

govina durante le guerre iugoslave, o la furia iconoclasta con le sistematiche distruzioni di matrice talebana del patrimonio culturale preislamico, fra cui l'abbattimento dei giganteschi Buddha di Bamiyan, o la stessa brutale volontà distruttrice che ha danneggiato la città carovaniera di Palmira, o la Grande Moschea di Aleppo. Durante la seconda guerra del Golfo distruzioni e saccheggi hanno colpito il Museo di Baghdad nel 2003, con il conseguente traffico clandestino di reperti di provenienza mediorientale così come quelli rubati nel Museo del Cairo durante i disordini degli scontri civili di piazza Tahrir nel 2011.

§ Oggi la guerra in Ucraina rappresenta, oltre alla tragedia della perdita di vite umane, il dramma della distruzione del patrimonio artistico di quel Paese. La ferocia del conflitto, che sembra voler cancellare la storia stessa del popolo ucraino, è stata avviata con l'abbattimento di una serie di musei e monumenti a cui si aggiunge la "legalizzazione" del saccheggio del patrimonio culturale del Paese in nome della sua "conservazione", così come esplicitato nella legge marziale dichiarata dalla Federazione Russa nei territori ucraini occupati.

§ Se l'arte, dunque, è ed è sempre stata il simbolo del trionfo, la preda più ambita, la storia dell'arte è anche storia di trionfi militari, di saccheggi, di doni solo apparentemente generosi e di acquisti di favore.

§ Queste storie di donne e uomini possono servire a comprendere

“perché l'arte possa essere amata, concupita e spregiudicatamente conquistata, ma anche odiata, perseguitata e distrutta. Non è soltanto il più desiderabile ornamento della nostra vita. È anche un attributo del potere, l'olio che consacra l'autorità; ed è quindi inevitabilmente destinata a diventare preda, bottino, simbolo di legittimità da trasmettere ed ereditare”¹⁹.

19 S. Romano, *L'arte in guerra*, Skira, Milano 2013.

La svastica sulla tela: perché i nazisti volevano controllare e possedere l'arte mondiale

Gianluca Scroccu

§ Come è stato possibile che i nazisti, fra i tanti crimini contro l'umanità da loro commessi durante i dodici anni di dominio della Germania, riuscissero a compiere terribili atti come la spoliazione coatta di capolavori della storia dell'arte mondiale dai legittimi proprietari? Tale azione di rapina era determinata dalla volontà di imporre la propria forza in tutti i campi della vita civile, oppure c'erano elementi più articolati, funzionali all'idea di trasformazione della Germania anche sul piano artistico, che Hitler voleva compiere depurandola dall'arte degenerata responsabile, a suo avviso, del tradimento dei canoni culturali della tradizione germanica con correnti artistiche come l'Espressionismo? Se si guarda alla storia del nazismo, ai caratteri essenziali della sua ideologia e della sua proposta politica, si nota in effetti come la produzione artistica fosse uno dei punti nodali della volontà palinogenetica nazista.

§ Per iniziare a comprendere meglio questo aspetto si deve necessariamente partire da un dato, ovvero dalla biografia di Adolf Hitler. Nessuno dei capi dei regimi totalitari del Novecento, infatti, poteva vantare una storia personale così le-

gata alla creazione artistica, sia pittorica che architettonica, come l'autore del *Mein Kampf*. All'interno di questo discorso, la fase giovanile della vita di Hitler ci consente di comprendere quanto la megalomania e la volontà di diventare qualcuno da parte del figlio del funzionario delle dogane Alois e di Klara Pölzl si esprimesse prima di tutto nell'ambizione di affermarsi come un grande artista. Dobbiamo allora tornare a quel ragazzo sedicenne, svogliato e con un'esistenza segnata da una situazione familiare non tranquilla, con un padre severo e anaffettivo e una madre amata, che dal 1905 al 1907 si trovava a Linz, dove poteva soggiornare grazie a un lascito paterno¹. Nella primavera del 1906 quel giovane effettuò il primo viaggio a Vienna, dove poté ammirare le grandi architetture, a partire dai palazzi della Ringstrasse, mentre non dimostrò particolare interesse per le innovazioni di Otto Wagner, Josef Hoffmann o Adolf Loos. Al contempo, non risulta che sia mai stato affascinato dalla produzione della Secessione Viennese, e non sono documentate riflessioni o menzioni di particolari influssi sulla sua visione artistica da parte dei protagonisti della ribalta culturale di quegli anni come Gustav Klimt, Oskar Kokoschka ed Egon Schiele, preferendo egli di gran lunga artisti come Anselm Feuerbach, Ferdinand Waldmüller, Carl Rottmann e Rudolf von Alt. Di una cosa il giovane Hitler era convinto: sarebbe diventato un grande artista e per raggiungere questo obiettivo avrebbe vinto la selezione per accedere all'Accademia di Belle Arti di Vienna. Si presentò al concorso una prima volta nel 1907, nonostante avesse compiuto studi irregolari interrotti a sedici anni e senza particolare profitto. Riuscì a passare una prima selezione di 113 candidati, arrivando alla lunga prova di disegno. L'esame si rivelò fallimentare e incassò una bocciatura netta; un giudizio più positivo lo ottenne rispetto a un suo possibile approdo allo studio dell'architettura, anche se il rettore dell'istituto gli consigliò di colmare prima le sue lacune dovute all'accidentato percorso scolastico. Convinto di essere un grande pittore, l'esito della prova segnò duramente la psiche del giovane Hitler, tanto che ne avrebbe parlato anche nel *Mein Kampf*².

1 I. Kershaw, *Hitler*, Bompiani, Milano 2016, p. 14; P. Longrich, *Hitler. Una biografia*, UTET, Torino 2020, pp. 14-21; H.-U. Thamer, *Adolf Hitler. Biografia di un dittatore*, Carocci, Roma 2021, pp. 29-32.

2 Kershaw, *Hitler*, cit., pp. 21-22.



Joseph Goebbels visita la mostra "Entartete Kunst" ("Arte degenerata") allestita a Monaco di Baviera nel 1937

- § Nell'ottobre del 1908 provò una seconda volta l'ammissione all'Accademia, dopo un periodo di ulteriore depressione dovuto anche alla morte dell'amata madre Klara. Pure in questo caso arrivò una bocciatura, ancora più netta della prima volta visto che non riuscì neppure a superare la prima selezione; una delusione che mise in forte crisi le sue velleità artistiche, anche perché la prospettiva di conseguire il diploma superiore per l'accesso all'Università non fu minimamente presa in considerazione dal giovane, e troppo orgoglioso, aspirante studente. Da quel momento si rafforzò in lui l'idea che l'universo intellettuale accademico non accettasse il suo genio per invidia e superficialità di giudizio, elementi che accrebbero il suo risentimento verso tutto ciò che riguardava la cultura ufficiale.
- § I soggiorni e le delusioni viennesi segnarono fortemente l'animo del futuro Führer, contribuendo ad accrescerne le tendenze megalomani e il risentimento verso tutto ciò che ostacolava il suo genio, come prima di lui era stato fatto con Richard Wagner e Anselm Feuerbach³. Nel frattempo, Hitler provò senza successo a mantenersi vendendo cartoline per i turisti da lui disegnate con la riproduzione dei più importanti edifici viennesi; fu questa la sua ultima parentesi come artista in formazione. Tali momenti della vicenda giovanile segnarono però un punto centrale nella sua biografia, ovvero l'interesse per l'arte che rimarrà sempre una costante tanto da avere un posto tutto suo nel processo di costruzione di un nuovo Reich millenario, a cui avrebbe dato inizio nel gennaio 1933. Sino all'epilogo, tragico, nella Cancelleria del bunker di Berlino assediata dalle truppe sovietiche nel momento della disfatta definitiva.
- § Il 29 aprile 1945, poco prima di suicidarsi, Hitler lasciò le sue ultime volontà; significativamente, un passo importante riguardava la sua collezione d'arte, che destinò al partito e, in caso di estinzione di quest'ultimo, allo Stato: una raccolta di opere che egli dichiarò, in quegli ultimi istanti di vita, di aver acquisito non per suoi capricci privati ma per arricchire la pinacoteca di Linz, dove doveva sorgere il museo più importante non solo di tutto il Reich ma del mondo intero, un'idea sviluppata all'interno dei ragionamenti di dominio mondiale e in ossequio ai suoi istinti megalomani⁴.

³ J. Fest, *Hitler. Il Führer e il nazismo*, BUR-Rizzoli, Milano 1997, p. 37.

⁴ Ivi, p. 915.



La Haus der deutschen Kunst di Monaco di Baviera nel 1939

- § Insieme a Hitler, vi è un altro grande regista dell'opera di sistematica spoliazione del patrimonio artistico nel disegno generale del nazismo, ovvero il feldmaresciallo Hermann Göring. Anch'egli affetto da megalomania, il suo contributo nella razzia di dipinti e sculture è certificato in maniera certosina dal registro autografo in cui veniva catalogato ogni singolo capolavoro requisito⁵. La sua era un'ossessione bulimica volta a incamerare capolavori dell'arte europea sottratti nei paesi occupati o a persone di origine ebraica, a partire dalla collezione Rothschild. Rispetto al piccolo-borghese Hitler, Göring aveva origini nobiliari, che favorirono il suo approccio all'arte secondo i modelli di un collezionismo rinascimentale, ma condito dalla rozzezza insita nell'esibizione di una ricchezza artistica frutto di acquisizioni violente e prive di scrupoli con cui andava arricchendo la sua residenza del Carinhall⁶.
- § Hitler e Göring incarnavano nella loro massima *leadership* la visione che i nazisti avevano dell'arte e il motivo per cui volevano depredare quella degli altri paesi europei. L'arte era per i nazisti un modo per affermare l'eredità di un potere antico, soprattutto riferito al mondo greco, rinnovato dal regime e trasformato in una nuova, grande potenza costruita da persone come loro, anche di estrazione medio-borghese come il Führer ma non per questo prive del massimo gusto estetico che doveva ispirare la nuova Germania. Per questo motivo Hitler e i suoi gerarchi scatenarono una vera e propria caccia ai tesori dell'antichità, che ritenevano depositari di elementi magici o mitologici, dalla lancia di Odino al Graal, alimentando un culto per oggetti artistici leggendari che dovevano essere collocati nelle collezioni e nei nuovi musei del Reich⁷.
- § Come si è visto, l'Hitler che giunse al potere nel 1933 era un uomo i cui gusti artistici si erano praticamente fermati al tempo del soggiorno giovanile a Linz e a Vienna, cui si era

5 In proposito si veda <https://www.tribune.com/tribnews/2015/10/francia-pubblica-catalogo-completo-hermann-goring-dettagli-collezione-opere-arte-leader-nazista/>. Il catalogo, a cura dello storico Jean-Marc Dreyfus, è stato pubblicato nel 2015 da Flammarion con il titolo *Le catalogue Goering*.

6 G. Corni, *Hermann Göring*, Giunti, Firenze 2011, p. 49.

7 G. Galli, *Hitler e il nazismo magico*, BUR-Rizzoli, Milano 2005. Uno dei più importanti fumetti del panorama italiano, *Martin Mystère*, edito da Sergio Bonelli editore, presenta diverse avventure in cui si narra di questi tentativi dei nazisti di accaparrarsi oggetti magici. Cfr. ad esempio *Martin Mystère presenta: La Storia impossibile del mondo - dall'anno uno a oggi*, a cura di A. Dante, Sergio Bonelli editore, Roma 2022, pp. 274-295.

aggiunto il disgusto contro l'arte "degenerata" (a suo avviso uno dei segnali della decadenza della Repubblica), connotata da tutti gli elementi che sino a quel momento aveva stigmatizzato nel *Mein Kampf* e nella sua opera di propaganda.

- § Cubismo, Dadaismo e Futurismo erano per la sua mentalità deviazioni pericolose, frutto di un approccio decadente che niente aveva a che fare con la fierezza e l'eroismo del popolo germanico. Per Hitler – e quindi per tutti i nazisti – l'arte doveva rappresentare la bellezza del popolo tedesco e l'attitudine cui era destinato per natura, ovvero la supremazia mondiale. In tal senso, tutto quanto in campo artistico offriva una rappresentazione di non-bellezza, una manifestazione delle imperfezioni fisiche o morali della stirpe germanica e del popolo tedesco, veniva giudicato diseducativo e pertanto da cancellare, dopo una calcolata opera denigratoria.
- § Partendo da questi presupposti, i nazisti avevano l'obiettivo di rafforzare la concezione totalitaria della nuova arte ariana recuperando il mondo classico, simbolo di stabilità, in una linea del tempo che assicurava la continuità fra i progenitori della bellezza, ovvero gli artisti che avevano dato forma all'arte greca e romana, e la Vienna del XIX e XX secolo, il canone estetico per eccellenza cui il Führer si era ispirato. La nuova società nazista non poteva che essere modellata secondo questo disegno preciso e immodificabile, dominato dalla figura del capo, dall'ordine garantito dal regime e dalla purezza razziale⁸. Del resto, quella non era un'idea nuova, nata all'approssimarsi della conquista del potere nel gennaio 1933; sul tema i nazisti erano stati chiari già dai tempi in cui erano solo uno dei gruppuscoli della galassia dell'estrema destra agli albori della Repubblica di Weimar. Già nel 1920, infatti, al punto 25 del programma del partito era stata esplicitata la volontà di intervenire sul piano politico e giuridico per colpire tutte quelle forme di cultura, compresa l'arte figurativa, in cui venissero messi in discussione i canoni della grandezza e della supremazia del popolo tedesco, sanciti da una storia plurisecolare⁹.

8 *Art and Power: Europe Under the Dictators 1930-45*, Thames & Hudson, London 1995; M.A. Giusti, *Arte di regime*, Giunti, Firenze 2014.

9 R.J. Evans, *La nascita del Terzo Reich*, Oscar Mondadori, Milano 2005, p. 447. Cfr. anche F. Spotts, *Hitler and the power of Aesthetics*, Hutchinson, London 2002, p. 152.

§ Qualche anno dopo, nel *Mein Kampf*, Hitler avrebbe definito l'arte delle avanguardie come il prodotto di un sovvertimento delle regole della tradizione, ispirato direttamente dagli ebrei e da chi si riconosceva in idee degenerate rispetto all'essenza pura dello spirito tedesco. Come si è detto, a suo avviso il punto di riferimento era la tradizione che si ispirava al classicismo, al romanticismo e al principio della verisimiglianza, contrariamente a quanto sostenevano i teorici delle avanguardie¹⁰. Tale mimesi non era però da intendersi come puro realismo, bensì come espressione artistica ideale: doveva rappresentare una Germania nuova in grado di recuperare il meglio del suo passato dopo la sconfitta nella prima guerra mondiale e la degenerazione di Weimar causata da nemici interni ed esterni, gli ebrei *in primis*.

§ Partendo da questi presupposti era inevitabile che, una volta giunti al potere, i nazisti procedessero immediatamente a dare seguito alle loro posizioni sull'arte delle avanguardie. Ad esempio, già nel 1933 un artista come Emil Nolde, che Hitler detestava, venne pubblicamente umiliato con la rimozione dei suoi quadri dalla sede del Ministero della Propaganda, mentre Paul Klee fu esplicitamente accusato di promuovere un'arte "negroide"¹¹. Sul piano dell'architettura, mentre il nuovo regime si preparava a farsi rappresentare in pieno dalle intuizioni di Albert Speer, la Bauhaus fu duramente colpita, nonostante un tentativo da parte dei suoi massimi esponenti di salvarne la concezione artistica. Per i nazisti quello stile contrastava con l'intento di modellare la società sul proprio messaggio politico. Non potevano esserci tentennamenti: l'arte di uomini come Walter Gropius doveva essere ostacolata e proibita, opzione realizzata già nel 1933.

§ In tale contesto era evidente come una delle necessità del nazismo fosse quella di rieducare il popolo tedesco a una nuova fruizione dell'arte con musei costruiti e allestiti secondo le direttive del nuovo regime. Al fine di dare una dimostrazione evidente di cosa non doveva più essere considerata arte degna di essere vista dal popolo tedesco, fu organizzata un'esposizione in cui radunare tutte le opere da eliminare. La mostra "Entartete Kunst" venne inaugu-

¹⁰ G. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1815-1933)*, il Mulino, Bologna 2009, p. 270.

¹¹ Evans, *La nascita del Terzo Reich*, cit., p. 445.

rata il 19 luglio 1937 nel giardino dell'Hofgarten a Monaco di Baviera alla presenza dello stesso Hitler, che tenne il discorso inaugurale evidenziando quanto quelle opere avessero un carattere anti-germanico, frutto di menti lontane da quelli che erano i veri valori artistici della civiltà tedesca. In quella sede i cittadini poterono osservare 650 lavori di artisti i cui canoni espressivi erano in antitesi rispetto all'ideologia e alla cultura del Terzo Reich¹². L'esposizione doveva produrre repulsione in chi la visitava, peraltro con un allestimento volutamente caotico a rafforzare l'idea di negligenza artistica e morale che quelle produzioni esemplari incarnavano per i nazisti. A dire il vero, si trattò di un clamoroso passo falso del regime: la mostra che i tedeschi dovevano vedere per imparare quanto certi artisti fossero devianti fu in realtà molto visitata, anche solo per curiosità, e gettò le basi per consolidare la fama di tante di quelle opere d'arte, una volta crollato il regime.

§ Eventi come questo dimostrano come il nazionalsocialismo volesse contribuire in maniera sistematica al processo di sacralizzazione della politica tramite credenze, riti e simboli che si nutrivano di opere d'arte e che alimentavano il culto dell'uomo nuovo nazista¹³. Specularmente, qualche giorno prima era stata inaugurata, sempre a Monaco, la mostra "Große Deutsche Kunstausstellung" che doveva avere obiettivi opposti, ovvero rappresentare il meglio della vera arte tedesca, funzionale al nuovo disegno imperiale del Führer. Le opere esposte dovevano rappresentare gli elementi tipici di questa arte nuova, che riprendeva le preferenze di Hitler per il Neoclassicismo e gli elementi di quella pittura ispirata ai valori familiari e produttivi della campagna tedesca, principi fondanti della nuova civiltà bellicista che il nazismo voleva costruire. In tal senso vi erano alcuni pittori che, per Hitler e i suoi gerarchi, rivestivano una particolare importanza, simboli di un passato tedesco da recuperare e vivificare nonostante non avessero nulla a che fare con le farneticanti visioni del totalitarismo hitleriano; su tutti Lucas

¹² Sulle due mostre, e in generale sulla relazione tra nazismo e arte, si rimanda al saggio di E. Pirazzoli, *Caccia all'arte. Ideologia, potere razzie e conseguenze di una smisurata passione nazista*, in "Novecento.org. Didattica della storia in rete", 12, Istituto Nazionale Ferruccio Parri, 12 giugno 2019, <http://www.novecento.org/uso-pubblico-della-storia/caccia-allarte-ideologia-potere-razzie-le-conseguenze-di-una-smisurata-passione-nazista-4266/>.

¹³ E. Gentile, *Le religioni della politica fra democrazie e totalitarismi*, Laterza, Roma/Bari 2007, pp. 55-58.



Il cortile della vecchia residenza di Monaco, dipinto da Adolf Hitler nel 1914

Cranach il Vecchio o maestri come Jan Veermer, e in particolare il suo *Astronomo*, dipinto amato dal Führer e non a caso trafugato durante la guerra presso l'erede Rothschild, che lo custodiva nella Parigi oramai occupata dai nazisti. Ritrovato grazie al coraggio dei Monuments Men, il quadro di Veermer porta ancora, come cicatrice indelebile di quell'oltraggio, una piccola svastica sul retro della tela.

§ Questa totale opposizione nazista contro le arti delle avanguardie è un elemento che segna una differenza di non poco conto rispetto ai fascisti italiani, i quali, almeno sino alla campagna d'Etiopia, esprimevano opinioni meno drastiche sulle correnti artistiche moderne. Ciò non significa che non ci fosse una chiara tendenza al controllo da parte del nuovo regime di Mussolini, salito al potere dopo il 28 ottobre 1922; lo stesso duce, visitando una mostra organizzata a Milano nel 1926 da Margherita Sarfatti, aveva dichiarato che l'arte doveva mettersi al servizio dello Stato, ribadendo tale concetto nell'ottobre dello stesso anno all'Accademia di Belle Arti di Perugia¹⁴. Vi era la possibilità di mantenere la propria originalità purché si rimanesse dentro i canoni ideali propagati dal fascismo, tanto è vero che, per buona parte degli anni trenta, la dittatura ebbe la piena adesione di moltissimi artisti e architetti, anche di correnti d'avanguardia. La guerra coloniale del 1935 mutò tale prospettiva, con una torsione evidente che serrò i ranghi e portò alla completa fascistizzazione anche del mondo artistico, su un modello che ricalcava quello hitleriano¹⁵. Da quel momento, come in Germania, anche i cittadini del Regno d'Italia dovettero imparare senza alternative ad avere familiarità con la produzione artistica che incarnava i veri valori del regime. L'Italia, del resto, era uno dei paesi che più affascinarono Hitler, non solo per la sua ammirazione verso Mussolini, ma soprattutto per il suo patrimonio artistico. Le visite che egli compì in Italia, sia quella del giugno 1934, sia soprattutto quella del maggio 1938¹⁶, gli consentirono di toccare con mano tutto ciò che aveva ammirato quando, da giovane, aveva sognato di entrare all'Accademia delle Belle Arti di Vienna. Nella primave-

14 A. Tarquini, *Storia della cultura fascista*, il Mulino, Bologna 2016, p. 93.

15 E. Braun, *L'arte dell'Italia fascista: il totalitarismo fra teoria e pratica*, in *Modernità totalitaria. Il fascismo italiano*, a cura di E. Gentile, Laterza, Roma/Bari 2008, p. 97.

16 F. Cardini e R. Mancini, *Hitler in Italia. Dal Walthalla a Pontevecchio, maggio 1938*, il Mulino, Bologna 2020.

ra del 1938, accompagnato dall'archeologo Ranuccio Bianchi Bandinelli, e da un Mussolini in verità assai annoiato, ad ammirare le bellezze artistiche italiane, venne in particolare colpito dalle opere conservate agli Uffizi, come l'*Adamo ed Eva* di Lucas Cranach il Vecchio¹⁷. A Roma, oltre a un numero cospicuo di incontri politici, il Führer ebbe la possibilità di ammirare alcuni dei monumenti più celebri dell'arte romana, come l'Ara Pacis e le Terme di Diocleziano, la "Mostra Augustea della Romanità" presso il Palazzo delle Esposizioni¹⁸, oltre a importanti musei come la Galleria Borghese. La visita italiana lo convinse ulteriormente che tutte le opere destinate a celebrare la grandezza del Terzo Reich doversero essere custodite nel monumentale museo di Linz, che avrebbe dovuto celebrare la magnificenza della civiltà germanica. Nell'edificio doveva essere allestita non solo la vera arte tedesca ma anche tutte quelle opere capaci di rappresentare i valori di classicità e perfezione ariana espressi dalla civiltà europea sin dall'antichità classica. Fu un cambio di paradigma molto importante, destinato a condizionare le politiche di depredazione e razzia sistematica della seconda guerra mondiale, alimentando la brutale confisca di opere d'arte immortali che il Führer e i suoi gerarchi volevano possedere. Da quella visita del 1938 vennero non a caso incrementate le richieste sempre più clamorose di prestiti di opere famose da parte del governo nazista, iniziate già da tempo, con l'Italia che finì per essere considerata uno scrigno cui accedere con crescente voracità, sfruttando le relazioni fra le due potenze dell'Asse. La commissione di esperti cui Hitler delegò la funzione di richiedere o comprare quelle opere lavorò senza sosta per compiacere il capo assoluto della Germania, arrivando ad esempio a chiedere, già nel 1937, la copia del *Discobolo di Mirone* (detto anche *Discobolo Lancellotti*), effettivamente giunta a Monaco nel 1938 grazie al via libera di Mussolini e di Ciano e nonostante il parere contrario di Giuseppe Bottai¹⁹.

17 F. Isman, *L'Italia dell'arte venduta. Collezioni disperse, capolavori fuggiti*, il Mulino, Bologna 2017, p. 160. Cfr. anche A. Marzio Magno, *Missione grande bellezza. Gli eroi e le eroine che salvarono i capolavori italiani saccheggianti da Napoleone e da Hitler*, Garzanti, Milano 2017, pp. 154-167.

18 P.S. Salvatori, *Hitler a Roma: un viaggio tra storia antica e politica*, in "Studi storici", 1/2017, pp. 230-245.

19 La pressione tedesca nel richiedere le opere fu uno degli elementi che vennero utilizzati dopo la fine della guerra per ottenere la restituzione di molti capolavori. Sulla vicenda del *Discobolo*, cfr. Isman, *L'Italia dell'arte venduta*, cit., p. 162.



Locandina della mostra "Entartete Kunst" ("Arte degenerata"), Berlino, 1938

§ In conclusione, si può affermare che il proposito dei nazisti fosse quello di mettere insieme la tradizione e la modernità del nuovo disegno politico da loro proposto al popolo tedesco; per raggiungere questo scopo non esisteva nessuna barriera morale, nessuno scrupolo, a partire dalla confisca necessaria per esaltare il paradigma nazista. Tutto ciò che richiamava la tradizione e la bellezza della Germania, dal Medioevo alla loro presa del potere, doveva essere valorizzato per tracciare un percorso che aveva trovato nel nazismo la sua piena realizzazione. In un tale contesto, l'arte veniva intesa come guida e trasfigurazione di quell'idea di Stato nuovo, ma con solide radici che affondavano nei periodi aurei della storia passata, ritenuta pura e ariana, frutto dell'ideologia del "sangue e suolo" e non contaminata da tutti coloro che i nazisti giudicavano subumani. Pittura, scultura e architettura divennero pertanto dei canali di forte propaganda su cui impostare la costruzione di un consenso che, seppur forzato dalla violenza, aveva comunque dei presupposti ideologico-culturali ben delineati ed espliciti.

§ La produzione artistica cui il nazismo diede impulso, espressa da pittori come Adolf Ziegler e da scultori come Arno Breker, cui si aggiungeva quella di alcuni grandi artisti del passato che si volevano preservare dalla corruzione (provocata dal fatto che le loro opere erano state nei secoli possedute da ebrei e altri nemici del nazismo), doveva contribuire a rendere concreta quell'idea di potere millenario che i nazisti credevano di poter edificare: niente andava lasciato al caso e tutto doveva essere sublimato in nuovi e moderni musei e nelle grandi manifestazioni dalle spettacolari cornici artistiche. L'esaltazione della forza del partito nazionalsocialista trovava la sua apoteosi nelle grandi adunate dove la perfezione geometrica delle coreografie, il richiamo al Neoclassicismo espresso dalla monumentalità e la potenza oratoria del Führer diventavano un tutt'uno, in una sintesi perfetta di civiltà antiche e moderne di cui la "razza" nordica era la perfetta manifestazione. Per i nazisti l'arte era preziosa in quanto consentiva di far risaltare la grandezza teutonica, allargando le radici di una superiorità che inglobava altre storie e altre nazioni. In tal senso, i popoli germanici erano gli artefici di quella perfezione estetica e politico-militare portata avanti dalle civiltà greche e romane²⁰. Per i nazisti la

20 J. Chapoutout, *Il nazismo e l'antichità*, Einaudi, Torino 2017.

tradizione gloriosa del passato doveva essere ripresa e manipolata dalla loro azione, in un rapporto simbiotico fra storia, identità, cultura e grandezza nazionalistica che si nutriva anche dell'arte. Per raggiungere questo obiettivo era necessario trovare un filo rosso comune tra la storia dei germani, evidentemente non all'altezza, e quella precedente del mondo classico. Trovato questo appiglio, per Hitler poteva completarsi la strada che dal Medioevo e dal Rinascimento passava attraverso la Prussia, il Secondo Reich sino alla sua nomina a Cancelliere del gennaio del 1933. Era questa la Germania che i nazisti volevano costruire: una culla della civiltà che bolscevichi, ebrei, e "deviati" di ogni risma avevano cercato di indebolire, e che ora ritrovava la sua vera dimensione sia nelle parole e opere ispirate dal Führer, sia nelle forme culturali rese reali e popolari da una propaganda martellante. Hitler aveva compreso che l'arte e la cultura erano due dei canali attraverso cui conquistare totalmente le menti dei tedeschi e rendere solido il suo potere assoluto: ogni cosa doveva essere funzionale alla grandezza del nuovo Reich e alla sua capacità di inaugurare una nuova civiltà rispetto a quelle corrotte del mondo delle "plutocrazie" e del comunismo.

§ Sul piano artistico, inoltre, i nazisti applicavano lo stesso principio che aveva guidato il progetto di riunificazione dei popoli germanici: le opere di tutti quegli artisti che appartenevano, secondo i gerarchi, alla storia del popolo germanico dovevano tornare sul suolo tedesco. Erano questi i presupposti che fecero nascere le pratiche di espropriazione coatta di opere d'arte appartenenti ai nemici del regime, a cominciare dagli ebrei, e a quelle nazioni che il nazismo riteneva inferiori o traditrici, come l'Italia. Il nuovo mondo doveva incarnare il meglio dello spirito tedesco, ragione per cui nulla doveva essere lasciato al caso nell'opera di raccolta e spoliazione. Mercanti d'arte, spregiudicati cacciatori di opere e storici dell'arte senza scrupoli furono i cervelli di cui la macchina nazista si servì per completare la sua gigantesca depredazione. Un saccheggio, come si è visto, che non nasceva per caso, ma rispondeva a un preciso quanto terribile obiettivo politico e culturale: la creazione di un nuovo mondo. Solo la disastrosa sconfitta militare riuscì ad arrestare questa follia, ma con un prezzo elevatissimo per la storia del genere umano.