile all'arte.

L'arte moderna, la cui diffusione fu frenata fino alla Prima Guerra Mondiale dall'apparato dell'accademismo ufficiale, del commercio artistico statale e dalla coalizione dominante tra corona e capitale, riuscì a svilupparsi senza freni nel liberalismo postbellico. A partire da quel momento fu oggetto di una crescente promozione da parte dei pubblici poteri.

La pietra miliare di questa affermazione è rappresentata dall'apertura della nuova sezione della Nationalgalerie di Berlino nell'agosto 1919. Nel più importante museo tedesco di arte contemporanea venne riconosciuto ciò che fino allora era stato presentato in gallerie e in esposizioni organizzate da privati, al margine della scena artistica pubblica. Tutto ciò che ancora oggi rientra nel concetto di arte moderna si trovava esposto: fino allora mai da nessuna parte era stato possibile avere una visione così comprensiva dell'arte moderna (Hinz, 1975: 32).

Gli artisti del movimento moderno si videro pienamente riconosciuti e riabilitati; nonostante il rimprovero che li colpiva di produrre un'arte effimera e incomprensibile, avevano ottenuto di essere identificati col loro tempo e con la loro società.

Alfred Dürus, direttore della "Rote Fahne", giornale del Partito Comunista Tedesco, osservò a proposito dell'arte moderna, rilevandone l'autonomia rispetto all'economia generale della società, che le correnti dell'arte moderna, pur presentando caratteristiche differenti, convergevano nel loro progressivo allontanamento dalla realtà esibendo un atteggiamento antimaterialistico e antirealistico. Sempre secondo Dürus si poteva riscontrare nell'arte moderna la tendenza di sospingere l'uomo, oggetti, cose e corpi "fuori dall'arte" (Costantini, 2005: 161).

La Nsdap fondò nel 1928 il *Kampfbund für Deutsche Kultur*²¹, guidato da Alfred Rosenberg, allo scopo di diffondere il pensiero nazionalsocialista in ambienti che in linea generale non potevano essere raggiunti mediante raduni di massa. Esiste un'esauriente raccolta che ha per oggetto la concezione e la critica artistica nella stampa fascista degli anni compresi tra il

²¹ Lega per la lotta in difesa della Cultura Tedesca

1920 e il 1932; vi è delineata con molta chiarezza nelle singole tappe la genesi del progetto inteso a sottrarre all'abbandono culturale vasti settori della società utilizzando il "veicolo culturale" verso l'adesione alla "rivoluzione nazionalsocialista".

Al congresso del partito del 1934 Hitler cercò di rappresentare la vera tradizione nordica ai *Kunstverderber*²², ossia i rappresentanti dell'arte moderna, accusati di essere "entrati in campo" per completare sul piano culturale la distruzione politica e per donare alla rivoluzione nazionalsocialista, quale obbligante eredità per il futuro, un'arte tratta dal mondo confuso delle loro personali concezioni romantiche. Qui di seguito alcune parti del discorso:

'Man dürfe nirgends mit den Verbrechern der Kunst verhandeln, denn sie gehörten ins Irrenhaus oder ins Gefängnis. Und nun kommt wieder jene beliebte, unhaltbare, romantische These: Der Künstler habe nur wiederzugeben, was bereits in der Gemeinschaftsseele des Volkes schmore. Wenn diese Behauptung, die man noch heute zu hören bekommt, richtig wäre, der Gestalter also nur ausspräche, was schon in der großen Menge lebt, so blieben die großen Kämpfe nicht zu verstehen, die gegen die jeweils neuen Formen angestrengt wurden.'

(Hinz, 1975: 43)

Affinché si potesse ritenere che queste "ignominie" che il sistema di Weimar esibiva così apertamente, fossero sparite definitivamente, l'arte moderna, assieme agli ebrei, agli zingari, ai testimoni di Geova e agli omosessuali, doveva sparire dalla scena definitivamente.

Anche se l'arte moderna fu fortemente criticata, la sua continuità proseguì dopo il 1945, grazie al ponte realizzato dai suoi rappresentanti in esilio. L'arte del Terzo Reich, dalla fine dell'epoca nazista, rimase, invece esclusa dalla storia dell'arte. Questa osservazione, se mettiamo a confronto

²² Pervertitori dell'arte

la pubblicità data nel periodo postfascista alle tre branche artistiche, architettura, scultura e pittura si rivela valida nel modo più radicale per la pittura.

4.2. MOSTRA DELL'ARTE DEGENERATA

Con l'avvento del regime nazionalsocialista, i nazisti iniziarono un programma di pulizia nell'ambito dell'arte, "epurando" i musei tedeschi da tutte le opere moderne cubiste, espressioniste, dadaiste, astrattiste, ecc. Vennero confiscate più di seimila opere, tra quadri e sculture, in parte destinate al rogo, in parte vendute all'asta a musei americani e svizzeri e in parte esposte al pubblico nella *Entartete Kunstausstellung*²³ inaugurata da Hitler e Göbbels nel 1937.



Manifesto ufficiale della Mostra d'Arte "degenerata"



Copertina del catalogo della prima Grande Esposizione dell'Arte Tedesca

Mentre nella *Haus der deutschen Kunst*²⁴ veniva allestita la prima Große Deutsche Kunstausstellung²⁵ "simbolo del puro carattere tedesco nuovamente consolidato" con opere gradite al regime, il ministro Göbbels incaricò Adolf Ziegler, presidente della *Reichskammer der bildenden Künste*²⁶, di individuare e sequestrare opere caratteristiche dell'arte in decadimento che si potevano trovare in musei e gallerie e di esporli nella mostra dell'arte "degenerata", inaugurata il

²³ Mostra dell'Arte "degenerata"

²⁴ Casa dell'Arte Tedesca

²⁵ Grande Esposizione dell'Arte Tedesca

²⁶ Camera delle Arti figurative

19 luglio 1937 a Monaco di Baviera il giorno dopo l'apertura della Grande Rassegna di Arte Germanica (Roh, 1962: 187).

Secondo quanto scritto nel "Westdeutscher Beobachter" del 28 luglio 1937 chiunque si spostasse dalla casa dell'arte tedesca alla galleria dove era stata allestita la mostra dell'arte degenerata faceva veniva a trovarsi in due mondi contrapposti :

,Wer vom Haus der Deutschen Kunst die wenigen Schritte herüber macht in die Galeriestraße in München, wo die Ausstellung "Entartete Kunst" untergebracht ist, geht den Weg von einer Welt in eine andere, geht den Weg von der Sonne zum übelriechenden Morast.' (Wulf,1983: 357)

Vennero rimossi tutti i direttori di quei musei pubblici (a Berlino, Mannheim, Amburgo, Dessau, Breslavia, Erfurt, Essen) che nella Germania di Weimar avevano promosso campagne di acquisti pubblici di opere d'arte contemporanea, e vennero sostituiti da commissari fedeli al regime, peraltro imposti anche alle accademie d'arte.

Nel maggio del 1938 seguì il sequestro a favore del Reich di 15.997 pitture, sculture e opere grafiche indicate dal *Führer* come "degenerate" (oltre a quelle esposte l'anno precedente a Monaco erano comprese opere di Munch, Van Gogh, Derain, Gauguin, Ensor, Matisse, Picasso). Di esse parte venne venduta, soprattutto a privati e musei stranieri; ma a quasi 5000 dipinti e opere grafiche venne dato fuoco nel marzo del 1939 nel cortile della caserma dei pompieri di Berlino.

Una parziale "riparazione" simbolica venne compiuta proprio a Monaco nel 1963, quando nella *Haus der Deutschen Kunst* venne riproposto al pubblico, col medesimo titolo evocativo di *Entartete Kunst*, un gruppo di opere di arte contemporanea epurate dai musei tedeschi sotto il nazismo (AA.VV, 1992: 115).

I nazisti organizzarono la mostra dell'arte degenerata per insegnare ai veri tedeschi che certe forme e generi artistici non erano accettabili per la nuova razza superiore ariana. In questa mostra le opere erano accompagnate da scritte dispregiative e dal prezzo ovviamente altissimo, che i musei avevano precedentemente pagato agli "speculatori ebrei".

I concetti di "arte degenerata" e di "degenerazione" vennero ripetuti sia nel discorso di inaugurazione che nel catalogo illustrato della mostra dell'arte "degenerata, che in un capitolo introduttivo spiegava i fini di siffatta manifestazione e presentava l'insieme delle opere raggruppandole sotto vari temi che dovevano facilitare la comprensione della mostra.

Più precisamente le opere vennero divise in sezioni dai titoli significativamente sprezzanti: "Zersetzung des Form- und Farbempfindens"; "Unverschämter Hohn auf jede religiöse Vorstellung"; "Der politische Hintergrund der Kunstentartung"; "Politische Tendenz"; "Einblick in die moralische Seite der Kunstentartung"; "Bordell, Dirnen, Zuhälter"; "Abtönung des letzten Restes jedes Rassebewußtseins"; "Idioten, Kretins, Paralytiker"; "Juden"; "Vollendeter Wahnsinn"²⁷ (Wulf, 1983: 358).

Le tele esposte erano circondate da slogan che puntavano a metterle in ridicolo e accostate a fotografie di minorati fisici e psichici, di tipi razziali ebrei e a testi di antropologia criminale.



Copertina del catalogo illustrato della mostra dell'arte "degenerata" del 1937

²⁷ "Dissoluzione del senso della forma e del colore"; "Derisione impudica dell'immagine religiosa"; "Il retroscena politico della degenerazione dell'arte"; "Tendenze politiche"; "Sguardo sul lato morale della degenerazione dell'arte"; "Bordello, meretrici, magnaccia"; "Uccisione, eliminazione degli ultimi resti di ogni coscienza razziale"; "Idioti, cretini, paralitici"; "Giudei"; "Completa follia."

La mostra diede inizio ad una serie di eventi artistici nella Germania di quei tempi, che risultarono un metodo molto efficace per condizionare l'opinione generale. I nazisti, con sapiente regia ed efficace suggestione propagandistica, distrussero alcune opere d'arte in pubblico. Tutta l'arte d'avanguardia incominciò ad essere etichettata dal nazionalsocialismo come incomprensibile. Dopo l'ascesa al potere del partito nazista nel 1933, in Germania, era già stata proibita l'esposizione di qualsiasi opera delle avanguardie in musei pubblici e gallerie d'arte e gli artisti erano stati messi sotto sorveglianza. La repressione culturale raggiunse il suo culmine proprio nel 1937, con la mostra dell'arte degenerata.

L'esposizione delle opere della *entartete Kunst* aveva come scopo quello di mostrare al popolo quale forma d'arte sarebbe stata da quel momento in poi riconosciuta come "accettata" e quale invece non sarebbe stata ammessa alla nuova cultura. Diversi tra gli artisti i cui lavori furono condannati morirono nell'Olocausto.

Per effetto indesiderato, e per questo destinata a diventare un boomerang, la mostra di arte "degenerata" ebbe un successo di gran lunga maggiore di quella d'arte ufficiale. Il risultato di tale programma e di una propaganda ben preparata fu l'enorme pubblicità all'estetica "degenerata", destinata a diffondersi ovunque a distanza di pochi anni, a regime nazista finito. (Brenner, 1965: 304). Il gran numero di visitatori venne anche testimoniato dal "New York Times" (06/08/1937):

,Die Ausstellung Entartete Kunst lockt mehr als dreimal so viele Besucher an wie die "deutsche". Viele sind ausländische Touristen, besonders Amerikaner und Engländer, aber darunter auch viele deutsche Kunststudenten, denen die Ausstelung vielleicht letztmalig Gelegenheit bietet, moderne Kunst zu sehen'

(Wulf, 1983: 363).

Per fornire alcune cifre indicative il numero di visitatori della mostra che venne allestita dal 19 luglio fino al 30 novembre 1937 nel *Münchener*

Hofgarten vanno dai 3000 del 19 luglio fino a raggiungere i 42800 il 15 agosto. I visitatori raggiunsero un totale di 2009899 calcolati alla fine di Novembre(Wulf,1983: 370).

La mostra iniziò a Monaco e si spostò in 11 città della Germania e dell'Austria, tra le quali Berlino, Düsseldorf e Frankfurt am Main. Ecco alcune testimonianze fornite da alcuni giornali dell'epoca.

DÜSSELDORF

“Der Mittag” (19/07/1938)

‘Die mit so großem Erfolg in den ausstellungshallen am Düsseldorfer Ehrenhof gestertete Wanderausstellung „Entartete Kunst“, die einen einprägsamen Überblick über die politisch verseuchte Verfallskunst einer überwundenen Zeit gibt, weist von Tag zu Tag steigenden Besuch auf.Wegen dieses steigenden Erfolges hat sich die Reichspropagandaleitung der Nsdap veranlaßt gesehen, die Ausstellung für Düsseldorf bis zum 31. Juli einschließlich zu verlängern.’ (Wulf, 1983:365)

FRANKFURT AM MAIN

“Frankfurter Volksblatt” (01/07/1939)

‘Man braucht lange, bis man an den Bildern der Kulturschande vorbei ist, die die Austellung „Entartete Kunst“ zeigen. Jeden Besucher pakken zwiespältige Empfindungen, das Lachen über den hirnerbrannten Mist, das Staunen über die Möglichkeiten „künstlerischer“ Perversität, aber auch das sozusagen posthume Erschrecken über das unvorstellbare Maß der Gemeinheit, mit der diese Kunstbomben gegen die harmlose Volksseele geschleudert wurden. Die Ausstellung zeigt in ihrem dokumentarischen Material die Periode der verhängnisvollsten Kunstverseuchung, aber erst

wenn man die einzelnen Werke sieht, begreift man den Grad der Verkomenheit: die Kunst wird zur Dirne und die Dirne wird das Ideal dieser Kunst.' (Wulf, 1983:365)

A Dessau, Norimberga e Dresda si provvide all'allestimento nei musei di *Schandaustellungen*²⁸, considerate dai nazisti vere e proprie "camere degli orrori artistici".

Uno dei principali centri di diffusione delle forme e delle idee considerate da combattere era l'originale scuola del Bauhaus diretta da Walter Gropius, definitivamente soppressa nel 1933 e che descriverò più avanti.

È importante ricordare che, questo contesto politico-culturale fu orchestrato, oltreché direttamente dallo stesso Hitler, da Göbbels, der Minister für Volksaufklärung und Propaganda, e da Rosemberg, uno dei massimi teorici del nazionalsocialismo (Grassi & Pepe, 1945: 171).

4.3. LE CORRENTI "DEGENERATE"

Nel ventennio tra le due guerre mondiali, le grandi trasformazioni sociali e politiche e l'esperienza della guerra produssero un forte distacco dal passato non solo in campo storico e sociale ma anche in quello culturale e artistico.

Nel campo dell'arte europea, i primi decenni del Novecento sino alla seconda guerra mondiale, furono caratterizzati da un estremo dinamismo culturale di alcuni gruppi, che si caratterizzarono con proposte innovative. Per avere una visione più completa dello scenario artistico che venne sconvolto successivamente dall'ascesa del nazismo e altre potenze totalitarie è utile analizzare il concetto sotto il quale le varie correnti criticate vennero poi identificate, ossia quello di Avanguardie storiche. Esse espressero

²⁸ Esposizioni della vergogna

istanze di rinnovamento ed entrarono nel patrimonio culturale che si trovò ad essere “parallelo” ad una cultura dominante.

Il termine *avanguardia* si riferisce ad un movimento artistico o letterario che sorge dall'attività di un gruppo di persone alla ricerca di nuove forme espressive, spesso opposte alle forme estetiche tradizionali. Fu soprattutto nel Novecento che si svilupparono alcune forme artistiche, dalle caratteristiche europee e transnazionali, che ebbero il merito di “rompere un principio” e di dare inizio a quello che Luigi Pareyson chiamò, molto più tardi, la dissoluzione dello hegelismo, ossia di un paradigma culturale incentrato su una metafisica dominante, quella hegeliana.

Secondo Hegel l'opera d'arte è da considerarsi come qualcosa di sensibile e dunque nell'arte l'uomo acquista consapevolezza di sé mediante le forme sensibili. Con la nascita delle nuove avanguardie lo spirito non vive più in maniera immediata e intuitiva il rapporto tra il soggetto e l'oggetto, come invece sostiene Hegel, che intuisce i pericoli di dissoluzione a cui l'arte sarebbe potuta andare incontro (la “morte dell'arte”) con la perdita progressiva della sua funzione rappresentativa (D'Angelo, 1989: 45).

Charles Baudelaire fu il primo ad applicare il termine *avanguardia*, tipico del linguaggio militare e già usato nell'Ottocento, con accezione politica, per indicare i gruppi alla testa di movimenti rivoluzionari e per definire con ironia gli scrittori francesi di sinistra. Il termine, ancora oggi, si riferisce a tutti i movimenti di opposizione e di sperimentazione di forme nuove sia nell'ambito letterario quanto in quello pittorico, musicale e artistico in genere. Nell'accezione odierna esso si riferisce, soprattutto, proprio a quei movimenti sorti dalla crisi del Romanticismo e più propriamente a quelli nati nel primo Novecento.

L'esplosione delle Avanguardie avvenne in forma più accentuata nel periodo fra le due grandi guerre, nei principali centri di cultura come Parigi, Monaco, Berlino, Zurigo, Milano e Mosca. Fu così che sorsero i veri movimenti tipici dell'avanguardia, come il fauvismo di Henri Matisse e Maurice de Vamink, il cubismo in Francia con Pablo Picasso, l'espressionismo in Germania con Paul Klee, Franz Marc, Georg Grosz,

Oskar Kokoschka e in Austria con Vasilij Kandinskij, il futurismo in Italia con Filippo Tommaso Marinetti, il futurismo in Russia con Vladimir Majakovskij e nel primo dopoguerra il dadaismo e il surrealismo (Pieroni, 1999:56).

Dato che il nazismo aveva capito l'importanza e il fascino che esercitavano sulla massa le immagini, occorreva distruggere le opere che lanciavano messaggi non rispondenti all'ideologia nazionalsocialista; l'epiteto di arte "degenerata" venne attribuito proprio a tutti i manifesti delle avanguardie europee, considerando l'espressionismo il movimento più significativo di una lunga serie di forme artistiche "devianti".

Le principali caratteristiche delle Avanguardie storiche in campo artistico sono da ricercare nella frattura tra mondo dell'arte e massa: l'artista d'avanguardia si doveva misurare con un pubblico non più colto e capace di cogliere qualsiasi messaggio espresso dall'artista, bensì con un pubblico debolmente acculturato e insensibile alle novità. Gli artisti cercavano di instaurare con il pubblico un rapporto arrogante ed aggressivo nell'intento di far vacillare la stabilità della cultura istituita attraverso il loro rifiuto dei codici culturali tradizionali e l'uso di mezzi espressivi nuovi. L'intento di questi movimenti consisteva nella provocatoria distruzione delle tradizionali forme estetiche e nel rifiuto della società borghese, sviluppando una tendenza verso le ideologie e i movimenti rivoluzionari (Grassi & Pepe, 1995: 305).

L'arte dei nuovi manifesti apparve a chi non era uno studioso di questi fenomeni, un'aberrazione, una "sregolatezza", un'arte-spazzatura.

I movimenti artistici descritti nelle prossime pagine rientrano fra quelli condannati come degenerati durante il regime nazista.

ESPRESSIONISMO

Il termine *espressionismo* abbraccia molti campi della cultura occidentale, come la pittura, la danza, la letteratura, l'architettura, il cinema, il teatro e definisce la propensione di un artista a privilegiare, esasperandolo, il lato emotivo della realtà rispetto a quello percepibile oggettivamente.

La parola *espressionismo* ha origini poco chiare: alcuni la attribuiscono a Julien-Auguste Hervé, che chiamò *expressionisme* alcuni suoi quadri naturalistici esposti nel 1901 a Parigi, altri al critico Vauxcelles, che l'avrebbe usata parlando di Matisse, altri ancora al gallerista Paul Cassirer, che di fronte a un quadro di Pechstein avrebbe detto che non si trattava più di impressionismo, ma di espressionismo. In ogni caso il termine divenne di uso comune intorno al 1911 (AA.VV.,2002 : 204).

In poche righe lo scrittore Hermann Bahr indica le caratteristiche del movimento:

‘Un solo grido d'angoscia sale dal nostro tempo. Anche l'arte urla nelle tenebre, chiama soccorso, invoca lo spirito: è l'espressionismo... L'occhio dell'impressionista sente soltanto, non parla; accoglie la domanda, non risponde. Invece degli occhi gli impressionisti hanno due paia di orecchi, ma non hanno bocca... Ed ecco l'espressionista riaprire all'uomo la bocca. Fin troppo ha ascoltato tacendo, l'uomo: ora vuole che lo spirito risponda.’

(Bahr , 1916: 33).

Il termine accomuna l'insieme di artisti che con stili di forte impatto davano forma a inquietudini e angosce tipicamente moderne e realizzavano quadri di incisività al limite della violenza e forte impronta soggettiva. La vita metropolitana, lo smarrimento degli individui, la cupezza dei tempi, le ingiustizie sociali e poi gli orrori del conflitto sono gli elementi che ispirarono molti artisti.

La poetica dell'espressionismo è basata sulla soggettività: ogni artista era chiamato a manifestare un mondo soltanto suo, con un'assoluta libertà di interpretare la realtà secondo l'istinto e l'irrazionalità, contro al materialismo borghese, in vista di un ritorno ad un'umanità libera. Contrariamente all'impressionismo, che si proponeva di elaborare i dati della natura, l'espressionismo accentuò prevalentemente il ruolo del soggetto, le sue emozioni e la sua interiorità. Contrariamente al simbolismo, non voleva alludere, accennare, ma esprimere compiutamente, anzi urlare le proprie verità.

L'espressionismo è anche considerato l'arte del brutto, del macabro, dello stridore di denti. La "sregolatezza" non è che la prima legge di quest'arte, ma la ricerca della sgradevolezza e dell'anti-estetica ne è l'essenza in quanto gli artisti espressionisti credevano che non fosse compito dell'arte comporre i dissidi ed evocare armonie (AA.VV.,2002:205).

Gli studiosi sostengono che espressionismo e nazionalsocialismo siano nati insieme, mossi dagli stessi presupposti ideologici e culturali. Provengono, infatti, dalla stessa matrice ideologica, borghese e vagamente populista, e hanno lo stesso desiderio di rompere con la tradizione. Il nazismo, nel suo gusto per il macabro, per la distruzione, per la morte, l'amore per la perfezione del meccanismo e delle cose morte, accolse la sensibilità degli espressionisti che rappresentavano situazioni di degrado e disintegrazione. Un ulteriore punto in comune tra i due movimenti si può riscontrare nell'esaltazione e infatuazione per la macchina e per la tecnica; un'altra analogia è da identificare nel linguaggio: due parole fondamentali del linguaggio militare e dei discorsi ufficiali, ossia *Aktion* e *Sturm*, sono curiosamente anche i titoli di due riviste espressioniste.

Tuttavia, se superficialmente è possibile registrare una convergenza di gusto fra nazismo ed espressionismo, ad una più attenta osservazione si può riscontrare un certo allontanamento del nazismo alla tensione ideale dell'espressionismo: basti considerare il fatto che la mostra dell'arte "degenerata" di Monaco viene considerata come l'inizio del rapido declino di questa corrente in pittura, almeno sino alla fine della Seconda Guerra

Mondiale. Hitler era ostile all'espressionismo anche perché l'età della repubblica di Weimar, in cui l'avanguardia diede il massimo della sua poetica, fu un periodo disordinato da tutti i punti di vista: un momento di grande vitalità artistica, di disgregazione morale e familiare, che il nazismo non poteva certo tollerare. Sparì dall'arte il concetto di "forma" e saltarono tutti i classici legami che tenevano insieme un popolo intorno a un progetto di socialità ed è per questo che il nazismo, pur servendosi di questo disordine per i suoi scopi, non poteva certo fondarsi su una concezione nichilista.

I nazisti volevano dimostrare che gli espressionisti trasmettevano valori che avrebbero impedito il ritorno della Germania all'egemonia in Europa ed inquinavano, con l'uso ardito del colore e di immagini surreali, la bellezza fisica e spirituale del vero tedesco.

È curioso osservare come alcuni fra gli artisti espressionisti considerati "degenerati" erano stati fautori del nazionalsocialismo; inoltre, molti tra di essi insieme ad artisti del Bauhaus furono tra quelli che alla fine del 1934 sottoscrissero un documento pubblico, col quale si chiedeva al *Reichstag* di passare le funzioni di presidente della repubblica all'allora cancelliere Hitler, dopo la morte del vecchio generale Hindenburg. E costoro, tre anni più tardi, furono del tutto sconfessati dal regime.

Le opere dei maggior esponenti di questa corrente vennero messe al bando dai nazisti e spesso distrutte; tra le personalità più rappresentative della stagione espressionistica troviamo: Vasily Kandinsky, Oskar Kokoschka, Franz Marc, Max Beckmann, Otto Dix, Edward Munch e Emil Nolde (Grassi & Pepe, 1995: 309-314).



Pferde



Franz Marc



Komposition VII



Vasily Kandinsky



Die Windbraut



Oskar Kokoschka



Die Feriengäste



Emil Nolde

Vi è la tendenza a parlare di espressionismo a proposito di opere di periodi diversi: il termine si riferisce, quindi, sia alla produzione di lavori caratterizzati da una grande ricchezza di dettagli, spesso deformati, prodotti dal Medioevo, sia alle opere dipinte con scarsa attenzione ai particolari nella prima parte del ventesimo secolo, dalle opere realistiche e satiriche della Nuova oggettività a quelle primitivistiche dei gruppi *Die Brücke* e *Der Blaue Reiter*.

Nel giugno 1905 quattro studenti di architettura della Technische Hochschule di Dresda, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl, Erich Heckel e Karl Schmidt Rottluff formarono il gruppo di artisti *Die Brücke*²⁹. L'idea di transito sottintesa al concetto tra passato e nuove forme espressive condensava la poetica del gruppo; i giovani di Dresda consideravano esauriti i movimenti che li avevano preceduti, come i simbolisti, ma veneravano gli artisti che esprimevano forme energiche, come Gauguin, Van Gogh, o pittori solo un poco più anziani, ma già in evidenza nel mondo germanico, "di rottura", come Munch o Emil Nolde. Il nocciolo del loro programma era di attrarre a sé tutti gli elementi rivoluzionari e ferventi cercando di conquistare con impulso

²⁹ Il ponte

creativo libertà d'azione e di vita, dinanzi alle vecchie forze così difficili da estirpare.



Menschen auf der Strasse

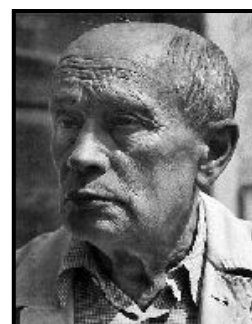


E. Ludwig Kirchner

I promotori del gruppo *Die Brücke* non avevano una formazione accademica e privilegiavano tecniche che avevano una forte componente artigianale, per esempio l'incisione mediante xilografia; davano, inoltre, rilievo alla creazione di getto e alla realizzazione veloce come "i nudi di un quarto d'ora" (Davies,2002: 204).



Mann und Mädchen

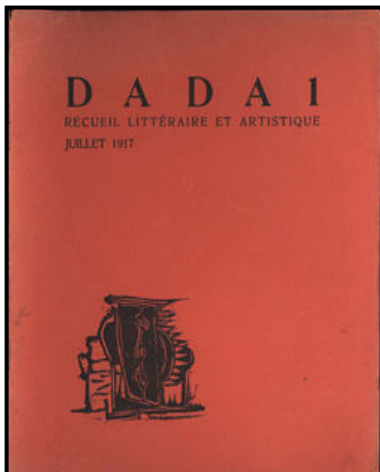


Erich Heckel

L'altro movimento espressionista tedesco importante è il *Blaue Reiter*³⁰, fondato nel 1911 a Monaco da un gruppo di pittori che orientavano le proprie ricerche su colori vivaci e linee strutturate per la realizzazione di opere d'arte. Fra i massimi esponenti troviamo Vasilij Kandinskij, Oskar Kokoschka e George Grosz. Nel gruppo del Cavaliere Azzurro si fondevano l'interesse per il primitivismo ed il panteismo dell'estremo Oriente.

Il gruppo esisteva attraverso le sue mostre e il suo almanacco, che comparve nel 1912 ed era diretto da Kandinskij e Franz Marc: comprendeva saggi sull'arte, la musica e il teatro contemporanei, nonché riproduzioni di arte primitiva e popolare, di incisioni e sculture medievali, di arte orientale e dell'antico Egitto (Davies, 2002:139).

DADAISMO



Il dadaismo, o movimento Dada, fu parte integrante del movimento delle avanguardie che dall'inizio del secolo si fece interprete in maniera radicale della crisi che investì la cultura occidentale.

Mentre infuriava la Prima Guerra Mondiale, la Svizzera, per la sua collocazione e il suo neutralismo, diventò rifugio per personaggi esuli o uomini in rivolta, disertori, giovani artisti schifati dal fanatico nazionalismo, e anche per leader rivoluzionari come Lenin.

Il dadaismo si creò proprio quando un gruppo di intellettuali europei, formato dai tedeschi Hans Arp e Hans Richter, il poeta e scrittore rumeno

³⁰ Cavaliere Azzurro

Tristan Tzara, l'architetto Marcel Janco, Richard Huelsenbeck, Hugo Ball si rifugiarono a Zurigo, per sfuggire alla guerra.



Dada Kopf



Hans richter

Non si sa bene da dove derivi il termine *dada*, che identifica il movimento: anche se può essere ricollegato al linguaggio infantile francese (*dada = cavallo*), a fonemi dell'Africa nera o alla ripetizione di *sì* in rumeno (*da-da*), non significa assolutamente nulla, e già in ciò si può riscontrare una prima caratteristica del movimento, quella di rifiutare ogni atteggiamento razionalistico. Questo rifiuto è ovviamente provocatorio e venne usato per abbattere le convenzioni borghesi intorno all'arte. Pur di rinnegare la razionalità, il progresso e il modernismo i dadaisti non rifiutarono alcun atteggiamento dissacratorio, e tutti i mezzi erano idonei per giungere al loro fine ultimo: distruggere l'arte. Distruzione assolutamente necessaria per poter ripartire con un'arte nuova, elementare, capace di ridare agli uomini la forza di essere di nuovo uomini, e non folli assassini accecati dallo spirito di sopraffazione. Ai concetti di bellezza, ragione positivista e progresso vennero contrapposti una libertà senza freni, l'irrazionalità, l'ironia, il gusto per il gesto ribelle e irridente, lo spirito anarchico (Davies,2002: 307-308).

L'ambiziosa scommessa del dadaismo era di riscattare l'umanità dalla follia che l'aveva portata alla guerra. E per fare ciò occorreva azzerare tutte le ideologie e tutti i valori in quanto la società e il razionalismo occidentale

che avevano permesso lo scoppio della guerra giustificandone gli orrori e le violenze avevano perso ogni credibilità.

Secondo il poeta Tristan Tzara il dadaismo era

‘ portavoce di una rivolta che era comune a tutti i giovani e che esigeva un’adesione completa dell’individuo alle necessità della sua natura, senza riguardi per la storia, la logica, la morale comune, la patria, la famiglia, l’arte, la religione, la libertà, la fratellanza, e tanti altri concetti corrispondenti a delle necessità umane, di cui però non sussistevano che delle scheletriche convenzioni, perché erano state svuotate del loro significato iniziale.’
(AA.VV.,2002: 209)

Il dadaismo si caratterizzava per la sua carica estremistica, eversiva e nichilista; i dadaisti non avevano all’interno del loro gruppo linee comuni, nessuna scelta formale o contenutistica, ma solo gesti di provocazione e rottura nei confronti di tutte le istituzioni, sia culturali che politiche.

Il dadaismo rifiutava ogni atteggiamento razionale e, per poter continuare a produrre opere d’arte, si affidava ad un meccanismo ben preciso: la casualità. Il "caso", in seguito, troverà diverse applicazioni in arte: lo useranno sia i surrealisti, per far emergere l’inconscio umano, sia gli espressionisti astratti, per giungere a nuove rappresentazioni del caos, come farà Jackson Pollock con l’action painting.

La volontà di mettere in crisi modi di pensare definiti borghesi, stimolò una strategia imperniata sull'accostamento, da parte dei dadaisti, di forme e materiali inconsueti e sulla valorizzazione di nuovi procedimenti quali il collage e il fotomontaggio (Pieroni, 1999:67).

Le riviste di Dada assunsero un'importanza pari, se non superiore, a quella dei periodici per gli espressionisti tedeschi. La loro diffusione nel mondo dell'avanguardia diventò capillare in quanto si trattava dei soli veicoli attraverso i quali far circolare le idee di un gruppo ristretto di intellettuali, contrari alle opinioni correnti.

Il movimento, dopo il suo esordio a Zurigo, si diffuse ben presto in Europa, soprattutto in Germania e a Parigi. Con l'armistizio, tuttavia, i dadaisti si dispersero: alcuni con più spiccata personalità, per esempio Max Ernst confluirono nel surrealismo, altri tennero acceso un focolaio dada a Berlino per buona parte degli anni venti; altri rimasero fedeli alla fase trasgressiva della loro giovinezza, pur evolvendosi e adottando nuove tecniche (Davies, 2002:223.227).

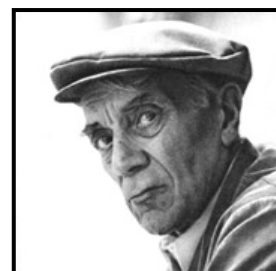
CUBISMO

Il cubismo è un movimento artistico caratterizzato dalla tendenza a considerare un dipinto od una scultura come fatti plastici, indipendenti dall'imitazione diretta delle forme della natura. Carattere fondamentale di questo movimento è un particolare "spirito di geometria" che induce il pittore a risolvere in volumi geometrici, piani o curvi, le sue immagini.

Il termine nacque a Parigi, nel 1908, al Salone degli Indipendenti, quando Henri Matisse inventò questa parola guardando un quadro di Georges Braque.



Le portugais



Georges Braque

I cubisti puntavano ad una riorganizzazione dello spazio pittorico, potenziando la sintesi plastica delle forme e moltiplicando i punti di vista secondo cui il soggetto rappresentato veniva osservato. In questo modo il soggetto risentiva di un processo di frantumazione in linee e piani, che segnava la dissoluzione della prospettiva rinascimentale, ossia di un'arte che raffigurava la realtà. Il pittore tendeva ad esaltare la semplice impressione cromatica e ad accentuare il valore del volume rispetto a quello del colore.

I cubisti scelsero di dare agli oggetti raffigurati un'immagine più particolareggiata di ciò che apparirebbe al primo sguardo, cercando di rappresentare non più soltanto ciò che si vede di un oggetto, ma anche ciò che ci è noto (AA.VV,2002:215).

La volontà di mostrare i molteplici aspetti di un oggetto, ne annulla l'aspetto unitario e coerente; questo esito si rivelò concorde alle contemporanee scoperte scientifiche e filosofiche, in particolare la teoria della relatività, che rinnegavano l'idea di una verità assoluta. Altro punto in comune con la teoria della relatività fu la scoperta della quarta dimensione, cioè del tempo: la visione globale dell'oggetto non può avvenire in un istante, ma deve scaturire da un'osservazione prolungata che si esprime nel quadro in una sintesi di frammenti di realtà provenienti da momenti diversi.

Tra i maggiori esponenti di questo movimento si può ricordare : Pablo Picasso, Georges Braque ed André Derain, Robert Delaunay, Fernand Léger, Jacques Villon, Juan Gris, Jacques Lipchitz, Liubov Popova, Jean Metzinger e Marie Vassilieff.

Al di fuori della pittura il cubismo trovò un eco letterario in quella ricerca di essenzialità propria del Novecento e di tutti i movimenti minori che ne derivano (Davies, 2002:250-256).



Les demoiselles d'Avignon



Pablo Picasso

FAUVES

La parola francese *fauves* significa 'belve feroci'; il primo ad utilizzare questo termine fu il critico d'arte Louis Vaucelles per indicare gli autori delle opere che avevano suscitato scandalo al Salon d'Automne di Parigi del 1905 per la selvaggia violenza espressiva del colore.

I fauvisti apprezzavano la novità impressionistica della luce generata dall'accostamento di colori puri ma guardavano con interesse anche in altre direzioni: a Vincent Van Gogh, profondamente colpiti dalla mostra retrospettiva del 1901, ed alla teoria puntinista del colore di Georges-Pierre Seurat e di Paul Signac. Prendendo spunto dal puntinismo e dal post-impressionismo e anticipando alcuni aspetti del modernismo, i pittori fauves enfatizzavano la pittura "in quanto tale", senza secondi fini moralistici o di introspezione psicologica.

La loro arte si basava sulla semplificazione delle forme, sull'abolizione della prospettiva e del chiaroscuro, sull'uso incisivo del colore puro, spesso spremuto direttamente dal tubetto sulla tela. Partendo da suggestioni e stimoli diversi, ricercavano un nuovo modo espressivo fondato sull'autonomia del quadro: il rapporto con la realtà visibile non era più naturalistico, in

quanto la natura era intesa come repertorio di segni al quale attingere per una libera trascrizione.

L'influsso di Paul Gauguin, conosciuto attraverso le due mostre del 1904 e 1906, segnò gli sviluppi del movimento dei fauves dopo il Salon del 1905: le grandi superfici colorate divennero maggiormente definite, al cui interno segni sinuosi creavano modalità espressive basate su accordi di colori(AA.VV., 2002: 220-221).

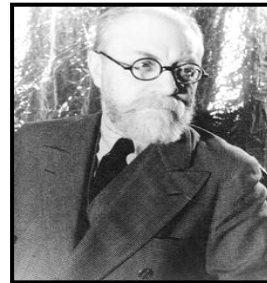
I fauves nutrivano anche interesse per la scultura dell'Africa e dell'Oceania, convinti che nell'arte primitiva si realizzasse la sintesi tra percezione ed espressione, quella stessa sintesi perseguita dal pittore fauve quando sulla tela faceva esplodere i colori puri senza nessuna mescolanza di toni. La pittura dei fauves influenzò l'espressionismo tedesco che ne riprese i temi principali come l'esaltazione della forza dell'arte primitiva e la libertà dell'artista da vecchie convenzioni e da formalismi obsoleti. Il fauvismo e il primo espressionismo tedesco furono tendenze molto vicine: il primo metteva l'accento sulla forma che possiede un suo proprio carattere ineffabile; il secondo invece presupponeva che l'aspetto formale era meno importante dell'espressione del carattere o dello spirito. (Davies, 2002: 65-66)

La breve durata del movimento (1895 - 1908) è probabilmente dovuta non solo alla mancanza di un programma ben preciso ma anche all'esaltazione della "pittura pura" e del "colore esplosivo" che da soli dovevano creare la forma e divenire realtà.

Gli artisti più importanti che parteciparono all'esperienza dei fauves sono: Henri Matisse, André Derain, Maurice de Vlaminck, Albert Marquet, Henri Charles Manguin, Charles Camoin, Jean Puy, Raoul Dufy, Othon Friesz, Georges Rouault, Kees Van Dongen, Georges Braque, Louis Valtat.



Les Codomas



Henri Matisse

IMPRESSIONISMO

Per impressionismo si intende quel movimento artistico, ed in special modo pittorico, nato in Francia nella seconda metà dell'Ottocento, e durato fino ai primi anni nel Novecento.

E' considerato un'esperienza spirituale iniziata con quei pittori, come Claude Monet, Edgar Degas, Alfred Sisley, Pierre-Auguste Renoir, Paul Cézanne, Camille Pissarro, Felix Bracquemond, Jean-Baptiste Guillaumin e l'unica donna Berthe Morisot, nella cui coscienza era maturato l'amore per la natura derivante dalle enunciazioni romantiche.

Fu il critico d'arte Leroy che, traendo spunto da un quadro di Monet (*Impression, soleil levant*), intitolò un suo scritto illustrativo della mostra dove era esposta l'opera, "Exposition des impressionistes".

Il movimento era caratterizzato dall'effusione coloristica, dai vivi contrasti di luce ed ombra e dal moto delle linee e a poco a poco s'indirizzò verso i fatti e i valori della vita contemporanea. Lo scopo degli artisti impressionisti era di sciogliere il linguaggio della pittura da ogni convenzione, dimenticare gli insegnamenti del Museo ed uscire all'aperto a riscoprire il mondo, guardare agli spettacoli della strada, agli avvenimenti dei campi e delle città, ai costumi ed agli abiti degli uomini.

Claude Monet è considerato il leader di questo movimento anche se poco sopportava di essere strettamente identificato in un gruppo: per distinguersi non partecipò ad alcuna delle mostre collettive. Monet dipingeva all'aperto i suoi famosi paesaggi, quella natura che la luce ed il colore facevano palpitare in ogni sua parte, che Monet "finirà per amare come frammento e vorrà chiudere, così espansiva, illimitata com'essa è, nel rettangolo della tela."(AA.VV., 2002:231)

Con Camille Pissarro e Alfred Sisley Monet realizzò quella pittura fresca, rapida, "a macchia", colorita soltanto coi colori dello spettro solare, che è tipico dell'impressionismo. La memoria delle forme classiche, sempre riaccesa nello spirito di questi tre grandi pittori, diede un tono più alto e forma più complessa all'impressionismo.

Dalla Francia questa corrente si diffuse in ogni paese artisticamente civile d'Europa, trovandovi possibilità di sviluppo (Davies,2002:159-162)

NUOVA OGGETTIVITÀ

La Nuova oggettività è un movimento artistico nato in Germania alla fine della Prima Guerra Mondiale che coinvolse principalmente la pittura. L'anno più importante per il movimento fu probabilmente il 1925, quando si tenne una mostra d'arte a Mannheim dedicata alla Nuova oggettività.

E' come reazione all'espressionismo che alcuni artisti tentarono di rappresentare la realtà senza trucco e, disillusi e pieni di rassegnazione nel tragico dopoguerra tedesco, cercarono di osservare le cose concrete con amara acutezza e con una lucidità descrittiva quasi glaciale. L'arte veniva usata come arma, come un freddo specchio teso alla società malata e corrotta.

In pittura questa corrente fece parte di quel vasto fenomeno di rinnovato interesse per la realtà tangibile che caratterizzò la situazione artistica europea intorno al 1920, con la corrente dei Valori Plastici in Italia e con la parentesi neoclassica in Francia.

All'interno della Nuova oggettività si possono distinguere due gruppi: una corrente verista e una corrente più classica, definita realismo magico. Nonostante le loro divisioni, entrambi i rami sentivano la stessa necessità di tornare al reale ed al quotidiano, dopo l'eccesso soggettivista dell'espressionismo (Pieroni, 1999: 75)

Il gruppo verista, attivo soprattutto tra Berlino e Dresda, era molto attento alle vicende del tempo ed era impegnato politicamente nel caotico dopoguerra tedesco. La società del tempo era considerata profondamente cinica e giudicata in modo radicalmente critico. I soggetti venivano rappresentati con una pittura freddamente oggettiva, con una esattezza clinica implacabile, con accentuazioni emozionali e tensioni espressive esageratamente grottesche che talvolta arrivano alla caricatura. I soggetti più frequentemente usati per mettere a nudo le realtà più cupe del tempo sono i profittatori, gli sfruttatori, le prostitute, i mutilati di guerra messi vicino a distruzioni e rovine.

La Nuova oggettività si distinse, tuttavia, dal realismo, in quanto conservò una certa componente emozionale, tipica della tradizione culturale tedesca: è per questa componente che alcuni particolari vengono accentuati all'estremo ed intensificati espressivamente.

La Nuova oggettività terminò con la fine della repubblica di Weimar e con la presa del potere da parte dei nazisti, che consideravano la Nuova oggettività come arte degenerata: Fu allora che numerosi artisti emigrano, per lo più verso gli Stati Uniti.

Tra gli esponenti più noti di questa corrente si ricordano George Grosz, Otto Dix, Conrad Felixmüller, Rudolf Schlichter e Heinrich Maria Davringhausen (AA.VV,2002: 308-310).



Stützen der Gesellschaft



George Grosz

SURREALISMO

Nato negli anni Venti a Parigi, il surrealismo è un movimento intellettuale che ha coinvolto arti visive, letteratura e cinema. Caratteristica comune a tutte le manifestazioni surrealiste fu la critica radicale alla razionalità cosciente e la liberazione delle potenzialità immaginative dell'inconscio per il raggiungimento di uno stato conoscitivo oltre la realtà (sur-realtà).

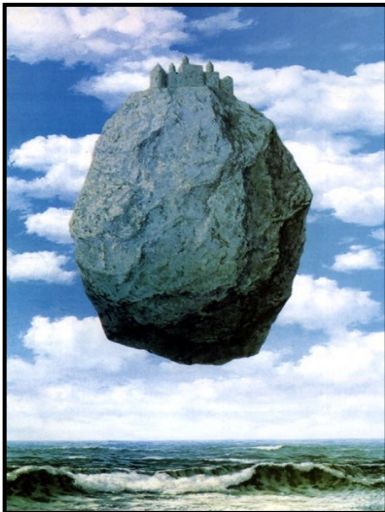
Il surrealismo elaborò un linguaggio nuovo con il quale penetrare nella sfera dell'inconscio e registrare il sogno, il fantastico e la follia. La fede surrealista si manifestò spesso come ribellione alle convenzioni culturali e sociali, concepita come una trasformazione totale della vita, attraverso la libertà di costumi, la poesia e l'amore. Molti esponenti del surrealismo seguirono la causa del comunismo e dell'anarchismo, per contribuire attivamente al cambiamento politico e sociale che avrebbe poi portato ad una partecipazione più generale alla "surrealtà".

Il movimento ebbe come principale teorico il poeta André Breton, che canalizzò la vitalità distruttiva del dadaismo. La critica si divise su dove collocare il punto finale del movimento surrealista: sicuramente, la fine della seconda guerra mondiale (1945) e la morte di Breton (1966) hanno segnato

dei punti di svolta importanti nella storia del surrealismo, che però continua ancora oggi ad essere una realtà artistica vitale.

Il movimento surrealista è di gran lunga il più longevo fra le avanguardie storiche, e la sua diffusione capillare in tutto il mondo ha reso la sua storia molto variegata rispetto a movimenti circoscritti nel tempo e nello spazio come il dadaismo

Al surrealismo aderirono diversi pittori europei, spesso in conflitto tra loro e con la guida spirituale del movimento tra i quali Max Ernst, Juan Mirò, René Magritte e Salvador Dalì. (Davies,2002:231).



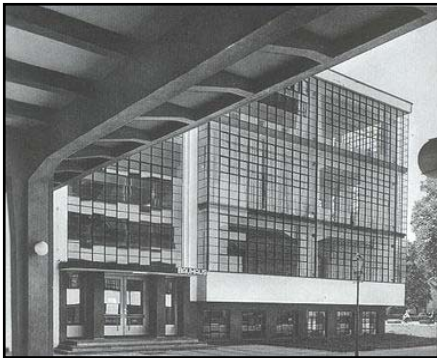
Le château des Pyrénées



René Maaritte

BAUHAUS

L'istituto d'arte e mestieri Bauhaus fu fondato a Weimar dall'architetto Walter Gropius nel 1919 e nel decennio successivo divenne il centro del design in Germania. Riprendendo alcuni temi del socialismo, la filosofia del Bauhaus voleva portare arte e design nell'ambito della vita quotidiana. Gropius considerava artisti e architetti come artigiani e sosteneva che le loro creazioni dovessero essere pratiche e abordabili. Gli allievi dell'istituto erano pittori, architetti, ceramisti, tessitori, scultorie e designer, impegnati in attività di gruppo come gli artisti e gli artigiani del Rinascimento (AA.VV.,2002:565).



Bauhausschule a Dessau

Gli ideali del Bauhaus vennero definiti con il termine wagneriano di *Gesamtkunstwerk*, l'opera d'arte totale in cui si fondono tutte le arti, una concezione che rifletteva gli obiettivi di una certa visione della realtà tipica del romanticismo tedesco.

Il Bauhaus si affermò ben presto come la più famosa scuola d'arte progressista del mondo e, nel 1925, venne trasferito nella città industriale di Dessau.

Di fondamentale importanza era l'idea di "imparare facendo" che, contrapposta al metodo accademico basato sulla frequenza alle lezioni e sull'applicazione pratica della teoria, trovava le sue origini nella tradizione dei mestieri.

Le dimissioni di Gropius nel 1928 furono dovute alla crescente opposizione dei conservatori: lo sostituì nella direzione della scuola



Bauhausschule 2005

Hannes Mayer, insegnante ed architetto influenzato dal costruttivismo russo, il quale mise l'accento sulla tecnologia e sulla produzione in serie di oggetti utili, più che sulla ricerca di forme di design.

Nel 1933 la scuola fu chiusa dai nazisti con l'accusa di essere un centro di intellettuali comunisti, una "incubatrice del bolscevismo culturale". Malgrado l'abolizione dell'istituto, le sue idee si propagarono nel resto del mondo a seguito dell'emigrazione di molti suoi esponenti (Davies, 2002:27).

CAPITOLO 5

L'ARTE DEL TERZO REICH

5.1. LA "NASCITA" DI UNA NUOVA ARTE

Inizialmente l'atteggiamento dominante della politica artistica nazionalsocialista fu quello di scatenare aggressioni contro il movimento artistico moderno delle avanguardie; in concomitanza con la sua eliminazione occorreva, tuttavia, che una nuova arte occupasse il posto lasciato vacante, una pittura che portasse alla luce l'idea che aveva di se stesso uno stato guidato da un partito nazionalsocialista.

Non si può affermare che il fascismo abbia fatto spuntar fuori dal suolo come per magia una propria arte e pittura; esso non ha fatto altro che "riattivare" personalità soppiantate dall'evoluzione dell'arte moderna e che dopo il 1933, rimasto libero il campo in seguito alla liquidazione dell'arte moderna, erano semplicemente sul posto e ritrovavano tutte le loro possibilità di emergere.

Già prima della presa del potere da parte dei nazisti esistevano due tipi di arte in Germania: l'arte moderna era certamente la dominante, ma non l'unica. Le vecchie associazioni d'artisti continuavano ad esistere, e la situazione sociale dei loro membri, che praticavano una pittura semplice e di gusto piccolo-borghese, fece sì che si orientassero politicamente, e precisamente verso destra, poiché la sinistra era già occupata dagli artisti del movimento moderno, cui venne imputata la decadenza dell'arte (Hinz, 1975:46-47).

L'aspetto nuovo dell'arte di regime era costituito dal fatto che le mostre allestite dopo la presa del potere, fossero oggetto di una messa in scena che le valorizzava quali mostre rappresentative di tutta la Germania e di tutta l'arte contemporanea; dal fatto che in suo onore venisse esibito un tale

sfoggio a livello sia verbale che spettacolare. Era il modo della messa in scena che dava l'impressione del nuovo, del mai esistito, un'impressione che doveva suggerire il "rinnovamento spirituale".

Hitler stesso nei suoi discorsi auspicava un'arte dignitosa, diligente, quindi docile e facilmente strumentalizzabile: il regime poteva sopportare di fatto soltanto una cultura comune, vincolante e "totale", che realizzasse l'"identità" tedesca.

In un discorso del 1937, Hitler dimostra l'avversione profonda del nazismo per gli esponenti dell'arte contemporanea, una dichiarazione d'odio che aveva tra i suoi presupposti la profonda ignoranza di buona parte dei suoi estensori.

'Mißgestaltete Krüppel und Kretins, Frauen, die nur abscheuerregend wirken können, Männer, die Tieren näher sind als Menschen, Kinder, die, wenn sie so leben würden, geradezu als Fluch Gottes empfunden werden müßten [...], das wagen diese grausamsten Dilettanten unserer heutigen Mitwelt als die Kunst unserer Zeit vorzustellen [...]' (Roh, 1962:81)

Gli esponenti più in vista del nazismo possedevano in realtà solo delle nozioni superficiali sulle realtà artistiche dell'epoca, o sull'arte in generale, limitandosi ad opporsi a tutte le espressioni che non potessero essere ricondotte ad un gusto propagandistico, all'ossessione per lo "spirito germanico" e all'idea di purezza razziale. Nei primi anni del regime la politica culturale rispetto alle arti figurative non aveva quindi individuato una direzione precisa.

Il concetto di ciò che era arte contemporanea continuò a rimanere oscuro. I nazionalsocialisti, anzi, contribuirono in maniera determinante ad accrescere la confusione: se non altro tramite la discrepanza tra un'arte che si proclamava "nuova" e l'eternità sfoggiata dalla Casa dell'Arte Tedesca (Costantini, 2005: 173- 177).

I nazionalsocialisti cercarono di riformare l'intera cultura e di assoggettarla alla loro ideologia: il nuovo uomo-modello doveva corrispondere all'ideale razzista e divenne il soggetto caratteristico e dominante dell'arte nazionalsocialista. La nuova cultura unitaria, con la riunione di tutti i cittadini nella cerchia della *Reichskulturkammer*, distrusse la molteplicità culturale in Germania. L'esclusione da tale organo significava il divieto a numerosi letterati, ebrei, democratici e artisti di svolgere la propria attività (Koch:1978:61).

Hitler si sentiva particolarmente competente nel settore dell'arte e dell'architettura; intervenne, quindi, in modo smodato nelle attività artistiche imponendo l'annientamento di ogni influsso stilistico moderno internazionale, che doveva essere schiacciato dalla rappresentazione dell'eroismo dell'anima e del corpo.

L'arte doveva proclamare e rappresentare imponenza, bellezza e benessere e non richiamare segni di degenerazione. Il culto del primitivo da parte dell'arte moderna non era espressione di un'anima naif, ma di un "futuro" del tutto corrotto e malato (Schuster, 1998: 32).

Il Terzo Reich amava ammantarsi di valori culturali; soprattutto le arti figurative, in tutte le loro varietà e in tutte le loro connessioni, furono oggetto di uno spettacolare battage pubblicitario, di una grande messa in scena. Questa pretesa di centralità delle arti venne insinuata con ogni possibile pretesto, e portata avanti con tutte le tipiche formule di appello alla dignità e alla solennità

La rottura tra la Repubblica di Weimar e il Terzo Reich fu spettacolare in molti settori, in particolare nelle arti figurative e nella pittura, inscenata di proposito come spettacolo dalla dittatura per spiegare quella rottura e documentarne nel modo più visibile la portata (Hinz, 1975: 16-17).

5.2 COMPONENTE REALISTICA DELL'ARTE DEL TERZO REICH: LA PITTURA DEI GENERI

La parola d'ordine riassuntiva del programma artistico nazionalsocialista può essere tradotta con l'espressione "mirare all'essenza", ad un programma ispirato a un senso assoluto dell'esistenza, a un impegno totale della vita, a un superiore realismo.

Nell'intento di legittimarsi l'arte e l'ideologia artistica nazionalsocialista si legarono alla *Gattungsmalerei*, la cosiddetta pittura dei generi, che era apparsa in concomitanza con la nascita della società borghese in molte regioni d'Europa. Nel suo immanente realismo questo tipo di pittura, risultato della ricezione del "periodo aureo" della pittura dei Paesi Bassi del XVII secolo, si era imposto sulla scena dell'arte con la stessa necessità con cui poi successivamente si era imposta l'arte moderna; essa presupponeva quel venir meno della centralità dell'arte, dell' "oggettività hegeliana", che apriva la strada all'acquisizione della "soggettività", grazie alla quale l'artista poteva rappresentare tutto ciò in cui l'uomo aveva la capacità di sentirsi a suo agio come la casa, la corte, la città, il bosco, il lago e i suoi simili: proprio i temi della pittura dei generi che si stava sviluppando. (Hinz, 1975: 95-97).

Fin dall'inizio l'arte nazionalsocialista si trovò in un rapporto di correlazione col realismo ambiguo e complesso. Da una parte, quale ultimo anello della ricezione della pittura dei generi, mantenne salvi i principi basilari di quella pittura, nel suo immanente realismo. Dall'altra, tuttavia, secondo i nazisti, l'arte era da considerarsi come una lotta del mortale per l'immortalità. In questo senso, la negazione del tempo quale aprioristico luogo del fare artistico come di ogni fare umano in generale caratterizzò la pittura nazionalsocialista come pittura in parte estranea al quadro del realismo. L'artista che credeva di dover dipingere per il suo tempo, servire il suo tempo e il suo gusto, non aveva compreso il *Führer* poiché il senso di ogni umana impresa era quello di creare l'eterno partendo dal temporale. La pittura nazionalsocialista accoglie quindi, in sé, questa contraddizione tra il suo luogo storico e la pretesa di non esprimere questo luogo.

La Gattungsmalerei perse, con il nazionalsocialismo, il proprio contenuto genuino e il suo originario aggiustamento nei confronti della realtà divenendo anacronistica dal punto di vista tematico. A questa pittura, dopo aver perso il suo carattere originario di presa di possesso della realtà, venne imposto il compito di smerciare il contenuto dei quadri come adeguato specchio della realtà, facendo propria l'interpretazione di coloro che rappresentavano l'opinione dominante.

In rapporto alla relativa misura di aderenza alla realtà tramandata nella pittura dei generi, si dovette arrivare, sotto la divisa dell'"eterno", a certe differenze, che penetrarono nella pittura e ne divennero l'elemento caratterizzante. L'arte dovette, in parte rinunciare alla percezione della realtà a favore di un appello all' "eterna" verità dell'uomo lontano dal mondo e dal suo "sostanziale" essere (Hinz, 1975: 164-169).

Nella pittura nazionalsocialista permasero quindi i temi tramandati dalla pittura dei generi che descriverò in un capitolo a parte: alcuni esempi sono il paesaggio, il contadino, il cacciatore, la madre. Diversamente da prima, quando questi temi dovevano rispecchiare la "totale accidentalità ed esteriorità della materia", vengono gravati nella pittura nazionalsocialista dell'onere di proclamare verità centrali e di enunciare obbligatorie formule di salvezza. Da ogni paesaggio, da ogni oggetto dipinto dovevano trasparire le "consacrazioni originarie di un ordine naturale", ma una volta dipinti, non potevano più restare ciò che erano: divenivano maschere della sostanza evocata, maschere del sistema fascista

In questo senso si può comprendere l'immensa proliferazione di titoli di dipinti che cercano di attribuire una simbolica profondità alla loro tematica pittorica; le opere erano fornite di titoli che si ricollegavano alle nuove "sostanze", alle nuove "maschere" dipinte. Colpisce la frequente assegnazione di titoli che si riferiscono alla stagione dell'anno e all'ora del giorno, grazie a cui i paesaggi vengono inseriti nella "legge degli ordini naturali". L'attributo *Deutsch* viene dispensato volentieri a paesaggi, alberi, montagne, la cui esistenza, in realtà, non è legata a nessun confine politico,

nazionale o razziale. Anche l'aspetto della fertilità viene spesso attribuito quale ontologica qualità alla Terra tedesca (Schuster, 1998 :340-347).

5.3. CULTURE TOTALITARIE: REALISMO SOCIALISTA E ARTE DEL TERZO REICH

Come afferma Haftmann :

‘ L'arte totalitaria è l'uniforme fenomeno stilistico di ogni dittatura. Come questa per fondare la propria potenza procede alla mobilitazione della massa e distrugge il libero spirito individuale, allo stesso modo quella riconosce come norma vincolante la linea mediana della mentalità di massa ed elimina il particolare. Il contenuto e la sua importanza propagandistica sono l'elemento prioritario. Esso illustra un realismo accordato all'abitudine visiva della massa.’
(Haftmann, 1957:20-21)

Il prodotto dei totalitarismi che si crearono nei primi decenni del Novecento fu uno stile internazionale della cultura totalitaria definito anche come 'totalrealismo'; classici esempi di questo stile sono il realismo socialista tra il 1934 e il 1956 e appunto anche l'arte del Terzo Reich dal 1933 al 1944 le cui predilezioni iconiche furono ancora più rigide di quelle sovietiche.

Nell'Unione Sovietica, a seguito dell'effervescenza artistica dovuta alla rivoluzione del 1917, intorno al 1922 si assistette ad una regressione verso il realismo, con la nomina di Stalin come segretario generale del Partito Comunista sovietico. Il realismo socialista diventò l'unica arte ufficiale a partire dal 1934 ; l'Associazione degli artisti russi rivoluzionari, fondata nel maggio 1922, sostenne il realismo contro le avanguardie portando all'esilio artisti innovatori, come Chagall e Kandinsky ed anche il movimento del Proletkult si espanse notevolmente. Gli artisti, attraverso la loro opera,

dovevano contribuire alla costituzione dello stato socialista. I soggetti pittorici dovevano essere la vita contadina o operaia, come anche quelli della pittura nazionalsocialista.

Il periodo fra le due guerre mondiali fu essenzialmente un'età che vide fondamentali trasformazioni negli spazi pubblici con la formazione di una cultura di massa diffusa, che consentiva la riproduzione e distribuzione di immagini in larghissima scala; la pittura, la scultura e l'architettura acquisirono nuove funzioni e usi sociali.

Come parte di una cultura di massa organizzata centralisticamente, l'arte staliniana di realismo socialista si basava su strategie volte a diffondere altamente il proprio effetto propagandistico. La "campagna di promozione" per l'edificazione del socialismo non aveva come obiettivo un gruppo elitario, piuttosto chiedeva al genere umano di acquistare un prodotto chiamato comunismo.

La cultura visiva dell'epoca staliniana era sia aspetto esteriore che strumento di potere: Stalin era il mecenate, l'acquirente e il soggetto stesso di numerose opere d'arte; la sua divinizzazione alimentò la produzione d'immagini intese a celebrare progetti e conquiste del regime.

Grazie alle proprie forme realistiche, questo tipo di arte sembrò essere gradevole, chiara e facile da capire per le masse; non poneva se stessa in guisa di modello di vita, ma visualizzava il sogno collettivo di un mondo nuovo e di un uomo nuovo. Dissimile dall'arte nazista, che era orientata al passato, la cultura dell'epoca staliniana era lungimirante e, sebbene facesse affidamento su diversi mezzi artistici e politici, essa perseguì il suo scopo: l'impero dei Soviet come opera d'arte nazionale, il realismo socialista come sintesi di cultura e potere e Stalin come artista-autocrate dirigente (Costantini,2005: 220-223).

Anche Hitler si era conferito da sé il titolo di supremo artista, di demiurgo e di "architetto del Reich millenario", come signore che dispone a suo piacimento del patrimonio nazionale. Certamente Hitler non era marxista, anzi, il marxismo, essendo un prodotto dell'ebreo, era uno dei peggiori nemici da combattere; tuttavia, anche Hitler voleva creare una società senza classi

sociali, l'individualismo doveva essere superato. Durante il nazismo nacquero, infatti, centinaia di organizzazioni che si occupano di sport, hobby, tempo libero, cultura, formazione professionale per trasmettere ai tedeschi la sensazione di appartenere tutti a uno stesso organismo (Mosse, 2003: 302).

Il realismo socialista accolse quell'esigenza di essenzialità che contraddistingueva anche l'arte nazista; l'artista doveva esprimere i processi rivoluzionari, gli sforzi e le vittorie, in modo veritiero, rivoluzionario, ma non sempre realistico. La rigorosa applicazione del realismo socialista nel campo artistico consentì all'Unione Sovietica di mantenersi immune dall'arte "degenerata" che imperversava in tutta Europa.

Il nazismo cercò di far credere di aver eliminato i presupposti sociali dell'arte moderna con l'eliminazione dell'arte stessa: questo fatto presupponeva la liquidazione dell'arte moderna per mascherare e coprire la situazione reale. Il socialismo si rivolgeva contro l'arte moderna perché non ambiva a nascondere, bensì a smascherare la situazione esistente

Vi sono comunque delle differenze tra arte nazista e socialista: i nazisti volevano un'arte che non rispecchiasse l'alienazione, ma che la occultasse facendo leva su rappresentazioni che andavano dall'armonico al terroristico; i socialisti attendevano, invece, dall'arte un aiuto nella loro battaglia per il superamento politico dell'alienazione (Hinz, 1975: 37-42).

5.4. ESTETICA AL POTERE

Non si era mai dato il caso di una simile abbondanza di strumenti di potere e di denaro messa a disposizione per i fini dell' "Estetica" quale si verificò sotto il nazionalsocialismo: questo fu possibile per il fatto che il lavoro prestato non rifuliva verso la popolazione lavoratrice, né sotto forma di un corrispondente salario né sotto forma di prodotti; il suo valore veniva piuttosto accumulato dall'economia privata o divorato dallo Stato (Hinz, 1975:180).

Il mondo rappresentato dagli artisti nazionalsocialisti è un mondo di sostanze, un mondo di figure che tendono a essere esemplari quanto più sono libere dal contingente. L'arte pittorica doveva tornare ad essere la grandiosa e universalmente generalizzata espressione della nobile ed eroica volontà di tutto il popolo. Venne riprodotto tutto ciò che possedeva la dignità delle condizioni umane fondamentali. Il paesaggio diventò descrizione della patria; il corpo umano, la raffigurazione del nudo, diventano espressione della vita ricca di sangue per mostrare la sana base fisica, il valore biologico della persona quale presupposto di ogni rinascita del popolo e dello spirito (Costantini, 2005:183).

Fritz Alexander Kauffmann così descrive questi fini e questi temi nel suo libro *Die neue deutsche Malerei* :

‘ Gli artisti non dipingono più bevitori di assenzio e giocatori di roulette, né tistiche cavallerizze da circo, né ballerine dall'apparenza di marionette, né maschere profondamente vuote, e neppure donne di piacere dal viso imbellettato. I nuovi artisti volevano essere propugnatori della vita intesa positivamente [...], ad essi nulla importa della fatale uniformità dei quartieri poveri, dei deserti delle grandi città e delle bettole malfamate. Poiché qualsiasi rinnovamento nazionale è al fondo una questione relativa all'uomo nella scelta dei temi della nostra arte attuale l'uomo tedesco si pone da sé al centro dell'interesse.’
(Kauffmann, 1941:38)



La visione artistica del Terzo Reich è fedelmente rispecchiata nei quadri di Arno Breker caratterizzati dal culto del corpo, unità razziale e forza militare, nelle quali vi sono da identificare le basi dell'ideale dei nazionalsocialisti. Egli era anche fautore di una scultura caratterizzata da un gigantismo neoclassico e

senso del bello che richiamavano lo spirito vitale della razza ariana (Thamer, 1933:235-237).

Con istinto gli artisti si rivolgevano là dove la vicinanza del suolo natio, le benefiche forze della campagna, la protezione da mescolanze di sangue, la forza di una tradizione sviluppata e la benedizione del salutare lavoro avevano conservato sana la sostanza. L'immaginario pittorico che per un decennio ha caratterizzato ed è stato sostenuto molto energicamente dal regime nazionalsocialista fu caratterizzato dalla comparsa in misura crescente di figure contadine, di uomini dei primitivi mestieri naturali come cacciatori, pescatori, pastori , boscaioli ed anche uomini dell'artigianato (Hinz, 1975:160)

Ecco alcuni titoli eloquenti in proposito: *Bauerngruppe* (Adolf Wissel), *Junges Bauernpaar* (J. V. Cissarz), *Der Sämann*, (O. Martin-Amorbach), *Holzfäller* (H. Schroedter), *Der alte Bauer beim Holzhacken* (H.Schmitz) *Elsässischer Bauer* (G. Stosskopf), *Bergbauernhöfe* (F. Spiegel), *Blut und Boden* (E. Erler), *Bäuerliche Venus* (S. Hiliz) (Brenner,1965: 276-279)



Der Sämann
(O. Martin-Amorbach)



Bäuerliche Venus
(S. Hiliz)



Bauern in Kahlenberg
(A. Wissel)



Blut und Boden
(E. Erler)

Fra queste figure emblematiche di un ordine naturale immune dallo sgretolarsi del tempo e del divenire storico, occupano un posto di rilievo i simboli della maternità e della fecondità, condizioni della continuità del *Volk*: le donne, coi loro compagni, costituivano la valida base del popolo, e il loro aspetto è particolarmente ricco di effetti. Poiché la donna, non appena diviene madre, è sempre circondata dalle consacrazioni originarie di un ordine naturale, e poiché d'altro canto la maternità in sé appartiene ai valori più elevati di un popolo ricco di volontà tesa verso il futuro, la madre col bimbo è in generale un soggetto molto caro alla nuova arte tedesca, quale custode della vita nelle sue più preziose peculiarità della razza e del carattere.



Mutter
(K. Diebitsch)

Rappresentativi di questo genere sono i vari dipinti ispirati al tema della maternità come *Mutter* (K. Diebitsch) o quadri come *Hüterin der Art* (Wolfgang Willrich) dove la fecondità della donna è armonizzata con la fertilità della natura. Oltre alla donna in quanto madre potenziale o effettiva, la pittura nazionalsocialista ritrae la donna nella sua sostanzialità, spesso in rapporto all'età come il quadro *Frauenhalbakt* (H. Hanner) o all'ambiente (*Bäuerliche Venus* di S. Hiltz) .

La frequenza dei nudi femminili tende a porre in rilievo la perfezione delle forme fisiche, espressione della sostanza razziale: è il caso di quadri come *Bad im Bergsee* (J. Engelhard), *Am Felsquell* (E. Liebermann), *Weiblicher Akt* (A. Ziegler) e *Die vier Elemente* (A. Ziegler). (Brenner,1965: 281)



Bad im Bergsee
(J. Engelhard)

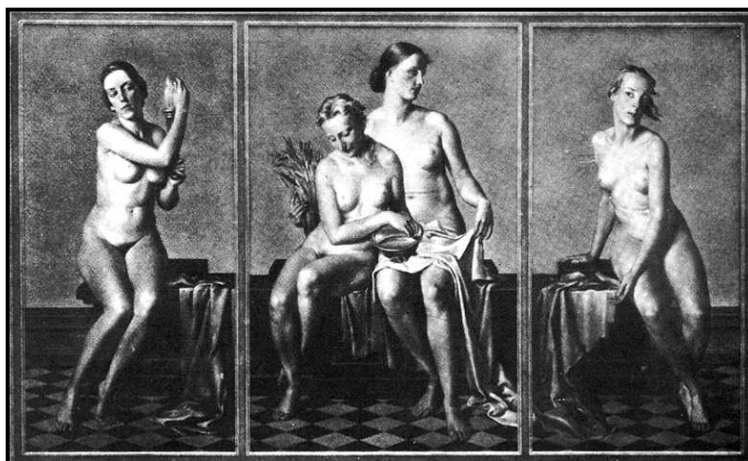


Am Felsquell
(E. Liebermann)



Weiblicher Akt
(A. Ziegler)

Collocati su di un piano atemporale i nudi dell'arte del Terzo Reich rivestono valore di simboli, sono quasi le immagini sensoriali di idee platoniche. Tale significato paradigmatico del corpo umano come esso viene rappresentato dai pittori nazionalsocialisti è accennato da Kauffmann: "Nell'arte si ha a che fare con i corpi quali devono essere per natura, con forme perfette, con una struttura dalle pure proporzioni, con una pelle ben irrorata di sangue, con l'innata armonia del movimento e con evidenti riserve vitali, con una classicità moderna" (Kauffmann, 1941:35) .



Die vier Elemente, (A.Ziegler)

A quest' ideale classico della bellezza, intesa quale perfezione di forme e armonia di proporzioni, corrispondono le numerose creazioni pittoriche d'ambiente greco, nelle quali il nudo accentua la sua natura di «tipo» e acquista una dimensione che non è più nemmeno umana. Rientrano in questo genere opere come *Die Rast der Daiana* (I. Saliger), *Terpsichore* (A. Ziegler), *Venus* (Kluska), nonché i vari dipinti ispirati al mito di Leda (I. Saliger, O. Roloff, P.M. Padua, K. Ziegler).



Die Rast der Daiana (I.Saliger)

Simboli dell'ordine naturale sono pure le figure di animali; gli artisti nazionalsocialisti non si stancano di mostrare l'uomo tedesco immerso nel suo ambiente sociale e materiale, nell'ambito della sua famiglia, nel lavoro collettivo, insieme con gli animali domestici affidati alle sue cure. (Hinz,1975:160)



Deutsche Erde
(W.Peiner)

Cavalli e buoi aggiogati all'aratro figurano nel quadro *Deutsche Erde* (Werner Peiner). L'impressione che si ricava da tali opere è l'esistenza di una solidarietà profonda fra uomini e animali.

Nonostante la predilezione per i temi relativi al mondo contadino e al lavoro dei campi, anche il lavoro industriale trova posto nella pittura nazionalsocialista; l'operaio viene considerato come un "guerriero" della tecnica, nel quale come nel contadino e nel soldato, si incarna la migliore sostanza della razza ariana. L'operaio, che il nazionalsocialismo avrebbe riscattato dalla condizione di proletario senza patria, si vede così riconosciuta la medesima dignità che è conferita al contadino e al soldato.



Wir sind die Werksoldaten
(F.Staeger)

Wir sind die Werksoldaten di Ferdinand Staeger costituisce la rappresentazione della concezione che fa del lavoro un servizio prestato con spirito militare; gli operai del quadro di Staeger sono i rappresentanti di un socialismo che in onore del lavoro fa iniziare la vita virile di ogni giovane con la vanga.

Quadri come *Im Walzwerk* di A. Kampf sottolineano l'aspetto demiurgico del lavoro industriale. Hans A. Buehler riesce a cogliere, con

Wieland il significato magico della creatività: ecco dunque che il lavoro non è più maledizione, ma attività plasmatrice esplicita da quella stessa volontà vitale del popolo, che altrove è rappresentata dal soldato in battaglia e dal contadino nel campo.

Operai, contadini e soldati sono quindi le tre nuove componenti fondamentali e questa è anche l'idea che Hans Schmitz - Wiedenbrueck esprime nel grande trittico denominato *Arbeiter, Bauern und Soldaten*.



Arbeiter, Bauern und Soldaten,
(Hans Schmitz-Wiedenbrueck)

Come sostiene Berthold Hinz, operai, contadini e soldati appaiono nel quadro quale gruppo eminente, ammantato di nobiltà, in quanto annunciano “la migliore sostanza della razza”. Al popolo tedesco, nella fase della sua ineguaglianza sociale più forzata, deve essere in tal modo suggerita l'immagine irrealistica dell'eguaglianza, nella situazione della sua profonda umiliazione l'illusione della propria grandezza: un'idea subdola, che doveva rendere il popolo tedesco presuntuoso nei confronti di altre “razze”, e incapace di solidarietà nei confronti di altre razze.

Tuttavia, se per un verso nella figurazione vengono evidenziate la comunanza e l'elevatezza del rango, allo stesso tempo vengono posti accenti marcati che indicano un chiaro scadimento di rango all'interno della comunità; operai e contadini, infatti, sono figure marginali per la loro posizione ai lati della composizione. Inoltre, l'utilizzo della tecnica della prospettiva dal basso fa sì che non si riscontri negli operai e nei contadini l'autonoma posa eroica conferita ai soldati dal punto prospettico basso. Se è

vero che nel dipinto ci si sforza di comunicare attraverso l'uguaglianza razziale, un'evidenza della *Volksgemeinschaft*, della comunità nazionale, è anche vero che questo elemento viene sopraffatto dall'evidente ostentazione con cui il gruppo di soldati rivendica il comando.

Secondo Hinz, le personificazioni delle tre forze armate, esercito, marina, aviazione, vengono rappresentate con esattezza. Esse esprimono esattamente lo stato della tecnologia militare degli anni Quaranta; al loro fianco operai e contadini danno l'impressione di personaggi non databili, sottratti a qualsiasi riferimento contemporaneo. Essi non sono quindi descritti in tutta l'importanza della loro produttività contemporanea. Il momento della non contemporaneità tra pittura e realtà, che attraversa l'arte fascista, passa in questo caso attraverso il quadro stesso. Questa diacronia vuole in realtà dare ad intendere che il lavoro e le sue condizioni, cioè le condizioni del lavoratore, sono costanti e immutabili, che il progresso è escluso dalla condizione sociale del lavoro e che la forza produttiva è ferma.

Dal punto di vista di Hinz non si può ridurre la sfera produttiva dell'operaio e del contadino, in quanto essi sono i produttori dell'intera ricchezza sociale, la base di tutte le attività sociali, di tutte le conquiste e le manifestazioni. Essi non sono raffigurati come il centro, ma dal punto di vista sociale lo sono. È una realtà molto concreta: i soldati, cioè gli armamenti e l'esercito, sono socialmente improduttivi e divorano la ricchezza sociale, che operaio e contadino producono. Questa è una connotazione generale, non specifica, ma nel caso del nazismo indica qualcosa di più: i soldati posano al centro del trittico, sono quindi dichiarati unica ragione e causa della produzione, e con essi il principio della dissipazione e della distruzione del prodotto sociale (Hinz, 1975:130-133).



So war die SA (E.Eber)

Un altro tema caratteristico dell'arte di regime è la guerra: Werner Peiner dipinge un ciclo di arazzi dedicati alle grandi battaglie della storia tedesca. Wilhelm Sauter rende omaggio con lo *Heldenschrein* ai soldati della grande guerra, Elk Eber si ispira alle gesta delle SA con *So war die SA*.

Efficace, nella sua sostanzialità, è un quadro come, *Sie fahren den Tod* col quale Oskar Martin - Amorbach coglie l'aspetto distruttivo della guerra. Degni di nota, fra i pittori di soggetti bellici, sono inoltre Otto Engelhardt - Kyffhauser, Georg SiebertRichard Rudolph.

L'arte nazionalsocialista, che si volge con un appello appassionato al popolo, dimostra quanto in realtà lo disprezzi e se ne faccia beffe. Se all'arte moderna era stato rimproverato di trascurare le masse a favore di individui "sradicati", dal canto suo la raffigurazione allegorica e storico-mitologica nazista in ultima analisi trova la sua collocazione solo nel limitato ambiente culturale della cricca dominante.

Le ambiziose messe in scena in grande formato di una tematica impenetrabile e inaccessibile non lasciano trasparire altro "appello" rivolto al popolo che non sia quello di sincerarsi della propria "stupidità" e di sentirsene intimorito. Negli uffici e nelle abitazioni le opere davano ai rispettivi titolari e residenti la coscienza della loro elitaria superiorità e la profonda fiducia nel loro potere d'arbitrio (Kershaw, 1997:23-25).

5.5. DICOTOMIA MODERNISMO ANTIMODERNISMO

L'ascesa di Hitler al potere, la guerra e le persecuzioni razziali, dichiaratamente finalizzate all'annientamento del nemico e dell'estraneo ebbero luogo in un contesto torbido in cui si mescolavano paura e speranza, adesione estorta e libero consenso, certezza ideologica e incerta resistenza. Queste dicotomie, come anche lo scontro fra continuità e rottura, fra tradizione e rivoluzione, fra modernismo e antimodernismo emergono come tratti distintivi della politica interna, estera e sociale del nazismo, e come contrassegno di un'epoca che si chiuderà con la crisi dello Stato nazionale tedesco e il tramonto del sistema europeo degli Stati (Mosse, 2003:304).

Questo contraddirsi è una caratteristica peculiare del nazismo: da una parte si enfatizza la macchina, ma dall'altra si scivola in un realismo dolciastro, quel sentimento per la vita contadina d'altri tempi, di un tempo mitico delle origini, con la rappresentazione di attività e di momenti della vita contadina che ormai a quei tempi non erano più vissuti nella realtà. Si esalta la potenza del telaio industriale ma si rappresenta nelle opere d'arte la madre di famiglia contadina. Si fa dunque rivivere un passato mitico che ormai non ha più punti di contatto col presente.

Quadri che parlano un linguaggio decisamente militarista o fascista sono finora stati portati come indizi per considerare come un fenomeno nuovo nella storia dell'arte. Tuttavia essa non fa che seguire il principio tradizionale, di descrivere il mondo circostante nelle sue più o meno spettacolari manifestazioni.

Si può affermare che i regimi russo e tedesco hanno utilizzato il modernismo per portare avanti le rispettive rivoluzioni; poi hanno ricercato la tradizione per creare una cultura popolare. In Unione Sovietica e in Germania, le avanguardie artistiche che avevano sostenuto e propagandato la nascita dei rispettivi regimi, vennero messe alla porta in malo modo non appena questi si consolidarono. Non essendo sufficientemente "popolari", poiché richiedevano una potente intermediazione culturale, non potevano essere "di vantaggio alla Nazione", che era ovunque basata sul modello

socialista e dunque tendeva inevitabilmente all'omologazione verso il basso (Brenner, 1965: 270).

CONCLUSIONI

La stesura dell'elaborato si è rivelata interessante in quanto mi ha permesso di scoprire lati affascinanti di un'epoca, quella nazionalsocialista, che penso rappresenti uno dei periodi più contraddittori della storia tedesca. Accostarmi alla complessità dell'ideologia e della politica nazionalsocialista non è risultato facile, ma mi ha permesso di approfondirne la molteplicità di significati e sfumature, soprattutto con l'approfondimento dei fondamenti politici, razziali e culturali e l'analisi del carattere totalitario della dittatura nazista.

Le maggiori difficoltà sono state riscontrate nel reperimento di materiale riguardante il concetto di arte "degenerata": mi sono stati di particolare aiuto i libri *Entartete Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich* (1962) di Franz Roh e *Die Malerei im deutschen Faschismus-Kunst und Konterrevolution* (1975) di Berthold Hinz che, oltre a descrivere in modo dettagliato la mostra dell'arte "degenerata" del 1937 e a delineare lo scenario sul quale si costituirono le varie Rassentheorien e Kunsttheorien, chiariscono il concetto complesso di "degenerazione", puntando l'occhio su quelle correnti alle quali venne attribuita l'etichetta di "entartete" Kunst.

La mostra dell'arte "degenerata" oggi ci dà un quadro dell'intollerante mentalità imposta da Hitler durante il regime nazionalsocialista e della ingiusta svalutazione che egli ha fatto di notevoli personalità e di affascinanti e singolari movimenti artistici, che oggi vengono ancora o nuovamente studiati ed ammirati.

L'arte moderna, fortemente criticata, si riscattò comunque dopo la fine del Terzo Reich e venne completamente riabilitata con la Documenta del 1955, una mostra riguardante l'arte moderna e contemporanea che ora avviene ogni 5 anni a Kassel, in Germania. Contrariamente alla maggior parte delle aspettative questa mostra ha avuto un successo considerevole poiché ha posto le basi per l'autonomia dell'arte e degli artisti moderni.

BIBLIOGRAFIA

TESTI CONSULTATI:

- Arendt H. (1978) *Le origini del totalitarismo*, Milano, Bompiani
- Bahr H. (1945) *Espressionismo*, Milano, Bompiani.
- Brenner H. (1965) *La politica culturale del nazismo*, Bari, Editori Laterza.
- Bucciarelli F. (2006) *I signori di Thule, segreti e misteri del nazionalsocialismo*, Vicenza, Edizioni Punto D'Incontro.
- Collotti E. (1982) *Nazismo e società tedesca (1933-1945)*, Torino, Loescher.
- Costantini G. (2005) *L'arte sotto il nazismo*, Bologna, Edizioni dell'Arco.
- Davies I. (2002) *L'età delle avanguardie*, Torino, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese
- De Bernardi A. & Guarracino S. (2000) *La conoscenza storica. Manuale, fonti e storiografia*, Milano, Paravia Bruno Mondadori Editori.
- D'Angelo P. (1989) *Simbolo e arte in Hegel*, Bari, G. Laterza.
- Fest J. C. (1974) *Hitler*, Milano, Rizzoli.
- Fischer K.P. (2001) *Storia della Germania nazista. Nascita e decadenza del Terzo Reich*, Bologna, Compton.

- Fossati M., Luppi G. & Zanette E. (2001) *Studiare Storia 3. Novecento*, Milano, Edizioni Scolastiche Bruno Mondadori.
- Gallino L., Salvatori M. & Vattimo G.(2000) *Atlante del Novecento*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese.
- Goodrick C.N. (2001) *Le radici occulte del nazismo*, Milano, Sugarco.
- Hinz B. (1974) *Die Malerei im deutschen Faschismus - Kunst und Konterrevolution*. Monaco, Heyne Verlag,

- Hitler A. (1925) *Mein Kampf*, München, Franz Eher Verlag.
- Kauffmann F.A. (1941) *Die neue deutsche Malerei*, Berlino, Deutschen Verlag

- Kershaw I. (1997) *Hitler e l'enigma del consenso*, Bari, Editori Laterza

- Kershaw I. (2003) *Che cos'è il nazismo? Problemi interpretativi e prospettive di ricerca*, Verona, Bollati Boringhieri.

- .
- Koch H.W. (1978) *Göbbels*, Mondadori, vol. IV (il XX secolo p. 53).

- Marcuse H. (2001) *Davanti al nazismo. Scritti di teoria critica 1940-1948*, Bologna, Laterza.

- Mosse G. (2003) *Le origini culturali del Terzo Reich*, Trento, Mondadori.

- Nordau M. (1893) *Entartung*, Berlin, Duncker.

- Pieroni A. (1999) *Introduzione all'arte contemporanea : avanguardie storiche*, Roma, Lithos.
- Roh F. (1962) *Entartete Kunst, Kunstbarbarei im Dritten Reich*, Hannover, Fackelträger-Verlag.
- Schuster P.K. (1998) *Nationalsozialismus und ' Entartete Kunst'. Die Kunststadt München 1937*, Monaco, Prestel.
- Shirer W. (1962) *Storia del Terzo Reich*. Trad. Di G. Glaesser. Torino, Einaudi [tit. orig. originale *The Rise and Fall of the Third Reich*]
- Thamer, H.U (1993) *Il Terzo Reich, La Germania dal 1933 al 1945*, Bologna, il Mulino.
- Wulf J. (1983) *Die Bildenden Künste im Dritten Reich, eine Dokumentation*, Wien, Ullstein.

ENCICLOPEDIA E DIZIONARI:

- AA.VV. (2002) *L'arte (arte e artisti di tutto il mondo)*, Milano, Garzanti Grandi Opere.
- AA.VV. (1992) *Enciclopedia dell'arte*, Novara, Istituto geografico De Agostani.
- Bordino G., Carpanetto D. & Martinetti G. (2004) *Dizionario di storia, Nuova Storia Universale*, Milano, Garzanti.
- Grassi L. & Pepe M. (1995) *Dizionario d'arte*, Torino, Unione Tipografico Editrice Torinese.
- Zingarelli (1994) *Lo Zingarelli 2000. Vocabolario della lingua italiana*. A cura di M. Dogliotti e L. Rosiello, Bologna, Zanichelli.

SITI INTERNET:

Artdream S.r.l. (2000-2006)

<http://www.artdreamguide.com>

Biehler E. Bonndorf/St. Blasien (2000) Über die Entartete Kunst

<http://www.maraba.de/Gedseite/kunstbew/entaknst.htm>

Liceo Ginnasio Giovanni Berchet Entartete Kunst

http://www.liceoberchet.it/netday00/arte/entartete/entartete_kunst.htm

Museo della storia tedesca (1940) Die Ausstellung Entartete Kunst

<http://www.dhm.de/lemo/html/nazi/kunst/entartet/index.html>

MSN Encarta, Enciclopedia online

http://it.encarta.msn.com/Arte_degenerata.html

Enciclopedia multilingue online Wikipedia (2001)

<http://it.wikipedia.org>

http://it.wikipedia.org/wiki/Arte_degenerata

Rechercheportal für Schule, Studium und Wissenschaft

<http://www.nationalsozialismus.de>

Edumond Le Monnier ,Pianeta Scuola

http://www.pianetascuola.it/leggere_scrivere/percorsi_interdisciplinari/05avanguardie/avanguardie.html

Archivio Attivo Arte Contemporanea

<http://www.caldarelli.it>

Ringraziamenti

Un ringraziamento particolare è per quelle due persone che mi conoscono più di qualunque altro, che rimangono e rimarranno un punto di riferimento fondamentale nella mia vita.

Sto parlando di quei due giovincelli che mi sono sempre stati vicini anche in questi ultimi anni trascorsi lontano da loro, da quando come dicono loro ho deciso di “prendere il volo”. Li ringrazio per avermi trasmesso valori e principi che mi permettono di essere la persona che sono oggi, per aver sempre appoggiato, o quasi, le mie scelte, comunque cercando di spiegarmi il perché di un “no”.

Grazie mamma Milly... grazie per i tuoi consigli preziosi, per le tue telefonate di conforto e perché no, anche per le nostre discussioni a volte un po' accese ma comunque costruttive. Non sarò una perfetta casalinga come tu più volte hai cercato di insegnarmi ma con oggi spero di dimostrarti di saper fare altro. Grazie papi Renato... per la tua sua saggezza, i tuoi insegnamenti. Siamo così uguali di carattere che bastano poche parole per esprimere la tua dolce autorità.

Un grazie anche all'altro membro della famiglia, il mio brother. In questi ultimi anni ci siamo un po' allontanati, credo un po' per la tua gelosia nei miei confronti, non sempre mi è stato d'aiuto tornare a casa e sentire “è arrivata la principessa”, ma in certi momenti mi è venuto da pensare che magari sono proprio la tua principessa, d'altronde sono la tua unica sorella. Grazie comunque per farmi sentire che ci sei, con i tuoi regali, con i tuoi piaceri.

Ed ora passiamo a tutte le donzelle triestine... che mi hanno accompagnato in questi anni a Trieste, sin dal primo giorno del test...

Grazie... alla Giulietta, per la tua spontaneità, la tua solarità e perché no per le tue doti "concertistiche";...alla Eli con quel suo cognome che fa scintille. Grazie per farmi fatto capire come si usa il latte detergente, per come si conservano i germogli di soia, grazie per la tua simpaty e allegria!...alla Barbarella! mi spiace tu oggi non ci sia, fagli vedere chi sei a quei crucchi! Grazie per la tua sincerità e per essermi stata vicina in questi ultimi mesi! Alla Giuliette per le lunghe chiacchierate, per le sue passioni contagiose (veh, il parmigiano!)! ...alla Vale, nonostante gli ultimi mesi di "incomprensioni", grazie per i consigli, le ore e ore e ore passate insieme a parlare e studiare; ...alla Saretti per la sua disponibilità!

Un grazie di cuore a Nikita, grazie per essermi stata vicina in momenti particolari, per avermi persino difesa al telefono! Grazie per i consigli "stilistici", per accettarmi così come sono con i miei ritardi, le mie sbadataggini.

Grazie agli altri amici di Trieste, a Cri, Fede, Frank, Herve, Marco e a quelli conosciuti più recentemente, a Gabri, Michele, Boris, Andy, Pillo, Alan, Lorenzo, Tobia. Grazie per aver ravvivato la mia vita triestina.

Grazie a quel campanello suonato all'improvviso, a quel qualcuno che ha bussato silenziosamente alla mia porta.. eh sì proprio a te Ami... grazie per essere entrato nella mia vita in un momento particolare, grazie perché lo hai fatto con spontaneità, senza irruenza.... grazie per aver creduto in me, per avermi spronata a vincere le mie debolezze che tu ben conosci, grazie per avermi fatto provare l'ebbrezza del "Katun", grazie per avermi scarrozzato qua e là in questi ultimi, per farmi vedere la vita in un modo diverso, grazie perché ci sei..

Un grazie particolare a Clyde, mia carissima fedele compagna di banco (e di feste) delle superiori... grazie per la tua solarità, la tua risata contagiosa, le lunghe chiacchierate davanti al nostro "pizzino"☺

Grazie agli amici di Bormio, a Nicius, Cipo, Bonetti, Luca, Dominique, Simona e tutti gli altri. Grazie per i momenti belli condivisi insieme, per essere ancora presenti nella mia vita nonostante il mio allontanamento dal gruppo. Grazie alle mie cuginette Micky e Sara che ultimamente hanno messo a dura prova il mio ritmo cardiaco con un bebè già arrivato e con un altro "in corso"...

Grazie al mio nonnino per la sua simpatia, ogni volta spero che arrivi a casa con un bel mulo triestino... nonno non illuderti☺... grazie anche alla mia nonna che ogni volta che torno si preoccupa per me

Grazie ai flatmates di Soton, Bea, Keri, Montse, Muniza e Martin, ai miei compagni di avventura Erasmus... grazie per aver pienamente condiviso quei nove mesi che rimarranno per sempre nel mio cuore, grazie per avermi fatto assaporare il fascino della diversità...

Un grazie particolare alla Santa pazienza che mi è sempre stata vicino soprattutto nei periodi "stress" di preparazione esami e tesi.. nelle attese tra un treno e altro o nei momenti in cui ti vedi passare il treno davanti ed è proprio quello che hai perso...negli attimi di crisi...senza di te a volte non saprei proprio come fare...

Grazie alla magia dell'arte... ai mille messaggi che un quadro è in grado di comunicare pur nella sua silenziosità...

Non potevo dimenticare la zia Mariuccia... grazie per il tuo aiuto morale e soprattutto per trasmettermi ogni volta quella carica che ti rende unica con quella forza e quel tuo spirito inesauribili.

Ringrazio infine i Professori Reimar Klein e Lorenza rega per la disponibilità dimostrata.

