



Corso di laurea in Scienze Politiche

Cattedra Sociologia della Comunicazione

Il Complesso Legame tra Arte e Propaganda: Il Caso del Regime Nazista

Emiliana De Blasio

RELATORE

Melissa Romano

CANDIDATO

Anno Accademico 2023/2024

Indice

Introduzione	3
Capitolo 1: Propaganda: Definizione, Forme e Ruolo nel Nazismo	5
1.1 Concetto di Propaganda e le sue Caratteristiche	5
1.2 Varietà e Forme della Propaganda	8
1.3 I Molteplici Effetti della Propaganda.....	9
1.4 La Propaganda Nazista.....	11
Capitolo 2: L'Arte Come Strumento di Propaganda.....	15
2.1 Walter Benjamin: il Fine Politico dell'Arte	15
2.2 Evoluzione del Rapporto tra Arte e Propaganda.....	17
2.3 L'Arte al Servizio del <i>Volksgemeinschaft</i>	19
2.4 L'Architettura di Albert Speer	25
Capitolo 3: Censura Artistica nel Regime Nazista.....	29
3.1 Definizione e Scopo della Censura	29
3.2 Censura dell'Arte nel Regime Nazista.....	31
3.3 Il Caso della Mostra <i>Entartete Kunst</i>	34
Conclusione.....	41
Bibliografia	42

Introduzione

L'arte, nel corso dei secoli, ha avuto un ruolo primario come strumento di propaganda, è stata utilizzata dai faraoni, imperatori e governanti con il fine di consolidare e aumentare il proprio potere. Durante il corso del XX secolo, con la nascita dei regimi totalitari, il ruolo dell'arte come mezzo di propaganda ha raggiunto un livello ancora più elevato. Nello specifico, Hitler è stato in grado di comprendere il grande potenziale dell'arte nell'incitare le masse e spingerle verso l'accettazione dell'ideologia nazista. Il Führer ha sfruttato la scultura, l'architettura e il cinema per diffondere i propri ideali, creare un'identità collettiva tedesca e direzionare la popolazione contro un nemico comune, l'arte moderna, spesso associata alla popolazione ebraica.

L'analisi di questo tema risulta particolarmente interessante in quanto l'arte, una disciplina che dovrebbe essere fondata sulla libertà di espressione e sul puro appagamento estetico, ha invece dimostrato di essere un potente mezzo di comunicazione e diffusione di messaggi politici e sociali. In molte occasioni l'arte è stata utilizzata per fini nobili, ma, come nel caso del nazismo, essa può diventare una potente arma per diffondere odio e manipolare le masse.

L'obiettivo di questa tesi è analizzare come il regime nazista abbia utilizzato l'arte come strumento di propaganda, esaminando le modalità di controllo e manipolazione delle produzioni artistiche e culturali. La presente ricerca si propone di investigare le strategie adottate dal regime per censurare l'arte degenerata e promuovere quella conforme agli ideali nazisti, nonché le conseguenze che la censura ebbe sulla società tedesca.

Il presente elaborato di laurea è organizzato in tre capitoli distinti. Nel primo capitolo viene presentato un quadro generale del concetto di propaganda, incluse le sue caratteristiche, le diverse forme in cui si manifesta, gli effetti che genera sulla popolazione e il suo utilizzo all'interno del regime nazista di Hitler. Il secondo capitolo, cuore della tesi, esamina il rapporto tra arte e propaganda. La prima sezione analizza il concetto di politicizzazione dell'arte attraverso la prospettiva dell'autore tedesco Walter Benjamin, vissuto durante il regime hitleriano. Successivamente, viene descritto il percorso storico di evoluzione del rapporto tra arte e propaganda, culminando nei regimi totalitari. Le ultime due sezioni del secondo capitolo sono infatti dedicate all'utilizzo dell'arte come strumento di propaganda da parte di Hitler, con approfondimenti sulla scultura di Arno

Breker, la produzione cinematografica di Leni Riefenstahl e l'architettura di Albert Speer. Il terzo e ultimo capitolo si concentra sul concetto di censura. Inizia fornendo una definizione generale di questa pratica che sopprime la libertà di espressione, per poi contestualizzarla nel periodo nazista, utilizzando come caso studio la mostra *Entartete Kunst*, tenutasi a Monaco nel 1937.

I risultati di questa analisi dimostrano la potenza dell'arte come strumento di controllo e la manipolazione delle masse. Gli effetti della sua censura durante il periodo nazista hanno determinato una consolidazione del potere di Hitler e un impatto duplice sulla libertà d'espressione e sulla memoria culturale dei cittadini. Attraverso un'analisi dettagliata delle politiche naziste la seguente tesi contribuisce a una comprensione più completa del ruolo dell'arte come strumento di potere e propaganda in regimi totalitari.

Capitolo 1: Propaganda: Definizione, Forme e Ruolo nel Nazismo

1.1 Concetto di Propaganda e le sue Caratteristiche

Il termine comunicazione comprende numerosi significati differenti dibattuti dai principali accademici del settore. Tuttavia, concordano sulla nozione di comunicazione come trasmissione di un messaggio da un emittente ad un destinatario attraverso un canale adeguato e con un intento comunicativo. L'informazione, la persuasione e la propaganda rappresentano forme diverse di comunicazione. Nello specifico, il termine "informazione" ha radici latine, derivando da "*in-formo*", che significa "dare forma, plasmare", quindi la comunicazione intesa come informazione implica un intento performativo e manipolatorio nella trasmissione del messaggio. In tal caso, l'emittente intende modificare il comportamento del destinatario¹. La propaganda, invece, utilizza la comunicazione come informazione con lo scopo di raggiungere un obiettivo nel proprio interesse; spesso però il destinatario non è in grado di comprendere il fine manipolatorio del messaggio considerandolo piuttosto come unicamente informativo².

Tra le tante definizioni esistenti, una delle più complete è quella di Jowett e O'Donnell, due accademici esperti nel campo della persuasione e della comunicazione; per loro la propaganda politica è: "*the deliberate, systematic attempt to shape perceptions, manipulate cognitions, and direct behavior to achieve a response that furthers the desired intent of the propagandist*"³. È importante sottolineare che mentre alcuni esperti attribuiscono al termine propaganda una connotazione positiva, altri ritengono abbia un significato principalmente negativo. Gli studiosi di quest'ultima categoria vedono la propaganda come sinonimo di bugie, manipolazione, controllo delle menti e indottrinamento. Ad esempio, Leonard W. Doob associa la propaganda ai regimi totalitari, che la utilizzano come uno strumento per controllare il comportamento degli individui⁴.

Analizzando nel dettaglio la definizione di Jowett e O'Donnell possiamo delineare le caratteristiche che gli autori associano alla propaganda: essa è deliberativa (*deliberate*)

¹ Sorice, Michele. *Sociologia Dei Media. Un'introduzione Critica*, 2020.

² Jowett, Garth, and Victoria O'Donnell. *Propaganda and Persuasion*. SAGE, 2006. p.45

³ *Ivi.* pag. 7. "La propaganda il deliberato e sistematico tentativo di modificare le percezioni, manipolare le cognizioni, e dirigere il comportamento con l'intento di ottenere una risposta che sia in linea con l'intento desiderato da colui che ha promosso la propaganda" (traduzione fatta da me).

⁴ *Ivi.* pag. 2

poiché implica un'attenzione particolare a tutte le possibilità a disposizione con l'intento di scegliere la strategia migliore per promuovere una specifica ideologia. È sistematica (*Systematic*), poiché i governi, specialmente durante la campagna elettorale, istituiscono dipartimenti ed agenzie per portare a termine una propaganda organizzata e continuativa. È un tentativo, (*Attempt*), in quanto mira a influenzare un determinato pubblico verso una specifica credenza. Modella le percezioni (*Shaping perceptions*), tramite l'utilizzo di immagini, slogan, simboli o specifiche strutture architettoniche. Cerca di ottenere una risposta (*Archive a response*), poiché una propaganda efficace desidera suscitare una reazione da parte dell'audience che si trova in linea con l'intento iniziale di chi ha promosso la propaganda stessa⁵.

Per comprendere il concetto di propaganda è necessario distinguerlo da quello di persuasione. Una propaganda ha successo nel momento in cui riesce a plasmare i comportamenti del destinatario, inducendo in lui lo sviluppo di nuove opinioni, questo è il massimo livello di persuasione. La persuasione, infatti, viene definita da Stoppino come: “un rapporto nel quale un attore (A) determina la condotta di un altro attore (B) modificando le conoscenze di fatto e/o le credenze di valore che plasmano tale condotta per mezzo di argomentazioni aperte...”⁶. L'obiettivo di un messaggio persuasivo è quello di suscitare un cambiamento nel comportamento dell'audience a cui è diretto. Spesso però la persuasione può avere l'intento di ingannare il ricevente del messaggio nascondendo il suo reale intento. In alcuni casi, l'audience può essere consapevole di questo meccanismo, mentre in altri potrebbe non rendersi conto dei reali obiettivi del persuasore. In questi casi parliamo di propaganda⁷.

La propaganda attinge da due diverse sorgenti: la pubblicità e l'ideologia. Fino all'epoca moderna, la distinzione tra pubblicità e propaganda non era netta; Cesare, Luigi XIV e Carlo Magno sono solo alcune delle numerose figure storiche che commissionavano opere a poeti, scultori e pittori che fungevano sia da strumento pubblicitario che da veicolo di propaganda per il popolo⁸. Il fine della pubblicità consiste nel suscitare suggestioni nell'osservatore attraverso la ripetizione di slogan persuasivi e l'uso di

⁵ Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 7-13

⁶ Emiliana De Blasio, “disordine informativo fra propaganda e manipolazione”, Presentazione PowerPoint.

⁷ Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 39

⁸ Domenach, and Jean-Marie. *Propaganda Politica*. Italy: Edizioni Paoline, 1974. Pag. 18-26

immagini accattivanti. La pubblicità ha dimostrato di essere in grado di influenzare gli uomini fino al punto da indurli a modificare le loro idee. La maggiore espressione di questa prima sorgente della propaganda sono le campagne elettorali che si svolgono a ridosso delle elezioni⁹. Tuttavia, il punto di svolta si verifica durante la Rivoluzione francese, quando per la prima volta una nazione si ribella in nome di un'ideologia specifica. Da quel momento in avanti, la politica si interseca con l'ideologia, un'unione che accompagnerà tutte le successive guerre e culminerà nella Guerra Fredda, anche definita “guerra ideologica”. Questa fusione genera la propaganda totalitaria¹⁰. Infine, essendo che la propaganda si forma su una specifica ideologia, più ideologie differenti determinano varie forme di propaganda¹¹.

Per analizzare l'efficacia di una campagna propagandistica è necessario identificare i suoi obiettivi e l'ideologia che la informa. È essenziale considerare attentamente il contesto in cui la propaganda si inserisce, al fine di comprendere lo scenario storico di un dato paese e le fondamenta delle sue credenze e valori¹². Affinché sia efficace, la propaganda deve essere continuativa e duratura; l'individuo non dovrebbe mai rimanere libero di influenze propagandistiche per un periodo eccessivamente lungo, ma è necessaria un'agitazione costante. Pertanto, la propaganda condotta esclusivamente in concomitanza con campagne elettorali potrebbe risultare inefficace, nonostante generi comunque effetti sulla popolazione¹³.

Nella maggior parte dei casi, è possibile individuare il propagandista, che può essere rappresentato da un'organizzazione o da un leader specifico. Accanto al propagandista, assume importanza la struttura che organizza la propaganda, essa richiede un forte messaggio e un'autorità che si occupi del controllo dei mezzi di comunicazione di massa tramite i quali questo va veicolato. Nello specifico, un'organizzazione fisica che si occupi di propaganda può essere un partito politico, come nel caso del regime Nazista¹⁴. I mezzi che possono essere utilizzati per trasmettere il messaggio sono vari, tra cui monumenti, film, giornali, eventi culturali, poster e discorsi; spetta al propagandista selezionare quelli

⁹ *Ibidem*

¹⁰ *Ibidem*

¹¹ Ellul, Jacques. *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Vintage, 1965. p.194

¹² Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 289-306

¹³ Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Pag. 17-21

¹⁴ *Ibidem*

che risultano essere più efficaci per il messaggio che intende trasmettere e opportuni per il contesto in cui si trova¹⁵. La propaganda è una macchina che agisce a livello psicologico ma si concretizza anche a livello fisico; non c'è propaganda se entrambe queste sfere non vengono toccate¹⁶.

Numerose sono le tecniche di propaganda che vengono utilizzate per raggiungere l'obiettivo preposto, tra cui un corretto utilizzo del linguaggio. È tipico dei regimi totalitari prestare un'attenzione particolare all'utilizzo della lingua, come evidenziato dalla creazione di un'apposita commissione "per l'italianità della lingua" durante il regime fascista, con lo scopo di eliminare l'utilizzo di parole straniere, e dalla "cura e la protezione della lingua tedesca" operata dall'associazione linguistica tedesca durante il regime nazista¹⁷.

1.2 Varietà e Forme della Propaganda

La propaganda ha come obiettivo ultimo quello di manipolare il comportamento dell'audience, assume quindi varie forme in base alla tipologia di risposta desiderata. Essa può essere classificata in due categorie principali: agitativa, che mira a suscitare un cambiamento attivo nell'audience, e integrativa, che cerca di rendere i destinatari soggetti passivi, predisposti ad accettare senza opposizione il potere costituito¹⁸.

Inoltre, le forme di propaganda possono essere classificate in tre categorie: bianca, grigia e nera. La propaganda bianca comprende tutte quelle azioni volte a rafforzare la credibilità del messaggio agli occhi dell'audience. La propaganda grigia ha una caratteristica di incertezza, nelle sue finalità e nell'audience a cui è diretta; di conseguenza, si colloca in una posizione intermedia tra quella bianca e quella nera¹⁹. In questa categoria, la propaganda bianca diviene una copertura di quella nera; quindi, viene nascosto il suo reale intento, nonostante si ammetta apertamente l'esistenza di essa²⁰. Infine, la propaganda nera è l'oggetto di interesse principale di questa analisi, e

¹⁵ *Ibidem*

¹⁶ *Ibidem*

¹⁷ Klein, Gabriella B. "L'italianità Della Lingua E L'accademia D'Italia: sulla politica linguistica fascista", 1981.

¹⁸ Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 17-20

¹⁹ *Ibidem*

²⁰ Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Pag. 16

corrisponde a quella a cui gli studiosi attribuiscono un'accezione negativa. Questa forma di propaganda si rivela efficace solo quando l'audience crede e accetta il contenuto del messaggio, che spesso comprende inganni e manipolazione delle informazioni²¹. Essa si basa su menzogne e bugie, ed è prevalentemente associata ai regimi totalitari, il nazismo ad esempio era in grado di mantenere prolungati periodi di silenzio, alimentando l'ansia dei cittadini, per poi scatenarsi con decisioni violente²². Nella propaganda nera le persone non sono consapevoli del fatto che qualcuno sta cercando di manipolarli spingendoli verso una specifica direzione²³.

Un'altra distinzione che viene operata da Lasswell è quella tra la propaganda che produce un incitamento diretto ed una che produce un incitamento indiretto. Rientra nella prima categoria la propaganda democratica, quest'ultima si caratterizza da un propagandista che è attivamente coinvolto nella campagna, dimostra quello in cui crede e la sua convinzione²⁴. Al contrario, la propaganda che produce effetti indiretti è tipica dei regimi totalitari, in cui abbiamo una distinzione tra lo *states-man* che agisce e il pubblico che passivamente subisce²⁵.

Tuttavia, per comprendere se una propaganda ha raggiunto il suo obiettivo iniziale, bisogna indagare le risposte dell'audience, in particolare l'adozione del linguaggio o del comportamento incline all'ideologia trasmessa all'interno della propaganda²⁶.

1.3 I Molteplici Effetti della Propaganda

Per determinare l'efficacia della propaganda risulta fondamentale indagare gli effetti che essa ha sulla popolazione. Oltre agli effetti diretti, ovvero quelli che il propagandista mira ad ottenere, vi sono numerosi effetti indiretti sui cittadini che variano a seconda del mezzo di propaganda utilizzato²⁷:

²¹ Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 17-20

²² Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Pag. 15-16

²³ *Ibidem*

²⁴ *Ibidem*

²⁵ *Ibidem*

²⁶ Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 289-306

²⁷ Ellul, *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Pag. 161-192

- Il primo di questi è la cristallizzazione psicologica, che consiste nella solidificazione dei tratti della personalità degli individui. Ad esempio, i pregiudizi si radicano nel pensiero del soggetto destinatario della propaganda. Una volta che il processo di cristallizzazione è completo, gli individui non possono più modificare queste convinzioni poiché le assumono come proprie²⁸.
- Il secondo effetto indiretto è il processo di alienazione, questo porta una persona ad estraniarsi da sé stessa e ad identificarsi con qualcun altro, spesso il leader o l'eroe, come si è dimostrato essere il caso di Hitler. Ciò porta il soggetto ad obbedire ad impulsi estranei a lui e a non utilizzare il proprio pensiero critico, conformandosi invece a quello del proprio gruppo di appartenenza. È importante specificare che questo processo non è reversibile, ha un effetto durevole sulla persona che lo subisce²⁹.
- Un ulteriore effetto indiretto della propaganda è la dissociazione psichica causata dall'alternanza di periodi di esaltazione con periodi di depressione, dovuta alla contrapposizione continua dei temi nella propaganda che causano emozioni contrastanti nei fruitori. Sono due i processi di dissociazione a cui è soggetto l'individuo: una dissociazione tra pensiero e azione, dove l'azione diviene automatica senza essere preceduta da un pensiero conforme ad essa, e una dissociazione tra l'universo costruito dalla propaganda e la realtà effettiva³⁰.
- L'ultimo effetto indiretto della propaganda è la creazione della dipendenza da essa. Gli effetti che la propaganda crea includono la mitridatizzazione e la serializzazione. La prima è un processo che rende l'individuo insensibile alla propaganda stessa: non suscita più effetti di shock iniziali poiché è conforme alle sue opinioni preesistenti. Nonostante questo, continua ad esserne fruitore ma senza che questa abbia effetto su di lui, non aggiungendo nulla di nuovo alle sue convinzioni³¹. Al contrario, la serializzazione rende l'individuo dipendente dalla propaganda, non può più farne a meno, più è esposto ad essa più ne desidera altra,

²⁸ *Ibidem*

²⁹ *Ibidem*

³⁰ *Ibidem*

³¹ *Ibidem*

al fine di rafforzare continuamente le sue convinzioni e consolidare la propria identità associata ad esse³².

1.4 La Propaganda Nazista

La propaganda garantisce ai regimi totalitari la possibilità di creare un mondo fatto di ideali, valori, credenze e standard di vita specifici³³. Lo stesso Hitler nel *Mein Kampf* diceva: *Propaganda tries to force a doctrine upon an entire people [...] The first task of propaganda is the winning of people for the future organization; the first task of the organization is the winning of people for the continuation of propaganda. The second task of propaganda is the destruction of the existing condition and the permeation of this condition with the new doctrine, while the second task of the organization must be the fight for power, so that by it, it will achieve the final success of the doctrine*³⁴. Questo passaggio delinea i ruoli principali della propaganda totalitaria, la quale è incaricata di influenzare i cittadini e indurli ad accettare una specifica dottrina che servirà da base per l'organizzazione futura della società. Allo stesso modo, l'organizzazione deve lavorare per rendere la propaganda continuativa, in modo tale che essa adempia al suo compito di persuasione dei cittadini. Inoltre, Hitler specifica che il secondo compito della propaganda è quello di sopprimere l'ordine precedente al fine di costruire una nuova dottrina, che si lega al secondo ruolo dell'organizzazione, ossia la lotta per il potere che assicura il successo della dottrina. Da questo passaggio emerge chiaramente il forte legame esistente tra la propaganda e l'organizzazione.

³² *Ibidem*

³³ Antonelli, Valerio, Michele Bigoni, Warwick Funnell, Emanuela Mattia Cafaro, and Enrico Deidda Gagliardo. "Popular Culture and Totalitarianism: Accounting for Propaganda in Italy Under the Fascist Regime (1934–1945)." *Critical Perspectives on Accounting* 96, 1 Novembre, 2023: 102524."

³⁴ Hitler, *Mein Kampf*. Pag. 850-851. La propaganda cerca di imporre una dottrina ad un intero popolo. Il primo compito della propaganda è quello di conquistare le persone per la futura organizzazione; il primo compito dell'organizzazione è quello di conquistare le persone per la continuazione della propaganda. Il secondo compito della propaganda è la distruzione della condizione esistente e la permeazione di questa condizione per la nuova dottrina, mentre il secondo compito dell'organizzazione deve essere la lotta per il potere, in modo tale che con essa ottenga il successo finale della dottrina. (Traduzione fatta da me)

Come precedentemente specificato, esistono tre tipi distinti di propaganda: bianca, grigia e nera. L'oggetto di interesse di questa analisi è la propaganda nera, caratteristica dei regimi come il nazismo tedesco, il fascismo italiano e lo stalinismo sovietico. Il pubblico tende ad essere più recettivo alla propaganda durante periodi di guerra o di conflitto politico; infatti, durante la Prima guerra mondiale, è emerso il suo potere, favorito dallo sviluppo dei nuovi mezzi di comunicazione di massa³⁵. Durante il conflitto, tutti i paesi hanno sfruttato il potenziale della stampa e del cinema, ma gli inglesi in particolare si sono dimostrati estremamente abili nell'utilizzare questi strumenti. Al contrario, i tedeschi non hanno raggiunto lo stesso livello di controllo sulla propaganda, a causa della mancanza di un'organizzazione solida e di una forte guida morale. Questo ha portato molti ad attribuire la sconfitta tedesca alla superiorità della propaganda britannica³⁶. Nella fotografia che segue si può osservare un manifesto di propaganda tedesco che aveva l'obiettivo di spingere i cittadini a finanziare il prestito emesso dallo Stato tedesco per finanziare la Grande guerra.



Figura 1: Fritz Erler, 1917, *Deutsches Propagandaplakat zur Zeichnung von Kriegsanleihen*, Stuttgart³⁷.

Durante il periodo tra le due guerre mondiali (1920-1939), il ruolo della propaganda è stato fondamentale e caratterizzato principalmente da tre eventi politici di rilievo: la

³⁵ Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. pag. 216

³⁶ *Ivi.* pag. 220 - 222

³⁷ Deutschland, Stiftung Deutsches Historisches Museum Stiftung Haus Der Geschichte Der Bundesrepublik. "Gerade Auf LeMO-Gesehen: LeMO-Bestand," n.d. <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/pl003487>. (In data 7 aprile)

Rivoluzione russa, l'isolazionismo degli Stati Uniti d'America e la nascita degli stati fascisti, come l'Italia e la Germania³⁸. Concentrandoci nello specifico su quest'ultimo paese, esamineremo le caratteristiche della propaganda associata a quest'evento politico.

In Germania, Hitler sfruttò i moderni mezzi di comunicazione di massa per diffondere un'ideologia antimoderna. La propaganda era affidata a Joseph Goebbels, il quale impose un rigido controllo sulla stampa, costringendo gli intellettuali a fare atto di adesione al regime se non volevano essere costretti a lasciare la Germania³⁹. Goebbels in quanto ministro della propaganda ebbe il ruolo di controllo su tutta la vita culturale della nazione. Inoltre, grazie alle sue grandi abilità fu in grado di manipolare la percezione degli eventi da parte dei cittadini inducendoli a credere, quando ormai la sconfitta della Germania era quasi certa, che ancora potessero vincere⁴⁰.

Il Führer diede particolare importanza alle grandi adunate di massa, ovvero cerimonie monumentali in cui la scenografia era curata nei minimi dettagli, con lo scopo di mostrare la grandezza del regime⁴¹. La propaganda nazionalsocialista si caratterizzava per un approccio irrazionale e discontinuo, sebbene nulla fosse lasciato al caso. Hitler identificò persino le ore del giorno più efficaci per le manifestazioni del regime. La propaganda era totale, il capo ed il partito erano ovunque, sia per strada che nelle case dei cittadini, mantenendo un andamento costante con il fine di non lasciare ai cittadini il tempo di riflettere⁴². Nel *Mein Kampf*, Hitler stabilì cinque regole per una propaganda di successo: evitare idee astratte, concentrarsi su poche idee ma ripetute costantemente, sostenere un unico punto di vista preciso, criticare costantemente i nemici e identificare un nemico principale⁴³. Hitler per la sua propaganda seguì queste regole, presentandosi ai cittadini come il salvatore della patria. Questo è dimostrato dalla seguente immagine che lo ritrae

³⁸Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 228-229

³⁹ Sabbatucci, Giovanni, and Vittorio Vidotto. *Storia Contemporanea: Dalla Grande Guerra a oggi*. Gius. Laterza & Figli Spa, 2019. Pag. 120

⁴⁰ Sadurní, J. M. "Goebbels, Il Temuto Ministro Della Propaganda Di Hitler." www.storicang.it, 1° Maggio, 2024. https://www.storicang.it/a/goebbels-il-temuto-ministro-della-propaganda-di-hitler_16730. (in data 30 aprile 2024)

⁴¹ Sabbatucci and Vidotto, *Storia Contemporanea: Dalla Grande Guerra a Oggi*. Pag. 120

⁴² Domenach and Jean-Marie, *Propaganda Politica*. Pag. 47-60

⁴³ Jowett and O'Donnell, *Propaganda and Persuasion*. Pag. 240-241

come il difensore della nazione, con la bandiera recante la scritta “*Treue, Ehre, Ordnung*”, ovvero fedeltà, onore, ordine⁴⁴.



Figura 2: Anon. “Johnson”, 1934, *Hitler—Savior of the Fatherland*⁴⁵.

⁴⁴ *Ibidem*

⁴⁵ Domenach and Jean-Marie, *Propaganda Politica*. Pag.241

Capitolo 2: L'Arte Come Strumento di Propaganda

2.1 Walter Benjamin: il Fine Politico dell'Arte

Lo studioso Walter Benjamin, proveniente da una famiglia ebraica inglese, nacque a Berlino il 15 luglio 1892 e vi trascorse tutta la sua infanzia. Quando Hitler divenne cancelliere nel 1933 lo scrittore aveva 41 anni e visse gli anni di sviluppo del regime con profondo terrore; nel giro di poco tempo la stretta censura spinse tantissimi intellettuali a fuggire dalla Germania. Anche Benjamin, volenteroso di continuare il suo lavoro, decise di lasciare il paese per rifugiarsi tra la Francia e la Spagna. Divenne poi vittima della Seconda guerra mondiale, poiché si suicidò nel 1940 mentre tentava di scappare dalla Francia per sfuggire all'invasione nazista⁴⁶.

Walter Benjamin è associato al nucleo storico della Scuola di Francoforte, anche se non ha mai effettivamente fatto parte di essa. Il suo contributo più importante è sicuramente il concetto di politicizzazione dell'arte. Secondo Benjamin, la riproducibilità tecnica dell'opera d'arte ha generato due effetti: da una parte la perdita della sua "aura" sacrale, e dall'altra la possibilità che essa diventi fruibile anche dalle masse non colte⁴⁷. Questa teoria è contenuta nella sua opera più celebre, "L'Opera d'Arte nell'Epoca della sua Riproducibilità Tecnica", pubblicata nel 1936 nella rivista *Zeitschrift für Sozialforschung* (rivista per la ricerca sociale) a Parigi, ma al tempo non ottenne la rilevanza che l'autore sperava di raggiungere⁴⁸. Nel suo scritto, l'autore affronta la questione della perdita dell'"aura" dell'opera d'arte dovuta alla sua riproducibilità in massa. Questo fenomeno sottrae alle opere d'arte la loro unicità, avviandole verso un processo di decadimento⁴⁹. Benjamin sottolinea la trasformazione del modo in cui l'arte viene concepita e praticata. Suggerisce di sostituire il culto della bellezza e la dottrina dell'*art pour l'art* del Rinascimento e Ottocento, che promuove l'arte come fine a sé stessa, con il concetto di "politicizzazione dell'arte". La visione estetica è stata sfruttata e manipolata dai totalitarismi, che hanno utilizzato l'estetizzazione della politica per fini propagandistici⁵⁰.

⁴⁶ Gentili, Dario. "Privo Di Espressione. Walter Benjamin E La Grande Guerra." *B@Belonline*, 1 Gennaio, 2015, 131–38.

⁴⁷ Sorice, *Sociologia dei Media. Un'introduzione critica*

⁴⁸ Benjamin, Walter. *L'opera D'arte Nell'epoca Della Sua Riproducibilità Tecnica*. Bur, 2013. Pag. 5-29

⁴⁹ *Ibidem*

⁵⁰ *Ibidem*

Il declino dell'aura ha inizio con la crescita di importanza delle masse, le quali richiedono di portare più vicino a loro le cose, quindi renderle alla portata di tutti, e di eliminare la loro unicità, permettendo di riprodurle all'infinito⁵¹. Di conseguenza, si viene ad eliminare il carattere elitario e irripetibile dell'opera d'arte. Tradizionalmente l'arte era legata ad un rituale, ma con la perdita di sacralità essa modifica il suo ruolo sociale, si emancipa dal suo legame con la ritualità e si fonda sulla politica⁵². È in questo contesto che l'opera d'arte può diventare strumento di critica sociale o di propaganda politica.

Il primo sintomo di questa crisi, la quale poi sarà accelerata con la nascita della fotografia, è la possibilità per un dipinto di essere osservato simultaneamente da tantissime persone, circostanza che prende piede a partire dal XIX secolo.⁵³ Contrariamente, in passato solo poche persone avevano il privilegio di poter essere fruitori di un dipinto. Inoltre, questa crisi porta ad una modifica del rapporto tra le masse e le opere d'arte: esso passa da mera fruizione artistica a critica sociale⁵⁴.

La modifica del ruolo sociale dell'arte è una risposta alla "falsa aura" che i fascismi hanno creato estetizzando la vita politica, trasformandola in una forma di espressione artistica, nel fare questo hanno sfruttato il crescente ruolo delle masse, attribuendogli maggiore importanza⁵⁵. Il culmine del processo di estetizzazione della politica è la guerra, la quale viene definita da Marinetti nel "Manifesto del Futurismo" come l'unica igiene del mondo e unico mezzo che permette di dare uno scopo alle grandi masse⁵⁷. Questo concetto può essere trovato nella frase latina *fiat ars – perear mundus*, ovvero sia fatta l'arte – che il mondo perisca, la guerra diventa l'appagamento artistico della percezione sensoriale degli esseri umani che è mutata a causa dell'avanzamento tecnologico⁵⁸.

Walter Benjamin è stato in grado di inquadrare perfettamente il contesto storico che stava vivendo, è stato testimone della trasformazione che l'arte ha subito e di come essa abbia perso la sua sacralità con la crescita di importanza delle masse. La "falsa aura", creata in risposta all'estetizzazione della politica diviene un mezzo per condizionare le masse,

⁵¹ Ivi. Pag. 72-82

⁵² *Ibidem*

⁵³ Ivi. Pag: 112-127

⁵⁴ *Ibidem*

⁵⁵ Sorice, *Sociologia dei Media. Un'introduzione critica*

⁵⁶ Benjamin, *L'opera D'arte Nell'epoca Della Sua Riproducibilità Tecnica*. Pag. 112-127

⁵⁷ *Ibidem*

⁵⁸ *Ibidem*

sfruttando il loro crescente potenziale, e orientarle attraverso la creazione di una vera e propria illusione⁵⁹. Personaggi come Hitler o Mussolini hanno contribuito a questa metamorfosi facendo uso dei numerosi strumenti che l'arte offriva come mezzo di propaganda, con l'obiettivo di mobilitare le masse e portarle verso l'accettazione della loro ideologia. Una caratteristica dei regimi autoritari è quella di non reprimere le masse ma di controllarle attraverso le proprie organizzazioni e l'adesione al regime⁶⁰. Hitler, ad esempio, con organismi statali come "il fronte del lavoro" o la "*Hitlerjuchend*" cercava di creare una comunità di popolo (*Volksgemeinschaft*) che fosse unita nell'appoggio all'ideologia nazista e compatta contro un nemico comune, gli ebrei⁶¹. Per conseguire tale obiettivo, la propaganda nazista sfruttò l'arte come potente strumento di persuasione e manipolazione, nonché di esaltazione della propria ideologia, in particolare tramite l'architettura. In un contesto simile, questo regime attribuì all'arte un nuovo ruolo sociale, utilizzandola come veicolo per promuovere e perpetuare i valori e le credenze del partito, contribuendo così alla creazione di un'identità collettiva e confermando la decadenza della sua aura sacrale che Walter Benjamin aveva acutamente descritto nella sua opera.

2.2 Evoluzione del Rapporto tra Arte e Propaganda

Il rapporto tra arte e propaganda è secolare, i totalitarismi sono stati in grado di portare all'estremo il loro legame, ma quest'ultimo è sempre stato presente. A partire dall'antichità, risalendo agli antichi egizi e all'Impero romano, l'arte è stata usata da faraoni e imperatori per accrescere il proprio potere. I faraoni, primi tra tutti, apprezzarono ampiamente le arti, compresero le loro potenzialità e fecero erigere monumenti di grandezze colossali come le piramidi, che mostravano la ricchezza e la loro potenza⁶². Allo stesso modo, durante l'Impero romano, l'arte romana aveva come fine esaltare la grandezza di Roma; i grandi monumenti architettonici dovevano celebrare le gesta eroiche degli imperatori e le vittorie militari dell'Impero⁶³. Esempi di questo utilizzo

⁵⁹ Sorice, *Sociologia dei Media. Un'introduzione critica*

⁶⁰ Sabbatucci and Vidotto, *Storia Contemporanea: Dalla Grande Guerra a Oggi*. Pag.90

⁶¹ *Ivi*. Pag. 118

⁶² Weissman, Shawn. "How Has Art Been Used as Propaganda?" Owlcation, 20 Ottobre, 2023. <https://owlcation.com/humanities/How-has-art-been-used-as-propaganda>. (In data 21 Maggio, 2024).

⁶³ Barone, Stefano. "Un'arte Di Propaganda E Utilità Pubblica." *Artfactory*, 16 settembre 2019. <https://artfactoryit.wordpress.com/2019/09/16/unarte-di-propaganda-e-utilita-pubblica/>. (In data 21 maggio, 2024).

dell'arte sono: *l'Ara Pacis*, risalente al nono secolo a.c., costruita in onore di Augusto; la Colonna Traiana o Aureliana, l'arco di Costantino ecc... L'arte non era finalizzata all'appagamento estetico ma era funzionale alla crescita dell'Impero⁶⁴.

Superato il periodo antico, durante tutto il corso del Medioevo a dominare le arti è stata la Chiesa. I principali motivi che spingevano la chiesa a fare uso delle immagini figurative erano: educare, mantenere la memoria delle gesta dei santi e di Gesù e suscitare un senso di devozione da parte dei fedeli⁶⁵.

Il Rinascimento, al contrario, è stato dominato dai mecenati, di cui grande esempio è fornito da Lorenzo dei Medici. Il termine "mecenate" deriva da Caio Mecenate, uno dei consiglieri maggiori di Ottaviano, che fece in modo che vari artisti parte del suo circolo potessero dedicarsi alla produzione artistica finalizzata al sostegno delle politiche di Augusto⁶⁶. Il Magnifico, Lorenzo dei Medici, nel corso del '400 è diventato simbolo dell'uomo mecenate; nel suo circolo di artisti vi erano figure illustri come Botticelli, Poliziano, Leonardo e Michelangelo⁶⁷. Questi erano sotto la sua protezione sia per il genuino amore per l'arte che il principe di Firenze possedeva, ma anche per scopo politico, Lorenzo voleva rendere Firenze un punto di riferimento, culturale e artistico per tutte le città italiane⁶⁸.

Nonostante il rapporto tra arte e propaganda sia sempre esistito, seppure in forme diverse, è con i regimi totalitari che l'uso dell'arte come strumento di propaganda ha raggiunto la sua massima espressione. In particolare, Hitler dimostrò una notevole consapevolezza del potenziale dell'arte per manipolare e influenzare le masse.

⁶⁴ *Ibidem*

⁶⁵ Rigaux, Dominique. "Immagini Sacre e Propaganda." *Facoltà Dei Beni Culturali*, 2012.

⁶⁶ Berton, Francesca. "Mecenatismo: motivazioni e modalità dal passato ad oggi", (tesi di Laurea, Università Ca'Foscari Venezia, 2019/2020), 2-8

⁶⁷ De Medici, Abel. "Lorenzo il Magnifico, un principe senza corona." *Storica. National Geographic*, 30 Dicembre, 2022. https://www.storicang.it/a/lorenzo-il-magnifico-principe-senza-corona_14817. (In data 21 maggio, 2024)

⁶⁸ *Ibidem*

2.3 L'Arte al Servizio del *Volksgemeinschaft*

Il rapporto tra Hitler e l'arte inizia molto prima della sua ascesa politica, ma in una forma differente. Fin dall'età di diciotto anni il giovane Adolf Hitler aveva tentato di entrare a far parte dell'*Academy of Fine Arts*; dopo un primo rifiuto, dovuto al fatto che le sue capacità di disegno vennero considerate non soddisfacenti, si trasferì a Vienna ma venne rifiutato nuovamente⁶⁹.

Il futuro dittatore in campo artistico era un autodidatta, i soggetti dei suoi dipinti erano principalmente immagini di edifici della capitale austriaca; di fatto, una delle critiche che gli venne mossa era che non possedeva una sua arte, ma si limitava a copiare dalle cartoline⁷⁰. Lasciata Vienna, dove iniziò a sviluppare il suo interesse per la politica, si recò a Monaco nel 1913 dove continuò a vendere alcuni dei suoi dipinti in negozi e birrerie⁷¹. Hitler dipinse in totale più di 2000 opere ma la sua carriera artistica non è mai decollata e molti dei suoi dipinti vennero distrutti o persi durante la Seconda guerra mondiale; nonostante ciò, molti sono sopravvissuti e sono stati messi in vendita anni dopo la fine della guerra⁷². Vendere e comprare quadri di Hitler non è illegale, fatta eccezione per quelli che contengono simboli nazisti, nonostante ciò, questa pratica genera ancora oggi numerose polemiche⁷³.

⁶⁹ Pruitt, Sarah, and Sarah Pruitt. "When Hitler Tried (and Failed) to Be an Artist." HISTORY, 10 Agosto, 2023. <https://www.history.com/news/adolf-hitler-artist-paintings-vienna>. (In data 12 Maggio)

⁷⁰ DeLong, William. "What if Adolf Hitler's Paintings Had Gotten Him Into Art School?" All That's Interesting, 7 Novembre, 2018. <https://allthatsinteresting.com/adolf-hitlers-paintings>. (In data 12 maggio)

⁷¹ Pruitt and Pruitt, "When Hitler Tried (and Failed) to Be an Artist."

⁷² *Ibidem*

⁷³ *Ibidem*



Figura 3: Adolf Hitler, 1912, *Watercolor of St. Charles's Church, Vienna*⁷⁴

Da ciò emerge chiaramente che il rapporto tra Hitler e l'arte è estremamente complesso; tuttavia, la sua aspirazione artistica potrebbe essere una delle cause che lo hanno portato a comprendere l'importanza delle varie forme d'arte come strumento propagandistico.

Per i Nazionalsocialisti era fondamentale portare avanti una rivoluzione culturale che portasse a riscoprire i veri valori della cultura tedesca, eliminando tutte le influenze parassite delle minoranze della popolazione, gli zingari, gli storpi e primi tra tutti gli ebrei⁷⁵. Inoltre, questo risentimento nei confronti degli ebrei era strettamente connesso con un profondo antimodernismo, movimento artistico che durante la Repubblica di Weimar era emerso in maniera preponderante e che risultava essere eccessivamente internazionale; quindi, non conforme con la germanicità che il partito nazionalsocialista voleva recuperare⁷⁶. Molti ebrei erano tra gli esponenti di questo movimento artistico, circostanza che è stata poi portata all'estremo dai tedeschi per enfatizzare la loro campagna antisemita⁷⁷. Secondo il Führer, il neoclassicismo con le sue caratteristiche rappresentanti la grandezza e il militarismo, era la corrente artistica ideale per promuovere gli ideali tedeschi, di conseguenza sia in campo scultoreo che architettonico abbiamo forti richiami a quel periodo artistico⁷⁸.

⁷⁴ JAV Designs. "Watercolor of St. Charles's Church in Vienna by Adolf Hitler," n.d. <https://germaniainternational.com/watercolorchurchhitler.html>. (In data 24 maggio)

⁷⁵ Bovée, Parker J. "Defining the Volk: Nazi Persecution and Politicization Within Popular Art," 1 Ottobre, 2022.

⁷⁶ Jonathan Huener and Francis R. Nicosia, *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. Berghahn Books, 2007. Cap.1. Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy.

⁷⁷ *Ibidem*

⁷⁸ Bovée, "Defining the Volk: Nazi Persecution and Politicization Within Popular Art."

Hitler promuoveva un'arte basata sull'eredità tedesca che portasse a consolidare il *Volksgemeinschaft*. La creazione della comunità di popolo era necessaria sia per assicurare l'identificazione dei cittadini con il partito sia per garantire il loro servizio al *Volk*⁷⁹. Hitler richiamava alla necessità di nuove politiche per l'arte nazionale (*Kunstpolitik*) e allo stesso modo Goebbels, il Ministro della propaganda tedesca, riteneva fondamentale che l'individualità venisse sostituita dal *Volk*, la comunità viene prima del singolo individuo, quindi la concezione dell'*art for art's sake*, che promuove il piacere puramente estetico dell'arte senza alcun fine politico o sociale, era ben lontano da quello che Goebbels e Hitler volevano raggiungere⁸⁰.

Una delle prime azioni volte a promuovere questa rivoluzione culturale fu ad opera di Alfred Rosenberg, il quale si concentrò sulla creazione di una "Lega militante per la cultura tedesca". Quest'ultima non era direttamente collegata al partito ma venne pienamente sostenuta da esso in quanto si occupava della promozione delle idee nazionalsocialiste e dell'attacco a coloro che si mostravano contrari a questa ideologia⁸¹.

La politica culturale tedesca fin dal 1933, quando Hitler salì al potere, si basò da un lato sulla promozione degli artisti e delle opere che si allineavano con l'ideologia Nazionalsocialista e dall'altra sull'esclusione di tutti gli elementi culturali estranei a quella che veniva considerata la vera arte tedesca⁸². Nell'autunno dello stesso anno venne creata la Camera della cultura del Reich (*Reichskulturkammer*), insieme ad altre sotto camere specializzate nelle arti visuali, nel teatro, nei film, nella radio ecc.... ovviamente, a queste camere non potevano avere accesso gli ebrei o chiunque altro venisse considerato antitedesco⁸³. Il culmine di questa politica sono le grandi esibizioni montate dal regime. Tra queste, colei che ha avuto maggiore impatto è sicuramente la mostra di Arte Degenerata del 1937, contenente tutti lavori che erano stati censurati per svariate ragioni⁸⁴.

⁷⁹ *Ibidem*

⁸⁰ Huener and Nicosia, *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. Cap.1. Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy.

⁸¹ Bovée, "Defining the Volk: Nazi Persecution and Politicization Within Popular Art."

⁸² Huener and Nicosia, *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. Cap.1. Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy.

⁸³ *Ibidem*

⁸⁴ *Ibidem*

Hitler è noto per affidarsi a figure specifiche che sapessero esaltare al meglio le sue idee naziste. Essendo consapevole che la propaganda fosse fondamentale per consolidare il potere del regime, faceva affidamento su figure esperte nei vari campi di interesse propagandistico, primo tra tutti il Ministro della Propaganda, Joseph Goebbels. Tra le figure di spicco del regime risaltano i nomi di Arno Breker, scultore del regime; Leni Riefenstahl, esperta nel campo del cinema e Alber Speer, l'architetto fautore di spettacoli come quello delle "Luci di Norimberga".

A dominare la scultura del regime nazista era Arno Breker, il quale è stato in grado di unire gli ideali nazisti con lo stile neoclassico, come richiesto dal Führer. L'operato dello scultore era prevalentemente apolitico, circostanza che si è poi modificata dal momento in cui Breker entra a far parte del partito Nazionalsocialista nel 1937 e si avvicina profondamente sia ad Hitler che ad Albert Speer, divenendo molto amico di quest'ultimo⁸⁵. Da quel momento in poi tutte le sue opere erano realizzate su direttiva dei dirigenti del partito. Le opere che vennero commissionate a Breker sono innumerevoli, tra cui le due iconiche figure che adornano l'entrata della nuova cancelleria del Reich a Berlino, una delle opere architettoniche più importanti per il Führer⁸⁶.

Le opere di Breker rispecchiavano tutte le componenti ideologiche del regime: la superiorità della razza ariana, la connessione con il mondo greco e romano e di conseguenza la grandezza della Germania⁸⁷. L'immagine che Hitler voleva trasmettere attraverso le sculture di Breker è quella di un uomo potente, esattamente come erano i tedeschi in linea con la sua ideologia. Un esempio di scultura che raccoglie tutte le caratteristiche della cultura tedesca attraverso la rappresentazione del perfetto uomo nazista è "*Wounded Man*", ovvero l'uomo ferito, scolpito da Arno Breker nel 1943⁸⁸.

Il *Wounded Man* si ispira al "Pensatore" di Rodin, artista che ha profondamente condizionato la scultura di Breker durante il soggiorno dello scultore a Parigi nel 1927. L'opera raffigura un uomo adulto muscoloso, seduto su una pietra e sostenendo con il proprio braccio il capo chino verso il basso. Nonostante il titolo dell'opera, la figura non

⁸⁵ Bovée, "Defining the Volk: Nazi Persecution and Politicization Within Popular Art."

⁸⁶ Huener and Nicosia, *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. Cap.6. The Art World in Nazi Germany: Choices, Rationalization, and Justice.

⁸⁷ *Ibidem*

⁸⁸ Howes, Seth W., and Nicole M. Monnier. "Arno Breker's Wounded Man: Capturing the Essence of Totalitarianism," 2019.

presenta nessuna ferita visibile⁸⁹. Innanzitutto, questa scultura incarna l'ideale della razza ariana, bianca, eroica e forte. Breker non avrebbe mai scolpito un ebreo⁹⁰. Inoltre, in conformità con la visione di subordinazione della donna all'interno del regime, viene raffigurata una figura maschile.



Figura 4: Arno Breker, 1943, *Der Verwundete*⁹¹.

In aggiunta, in accordo con il disprezzo di Hitler nei confronti dell'individualità, la figura del *Wounded Man* non rappresenta nessun personaggio noto, la sua identità non viene specificata. Infine, le sue dimensioni suggeriscono un legame con le figure religiose tipiche della chiesa cattolica, enfatizzando la visione del Führer come un "cristo tedesco"⁹². Questa scultura è solo un esempio di come l'arte può far trapelare un'ideologia che modella la visione del fruitore dell'opera.

La seconda figura di spicco del regime nazista è l'acclamata, quanto criticata, regista e attrice Leni Riefenstahl. La sua posizione all'interno del regime era estremamente privilegiata sia in quanto donna che in quanto regista. Come abbiamo già specificato nel caso del *Wounded Man* di Breker, le donne nella Germania nazista erano in una posizione di sottomissione rispetto agli uomini, Riefenstahl però fa da eccezione. Inoltre, le donne lavoravano nell'industria del cinema ma mai in posizioni di potere tali da essere alla regia

⁸⁹ *Ibidem*

⁹⁰ *Ibidem*

⁹¹ *Ibidem*

⁹² *Ibidem*

di un film o documentario⁹³. Infine, la regista aveva la sua compagnia cinematografica, era quindi indipendente da tutte le altre, circostanza unica durante la dittatura di Hitler⁹⁴. Il motivo di questi privilegi che le venivano concessi potrebbe essere ricondotto alle sue straordinarie capacità, nonché al grandioso successo dei suoi prodotti cinematografici.

Leni Riefenstahl venne considerata da molti come “l’ambasciatrice dei film tedeschi”, il suo ruolo dal 1934 al 1940 è stato quello di produrre pellicole cinematografiche che servissero da monumenti per il nazismo⁹⁵. I suoi film furono infatti diffusi non solo in Germania ma anche all’estero con l’intento di promuovere l’ideologia nazista sia in paesi amici, come l’Italia, che in quelli potenzialmente nemici, come la Francia. Le due opere di maggior successo della regista sono *Thiump des Willens* (Trionfo della Volontà) e *Olympia*. Intorno a queste due pellicole sorge anche un intenso dibattito rispetto alla loro natura propagandistica. Quello che però è certo è che Hitler comprese a pieno che per rimanere nella memoria collettiva era necessario creare ricordi nelle persone, ed il cinema è in grado attraverso la sollecitazione visiva e sonora di cristallizzarsi nel tempo⁹⁶.

Il *Thiump des Willens* fu il trionfo di Leni Riefenstahl⁹⁷, la regista ha sempre affermato di non fare film politici e che il caso del trionfo della volontà è un racconto delle manifestazioni di Norimberga tenutesi dal 4 al 10 settembre del 1934, non un manifesto di propaganda⁹⁸. Il film è diviso in tre parti che procedono cronologicamente, inizia con Hitler a Norimberga e procede mostrando il passaggio da una città dominata dal caos ad una ordinata, rigorosa grazie all’arrivo del partito⁹⁹. Il documentario fu commissionato da Hitler stesso, che ne scelse anche il titolo, per imprimere nell’immaginario comune il sesto congresso del partito nazista a Norimberga e per segnare il duplice trionfo di sé stesso e dei tedeschi¹⁰⁰. Rappresenta uno Stato forte, perfettamente organizzato, e

⁹³ Susan Tegel, “Leni Riefenstahl: Art and Politics” *Quarterly Review of Film and Video* 23, no. 3, 1 Luglio, 2006: 185–200

⁹⁴ *Ibidem*

⁹⁵ Aa.Vv, Stefano Pisu, Pierre Sorlin. *Cinema E Storia 2017: La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel '900*. Rubbettino Editore, 2017. Cap. 6. Leni Riefenstahl ambasciatrice del Terzo Reich: il cinema per esportare il Nazionalsocialismo.

⁹⁶ *Ibidem*

⁹⁷ Tegel, “Leni Riefenstahl: Art and Politics.”

⁹⁸ Sennett, Alan. “Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study.” *Framework* 55, no. 1, 1° Gennaio, 2014: 45.

⁹⁹ Aa.Vv et al., *Cinema E Storia 2017: La Storia Internazionale e Il Cinema. Reti, Scambi e Transfer Nel '900*. Cap. 6. Leni Riefenstahl ambasciatrice del Terzo Reich: il cinema per esportare il Nazionalsocialismo.

¹⁰⁰ Sennett, “Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study.”

capeggiato da un leader che è stato in grado di risollevare una nazione dopo la sconfitta subita durante il primo conflitto mondiale¹⁰¹. Come precedentemente accennato, il successo del film non è solo nazionale ma internazionale, vinse in Italia la Coppa Istituto Luce durante la Mostra del cinema di Venezia e due anni dopo al Film Festival di Parigi vinse il Grande premio¹⁰². Proprio per questo motivo, nonostante l'aperta disputa rispetto al carattere esplicitamente propagandistico della pellicola, è indubbio che parte dell'immaginario collettivo del tempo rispetto al regime nazista fosse influenzato dal Trionfo della Volontà.

Olympia è la seconda pellicola più nota di Leni Riefenstahl, è un film sportivo che ha come soggetto principale le Olimpiadi del 1936. Anche intorno a questa produzione cinematografica si sono sviluppati degli interrogativi che rimandano al carattere propagandistico di quest'ultima¹⁰³. *Olympia* può essere definito come un film di soft propaganda, in quanto chiaramente promuove un'immagine positiva della Germania e degli atleti tedeschi ma non si focalizza sui principi nazionalsocialisti¹⁰⁴. Quello che è certo è che la figura di Leni Riefenstahl è indubbiamente legata al regime nazista e ad Hitler, di conseguenza, la sua intera carriera cinematografica si divide tra straordinarie capacità di regia e commissioni con fini propagandistici.

2.4 L'Architettura di Albert Speer

Dall'Esposizione di Parigi del 1867 in poi i paesi furono spinti a costruire edifici che rappresentassero la loro nazione a livello ideologico. Ma è poco prima dello scoppio della Prima guerra mondiale che i paesi iniziarono ad utilizzare i padiglioni come strumento di propaganda rendendo evidente il legame profondo che esiste tra potere e architettura¹⁰⁵. Nell'Esposizione di Parigi del 1937 parteciparono tre regimi: l'Unione Sovietica, l'Italia

¹⁰¹ Aa.Vv et al., *Cinema E Storia 2017: La Storia Internazionale e Il Cinema. Reti, Scambi e Transfer Nel '900*. Cap. 6. Leni Riefenstahl ambasciatrice del Terzo Reich: il cinema per esportare il Nazionalsocialismo.

¹⁰² *Ibidem*

¹⁰³ Schneider, Robert, and William F. Stier. "Leni Riefenstahl's 'Olympia': Brilliant Cinematography or Nazi Propaganda?" *The College at Brockport: State University of New York*, 1 Gennaio, 2001.

¹⁰⁴ *Ibidem*

¹⁰⁵ Cimadomo, Guido, and Renzo Antonio Lecardane. "Il Potere Dell'architettura. L'ideologia Di Regime All'Esposizione Internazionale Di Parigi 1937." *Diacronie, Studi Di Storia Contemporanea*, no. N° 18, 2. 8 Luglio, 2014.

fascista e la Germania nazista. Il padiglione tedesco fu a cura di Alber Speer, architetto del regime, esso doveva rappresentare la rigenerazione della nazione. Presenta infatti numerosi elementi ideologici tipici della dittatura hitleriana. Come si può osservare dall'immagine, il padiglione alto 150 metri è sorvegliato da un'aquila imperiale, emblema di forza, mentre regge il simbolo nazista per eccellenza, la svastica¹⁰⁶.



Figura 5: Albert Speer, 1937, *Padiglione Tedesco*, Esposizione Internazionale di Parigi¹⁰⁷.

L'Esposizione di Parigi diviene quindi una vera e propria vetrina per la Germania e gli altri regimi autoritari per poter riflettere attraverso l'architettura le loro istanze ideologiche; è quindi uno dei primi esempi dell'acuto uso che Hitler decise di fare dell'architettura monumentale.¹⁰⁸ Il führer riteneva che l'architettura, tra tutte le arti, fosse in grado di dare forma concreta alle sue idee e che con edifici imponenti ma allo stesso tempo estremamente semplici fosse possibile trasmettere la potenza della nazione tedesca¹⁰⁹. Alcune delle caratteristiche dell'architettura nazista che possiamo riscontrare in vari edifici costruiti in quell'epoca sono: semplicità, geometria, simmetria e severità nella forma architettonica; l'utilizzo di colonne per evocare prevedibilità; allungamento innaturale degli edifici sia in lunghezza che in altezza con lo scopo di intimorire i nemici

¹⁰⁶ *Ibidem*

¹⁰⁷ *Ibidem*

¹⁰⁸ *Ibidem*

¹⁰⁹ Antoszczyszyn, Marek. "Manipulations of Totalitarian Nazi Architecture." IOP Conference Series. Materials Science and Engineering 245, 1 Ottobre, 2017.

e l'utilizzo di luci e giochi di ombre per invocare suggestione e impressione in coloro che osservavano¹¹⁰.

Il primo nome che viene in mente quando si parla di architettura della Germania nazista è quello di Albert Speer. Dal 1934, quando Speer succede a Troost come architetto del regime, acquisisce una posizione unica all'interno del partito, con un livello di potere estremamente elevato per una dittatura¹¹¹. Si è infatti occupato di alcune delle più importanti costruzioni del regime, come il Palazzo della Nuova Cancelleria a Berlino, distrutto poi dai bombardamenti sovietici durante la Seconda guerra mondiale.



Figura 6: Albert Speer, 1939, *Nuova Cancelleria del Reich*, Berlino¹¹².

Lo scopo di questo nuovo edificio era quello di trasmettere la potenza immensa che il regime aveva acquistato dopo l'avvento del nazismo; quindi, della rinascita che Hitler era riuscito a portare a termine nella Germania dopo la sconfitta della Prima guerra mondiale¹¹³.

In aggiunta ai numerosi edifici commissionati da Hitler durante la sua dittatura, particolarmente suggestive erano le manifestazioni che si celebravano ogni anno a Norimberga¹¹⁴. Si tratta di cerimonie monumentali a cui partecipavano persone

¹¹⁰ *Ibidem*

¹¹¹ Lane, Barbara Miller. "Architects in Power: Politics and Ideology in the Work of Ernst May and Albert Speer." *The Journal of Interdisciplinary History* 17, no. 1. 1 Gennaio, 1986: 283.

¹¹² "Nuova Cancelleria del Reich", Wikipedia, L'enciclopedia libera, https://it.wikipedia.org/wiki/Nuova_Cancelleria_del_Reich (in data 29 aprile 2024).

¹¹³ Cosentino, Gabriella Cianciolo. "Arte Del Popolo, Architettura Del Reich: Mosaici E Nazionalsocialismo." *Marburger Jahrbuch Für Kunstwissenschaft*, 1° Gennaio, 2017, 149–89.

¹¹⁴ *Ibidem*

provenienti da tutta la Germania e in cui lo scenario architettonico era centrale ¹¹⁵. Questi spettacoli erano destinati a mostrare il potere e la grandezza della nazione attraverso coreografie, sfilate militari e giochi di luci. Sono proprio queste ultime ad aver ispirato il nome di “Cattedrale della Luce”, affidatogli dal suo creatore Albert Speer ¹¹⁶.



Figura 7: Albert Speer, 1936, *Cattedrale di luce*, Norimberga¹¹⁷.

¹¹⁵ Reed, Stacey. “Cathedral of Light: The Nuremberg Party Rallies, Wagner, and the Theatricality of Hitler and the Nazi Party.” *University of Hawai‘I at Hilo* Vol.13, 2015: 74–80.

¹¹⁶ *Ibidem*

¹¹⁷ “Cattedrale di luce”, Wikipedia, L'enciclopedia libera, https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_Luce (in data 29 aprile 2024).

Capitolo 3: Censura Artistica nel Regime Nazista

3.1 Definizione e Scopo della Censura

Lo scopo di questo capitolo è quello di introdurre il concetto di censura attraverso un'analisi delle sue sfumature per poi andare ad indagare nel profondo la censura nel regime nazista, utilizzando come caso emblematico la mostra *Entartete Kunst*, ovvero la Mostra d'arte degenerata. A tale scopo, risulta fondamentale definire in modo chiaro questo concetto: la censura può essere definita in svariati modi, in particolare, essa rappresenta uno strumento che determina il controllo della comunicazione da parte di un governo attraverso numerosi mezzi¹¹⁸. Si caratterizza dal dominio delle idee, della creatività, della comunicazione e dell'informazione. Inoltre, determina necessariamente una riduzione della libertà di espressione poiché ha come obiettivo quello di veicolare i prodotti da cui i cittadini possono essere influenzati¹¹⁹.

La censura ha attraversato epoche e culture diverse, la parola “censura” deriva dal latino e si traduce in “ufficio di censore”; infatti, nell'antica Roma, i censori erano dei funzionari dello Stato che si occupavano del censimento, ovvero della registrazione dei cittadini all'interno della società per la determinazione dei loro doveri¹²⁰. Di conseguenza, l'etimologia del termine suggerisce già il significato di controllo sulla popolazione attraverso l'assegnazione di oneri. La censura, quindi, può essere fatta risalire all'Impero romano tramite le figure dei censori. Successivamente, durante il periodo medievale, la Chiesa e lo Stato, le due autorità maggiori, imposero numerose misure di regolamentazione per la diffusione delle informazioni, pratica rafforzata con la nascita della stampa¹²¹. Durante il corso del Rinascimento e per tutto il XIX secolo lo strumento della censura è stato utilizzato per sopprimere opinioni dissidenti, soprattutto dal punto di vista religioso. Infine, nel XX secolo, con l'espansione dei nuovi media, quali il cinema, la radio e la televisione, i regimi totalitari hanno fatto largo uso della censura per sopprimere tutte le ideologie contrastanti con la propria¹²².

¹¹⁸ Peleg, “Censorship in Global and Comparative Perspective: An Analytical Framework”, in Peleg, Ilan, and Vladimir Wozniuk. *Patterns of censorship around the world*. Routledge, 2019. Pag: 3-15

¹¹⁹ *Ibidem*

¹²⁰ MacInnes, Mairi. *Versions of Censorship*. Routledge, 2017. Pag: x-xviii

¹²¹ Wilke, Jürgen. “Censorship and Freedom of the Press.” *European History Online*, 2014.

¹²² *Ibidem*

Il divieto di censura è stato riconosciuto legalmente in numerosi documenti e trattati internazionali a partire dalla Dichiarazione Universale dei Diritti Umani (UDHR), dove all'art.19 si legge: “*everyone has the right to freedom of opinion and expression; this right includes freedom to hold opinions without interference and to seek, receive and impart information and ideas through any media regardless of frontiers*” in cui si rivendica il diritto alla libertà di espressione della propria opinione senza alcuna interferenza nel modo in cui i media disseminano informazioni ed idee¹²³. La Dichiarazione Universale dei Diritti Umani rappresenta soltanto uno degli innumerevoli documenti che sanciscono il diritto alla libera espressione e, di riflesso, condannano la pratica della censura. Questo è conseguenza di secoli in cui il diritto alla libera espressione è stato spesso negato a favore della riaffermazione di specifiche credenze o ideologie.

La pratica della censura si differenzia in base al tipo di regime che la adotta. Per la nostra analisi, ci interessa indagare il caso del regime totalitario. In tali contesti, la censura è stata largamente utilizzata come strumento di controllo sociale per limitare la libertà di espressione e guidare la circolazione delle informazioni¹²⁴. Nei regimi totalitari, la censura è parte integrante del sistema di controllo imposto dallo Stato, con l'obiettivo di consolidare il potere del regime, diffondere la propria ideologia ed eliminare ogni forma di opposizione¹²⁵. Questa censura si manifesta nel divieto di pubblicare libri con ideologie diverse da quelle del regime o nel blocco della circolazione di prodotti culturali che promuovono sentimenti etnici o religiosi¹²⁶. Infine, i metodi di censura utilizzati in questi regimi includono violenza contro gli autori: nel migliore dei casi, essi perdono il diritto di pubblicare, nel peggiore, sono costretti a fuggire dal paese¹²⁷.

I divieti legali alla censura evidenziano l'importanza di preservare la libertà di espressione, in particolar modo quella artistica. Alcuni artisti ritengono che l'espressione artistica non sia mai completamente libera; anche in un contesto di assoluta libertà persiste sempre un certo livello di controllo, che può essere sociale, religioso o economico¹²⁸.

¹²³ Peleg, “Censorship in Global and Comparative Perspective: An Analytical Framework”, in Peleg and Wozniuk, *Patterns of Censorship around the World*. Pag: 3-15

¹²⁴ *Ibidem*

¹²⁵ *Ibidem*

¹²⁶ *Ibidem*

¹²⁷ *Ibidem*

¹²⁸ Shusterman, Richard. “Aesthetic Censorship: Censoring Art for Art’s Sake.” *the Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, no. 2, 1° Gennaio, 1984.

L'arte è sempre influenzata dal contesto sociale e politico in cui viene prodotta, di conseguenza la censura esercita un impatto significativo sulla sua creazione. Gli effetti della censura artistica o delle restrizioni ingiustificate del diritto alla libertà di espressione e creatività hanno effetti devastanti sia dal punto di vista delle perdite culturali che ne conseguono, ma anche in ambito sociale ed economico¹²⁹. La censura dell'arte priva gli artisti del loro mezzo di espressione principale, e determina per loro un ambiente poco sicuro e privo di libertà. In termini di storia dell'arte, un esempio lampante di censura dell'arte è la repressione dell'arte modernista da parte del regime nazista¹³⁰.

3.2 Censura dell'Arte nel Regime Nazista

La censura dell'arte nel regime nazista assunse proporzioni mastodontiche, essa ebbe un ruolo fondamentale nel controllo dell'opinione pubblica e nella promozione dell'ideologia del partito nazista. In questa sezione verrà esplorato il modo in cui il regime di Hitler restrinse la libertà di espressione durante il periodo della sua dittatura.

La censura dell'arte in Germania raggiunse il suo livello più alto nel 1937 ma sintomi di questa tendenza si presentarono già a partire dal 1911, quando un gruppo di 129 artisti tedeschi scrisse un manifesto chiamato *Protest deutscher Kuenst* (Protesta di artisti tedeschi) in cui richiedevano il boicottaggio di artisti come Cézanne e Van Gogh¹³¹. Come già specificato precedentemente, l'ossessione di Hitler per l'arte derivava dal suo sogno di diventare un artista. Il Führer considerava sé stesso il migliore e riteneva che nessuno avrebbe potuto definirsi artista fino alla sua morte¹³². Questo ha determinato una stretta particolare sull'arte moderna, che egli definiva “degenerata”. Nessuno nella storia aveva dedicato così tante forze alla “purificazione” dell'arte¹³³.

A partire dal 1933 tutti i direttori di musei che promuovevano o incoraggiavano in qualunque modo l'arte moderna vennero mandati via e sostituiti con membri del NSDAP;

¹²⁹ Kennedy, Roisin, and Riann Coulter. *Censoring Art: Silencing the Artwork*. Bloomsbury Publishing, 2018. Pag: 1-12

¹³⁰ *Ibidem*

¹³¹ Werner, Alfred. “Hitler’s Kampf Against Modern Art: A Retrospect.” *The Antioch Review* 26, no. 1 (1966): 56–67.

¹³² *Ibidem*

¹³³ *Ibidem*

solo coloro che erano membri del partito avevano il permesso di praticare quella professione¹³⁴. Il controllo delle arti era parte del processo di razionalizzazione di tutti i campi della società, a questo fine fu creata la Camera della Cultura del Reich nel 1933, formata da sette camere, ciascuna di essa si occupava di un campo artistico preciso, tra queste quella delle arti visive.¹³⁵ Successivamente iniziò la purga dei musei dove circa 16.550 opere d'arte vennero confiscate o bruciate. Tra i musei maggiormente colpiti dalla purga delle opere ci sono: il museo Folkwang ad Essen e il museo Kunsthalle ad Amburgo con 983 opere confiscate¹³⁶. Le opere più degenerate di tutte vennero portate a Monaco, poi definita “la città dell'arte tedesca”, con l'intento di utilizzarle come mezzo di paragone con la vera arte germanica. Infatti, solo gli ariani erano autorizzati a dedicarsi alla produzione artistica durante il periodo della dittatura di Hitler. Inoltre, queste forti imposizioni del regime hanno determinato il licenziamento, solo negli anni '30, di 27 curatori di musei e gallerie d'arte, nonché il sequestro di documenti, libri e opere d'arte¹³⁷. Ad essere colpiti da questo assalto artistico sono state le correnti artistiche del cubismo, espressionismo, astrattismo, surrealismo e ancora dadaismo. Furono 25.000 gli artisti costretti a lasciare la Germania dal 1933 al 1945 per poter proseguire il loro lavoro professionale e poter continuare ad esprimere la loro arte¹³⁸. Tra i fuggitivi troviamo artisti eccelsi come Kadinsky, Piet Mondrian e Chagall, che hanno trovato rifugio in luoghi come Parigi, Londra e l'America¹³⁹.

Tuttavia, alcuni studi recenti sottolineano che l'idea dell'arte moderna come completamente proibita e di quella nazista come interamente glorificata non corrisponde pienamente alla realtà¹⁴⁰. Soprattutto in ambito architettonico gli edifici civici e pubblici sono stati progettati con l'intento di incarnare la purezza della razza ariana, al contrario, gli edifici privati tendevano ad uno stile più moderno, contraddicendo quindi le volontà

¹³⁴ Zuschlag, Christoph ““Chambers of Horrors of Art” and “Degenerate Art”: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany” in Childs, Elizabeth C. *Suspended License: Censorship and the Visual Arts*. Samuel and Althea Stroum Books, 2018.

¹³⁵ *Ibidem*

¹³⁶ Werner, “Hitler’s Kampf Against Modern Art: A Retrospect.”

¹³⁷ Passaro, Maria. “Artisti in Fuga Da Hitler.” Pandora Rivista, 31 Marzo, 2020.

<https://www.pandorarivista.it/articoli/artisti-in-fuga-da-hitler-di-maria-passaro/#:~:text=Max%20Beckmann%2C%20Otto%20Dix%2C%20George,denigrazione%20e%20di%20Qcritica%20feroce>. (In data 17 maggio 2024)

¹³⁸ *Ibidem*

¹³⁹ *Ibidem*

¹⁴⁰ Nelis, Jan. “Modernist Neo-classicism and Antiquity in the Political Religion of Nazism: Adolf Hitler as Poietes of the Third Reich” *Totalitarian Movements and Political Religions* 9, no. 4 (2008): 475–90.

del Führer¹⁴¹. Nonostante questo, l'unico stile che i tedeschi trovavano incline a quello puro germanico era il neoclassicismo, quest'ultimo veniva considerato l'unico stile architettonico in grado di far emergere lo spirito tedesco nella sua vera natura¹⁴². Hitler considerava le arti moderne come oscure, astratte, incomprensibili e impure, l'opposto di ciò che invece rappresentava il classicismo: puro, chiaro e concreto. Inoltre, il dittatore associava l'arte moderna agli ebrei, definendo questa corrente artistica come bolscevismo culturale e quindi degenerata¹⁴³. Inoltre, come già specificato, molti ebrei erano tra gli esponenti di questo movimento artistico, circostanza che ha favorito la campagna antisemita tedesca¹⁴⁴.

Uno degli episodi più esemplificativi di questo meccanismo di censura dell'arte "degenerata" è indubbiamente il rogo dei libri avvenuto il 10 maggio del 1933. L'evento in questione è stato iniziativa di studenti universitari tedeschi, questi decisero di bruciare 20.000 libri che ritenevano essere contro lo spirito tedesco¹⁴⁵. Alcuni degli autori più noti coinvolti in questa grande opera di censura furono: Freud, Marx e Thomas Mann. Il gesto di bruciare i libri nasconde un profondo significato ideologico: simboleggiava l'inizio di una nuova era in cui l'esagerato intellettualismo ebraico era finito. Furono proprio queste, infatti, le parole che utilizzò Goebbels nel suo discorso iniziale¹⁴⁶. I libri, per il partito nazionalsocialista, dovevano essere al servizio della nazione e non mostrare le doti intellettuali di un singolo, il partito condannava ogni forma di individualismo. Inoltre, il fuoco stesso, rappresentava il declino di un'era e l'inizio di una nuova tramite la sterilizzazione di tutti i pensieri infetti¹⁴⁷.

Una frase cruda che esprime a pieno il significato che la censura, ed in particolare il rogo dei libri, assume è stata pronunciata da Heinrich Heine nel 1821: "*Das war ein Vorspiel nur, dort wo man Bücher verbrennt, verbrennt man am Ende auch Menschen*"¹⁴⁸; ovvero, "Quello era solo un preludio; dove si bruciano i libri, alla fine si bruciano anche le

¹⁴¹ *Ibidem*

¹⁴² *Ibidem*

¹⁴³ *Ibidem*

¹⁴⁴ Huener and Nicosia, *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. Cap.1. Anti-Semitism and the Arts in Nazi Ideology and Policy.

¹⁴⁵ Johannsen, G. "Ich Übergebe Der Flamme Die Schriften...' the Symbolism in the Burning of Books by Students in Berlin 1933." *The Authority of the Book as Object*, no. 1 (8 settembre, 2016): 9-14

¹⁴⁶ *Ibidem*

¹⁴⁷ *Ibidem*

¹⁴⁸ *Ibidem*

persone”, il rogo dei libri di fatto può essere considerato come un preludio dell’orrore dell’Olocausto. Nonostante questo, l’attacco maggiore all’arte moderna rimane la mostra d’Arte Degenerata del 1937 a Monaco.

3.3 Il Caso della Mostra *Entartete Kunst*

L’oggetto di studio di questa sezione è la mostra *Entartete Kunst*, ovvero la mostra d’Arte Degenerata che si svolse a Monaco nel 1937. Nonostante ciò, è fondamentale sottolineare che prima di essa ci furono altre mostre simili che ne fecero da precursori. La prima tra queste è la mostra *Kulturbolschewistische Bilder*, ovvero “immagini del bolscevismo culturale” a Mannheim; la *Schreckenskammer*, “la camera degli orrori” a Norimberga e la *Entartete Kunst* a Dresda. La funzione di queste mostre era mostrare al pubblico la degenerazione della democrazia di Weimar e di conseguenza la vittoria della dittatura hitleriana, cosa che avrebbe dovuto determinare un aumento del supporto al regime¹⁴⁹.



Figura 8: 1933, Galleria della *Kulturbolschewistische Bilder*, Mannheim¹⁵⁰.

La mostra *Kulturbolschewistische Bilder* comprendeva numerosi dipinti, due sculture e grafiche di 55 artisti differenti che furono esposti al pubblico con lo scopo di ridicolizzarli. Con questo intento, i dipinti venivano privati di cornici e ordinati in modo casuale, in più venivano affiancati ad opere di artisti di Mannheim, visti come modelli ideali di arte

¹⁴⁹ Zuschlag, ““Chambers of Horrors of Art” and “Degenerate Art”: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany”

¹⁵⁰ *Ibidem*

tedesca¹⁵¹. Inoltre, queste mostre erano vietate ai minori, elemento significativo poiché sottolinea come le opere esposte erano definite come “oscene”. Questa, come tante altre mostre, presentava già i tratti caratterizzanti della Mostra d’arte degenerata di Monaco del 1937¹⁵².

La mostra *Entartete Kunst* è stata esposta a Monaco per quattro mesi, raggiungendo circa due milioni di visitatori, per poi girare la Germania e l’Austria per i successivi tre anni. Ha coinvolto, indipendentemente dalle attitudini politiche, artisti di tutte le arti considerate da Hitler come “astratte”: il Cubismo, l’Espressionismo e il Surrealismo¹⁵³. Questa mostra è stata preceduta da quattro mesi di sequestro di opere provenienti da tutta la Germania; il 30 giugno, Goebbels, con un decreto, autorizzò Adolf Ziegler e altri funzionari del partito a visitare tutti i principali musei tedeschi con lo scopo di selezionare le opere degenerate¹⁵⁴.

Il 19 luglio del 1937 viene aperta al pubblico la mostra *Entartete Kunst*, il più grande attacco all’arte moderna portato avanti dal regime di Hitler. Il termine “degenerato” indica un’opera che insulta, distrugge e confonde la natura dell’arte tedesca¹⁵⁵. L’obiettivo della mostra era quello di ridicolizzare l’arte moderna e mostrare alla popolazione tedesca quanto essa fosse incomprensibile ed elitaria; la sola distruzione delle opere poteva al contrario suscitare opinioni contrastanti, rendendo l’arte moderna un “martire”¹⁵⁶.

L’elemento più interessante della mostra è la disposizione e la presentazione delle opere al suo interno. Le opere erano insultate, denigrate e messe in ridicolo dinanzi al pubblico, venivano disposte in maniera confusa, senza le cornici e in sale quasi completamente al buio, questo per dare un’impressione di chaos e oppressione¹⁵⁷. Inoltre, a molte opere venivano aggiunti sticker rossi con inciso quanto era stato speso per quell’opera per sottolineare quanto del salario di un qualsiasi operaio tedesco era stato inutilmente

¹⁵¹ *Ibidem*

¹⁵² Barron, Stephanie. *Degenerate Art*. Harry N. Abrams, 1991. Pag: 83-86

¹⁵³ *Ivi*. Pag: 9-24

¹⁵⁴ *Ibidem*

¹⁵⁵ *Ibidem*

¹⁵⁶ *Ibidem*

¹⁵⁷ Zuschlag, ““Chambers of Horrors of Art” and “Degenerate Art”: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany”

sprecato¹⁵⁸. Come è possibile osservare nella figura 9 che segue, le pareti della mostra erano arricchite da numerose scritte denigratorie verso le opere che venivano lì esposte, con lo scopo di sottolineare ancora di più la natura degenerata di quello che il pubblico stava osservando.



Figura 9: 1937, galleria della mostra *Entartete Kunst*, Monaco¹⁵⁹.

La mostra inizialmente era priva di un catalogo in cui venivano raccolte le opere presenti, quest'ultimo fu creato solo a pochi giorni dalla chiusura della mostra a Monaco; in esso erano elencate le varie opere con l'aggiunta dello scopo della mostra e la condanna all'arte e gli artisti esposti¹⁶⁰.

Adolf Ziegler, il presidente della Camera delle arti visive del Reich, aprì la mostra con le seguenti parole: *“We now stand an exhibition that contains only a fraction of what was bought with the hard-earned savings of the German people and exhibited as art by a large number of museums all over Germany. All around us you see the monstrous offspring of insanity, impudence, ineptitude, and sheer degeneracy. What this exhibition offers inspires horror and disgust in us all”*¹⁶¹. Ovvero: “Ci troviamo ora di fronte a

¹⁵⁸ Levi, Neil. “‘Judge for Yourselves!’-The ‘Degenerate Art’ Exhibition as Political Spectacle.” 1° Gennaio, 1998.

¹⁵⁹ Zuschlag, “‘Chambers of Horrors of Art’ and ‘Degenerate Art’: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany”

¹⁶⁰ Barron, *Degenerate Art*. Pag: 9-24

¹⁶¹ Ivi. Pag: 45-48

un'esposizione che contiene solo una frazione di ciò che è stato acquistato con i risparmi guadagnati duramente dal popolo tedesco e esposto come arte da un gran numero di musei in tutta la Germania. Tutt'intorno a noi, vedete la mostruosa progenie della follia, dell'insolenza, dell'inefficienza e della pura degenerazione. Ciò che questa esposizione offre ispira orrore e disgusto in tutti noi". Risulta immediatamente chiaro quindi l'obiettivo che il regime intendeva raggiungere con questa mostra, il visitatore veniva accompagnato verso una modalità precisa di osservazione delle opere che lo circondavano. Nonostante questo, Adolf Ziegler invitava i visitatori a giudicare da soli, sottolineando come la natura degenerata delle opere fosse chiara e evidente¹⁶².

Alcuni degli artisti più importanti che vennero esposti all'interno della mostra furono:

Marc Chagall



Figura 10: Chagall, *Winter*, 1911/1912¹⁶³

Otto Dix



Figura 11: Dix, *kriegskruppen*, 1920¹⁶⁴

¹⁶² Levi, "'Judge for Yourself!'-The 'Degenerate Art' Exhibition as Political Spectacle."

¹⁶³ Barron, *Degenerate Art*.

¹⁶⁴ *Ibidem*

Wassily Kandinsky



Figura 12: Kandinsky, *improvisation n. 10*, 1910¹⁶⁵

Ernst Ludwig Kirchner



Figura 13: Kirchner, *Strassenszene*, 1913/1914¹⁶⁶

¹⁶⁵ *Ibidem*

¹⁶⁶ *Ibidem*

La mostra ebbe un successo unico, raggiunse più di 23.000 visitatori al giorno per circa due mesi e mezzo, arrivando in totale a circa 2 milioni di visitatori¹⁶⁷¹⁶⁸. Al contrario, la Grande esposizione di arte tedesca, che fu tenuta in contemporanea alla Mostra d'arte degenerata per generare il confronto tra le due, ebbe un numero di visitatori nettamente inferiore, circa 500.000 in totale¹⁶⁹.

Il percorso della mostra non si fermò a Monaco, nei mesi successivi alla sua chiusura nella città dell'arte una versione ridotta della mostra venne riprodotta in molte delle città tedesche e austriache più importanti come: Berlino, Düsseldorf, Amburgo, Vienna e Francoforte¹⁷⁰. La differenza sostanziale tra le esposizioni di Monaco e le successive fu il numero più ridotto di opere e la loro disposizione, organizzata sulla base del catalogo che venne creato¹⁷¹. Il percorso della mostra termina a Novembre del 1941 raggiungendo 3.2 milioni di visitatori in totale¹⁷².

Infine, risulta essenziale approfondire meglio la contrapposizione tra la Mostra di arte degenerata e la Grande esposizione di arte tedesca. Quest'ultima fu inaugurata il 18 Giugno del 1937 a Monaco e comprendeva 1.200 sculture, dipinti e grafiche degli artisti tedeschi e ariani più disparati¹⁷³. Fu presentata in contrapposizione con la Mostra d'arte degenerata proprio per mostrare la fine di un'era e l'inizio di un risorgimento per la Germania, ma, come dimostrano i dati, il successo dell'esposizione fu mediocre se paragonato alla sua antagonista¹⁷⁴.

¹⁶⁷ Zuschlag, ““Chambers of Horrors of Art” and “Degenerate Art”: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany”

¹⁶⁸ Holocaust Encyclopedia. “DEGENERATE’ ART,” 8 Giugno, 2020.

<https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/degenerate-art-1>. (In data 21 Maggio, 2024).

¹⁶⁹ *Ibidem*

¹⁷⁰ Barron, *Degenerate Art*.

¹⁷¹ *Ibidem*

¹⁷² Zuschlag, ““Chambers of Horrors of Art” and “Degenerate Art”: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany”

¹⁷³ *Ibidem*

¹⁷⁴ *Ibidem*

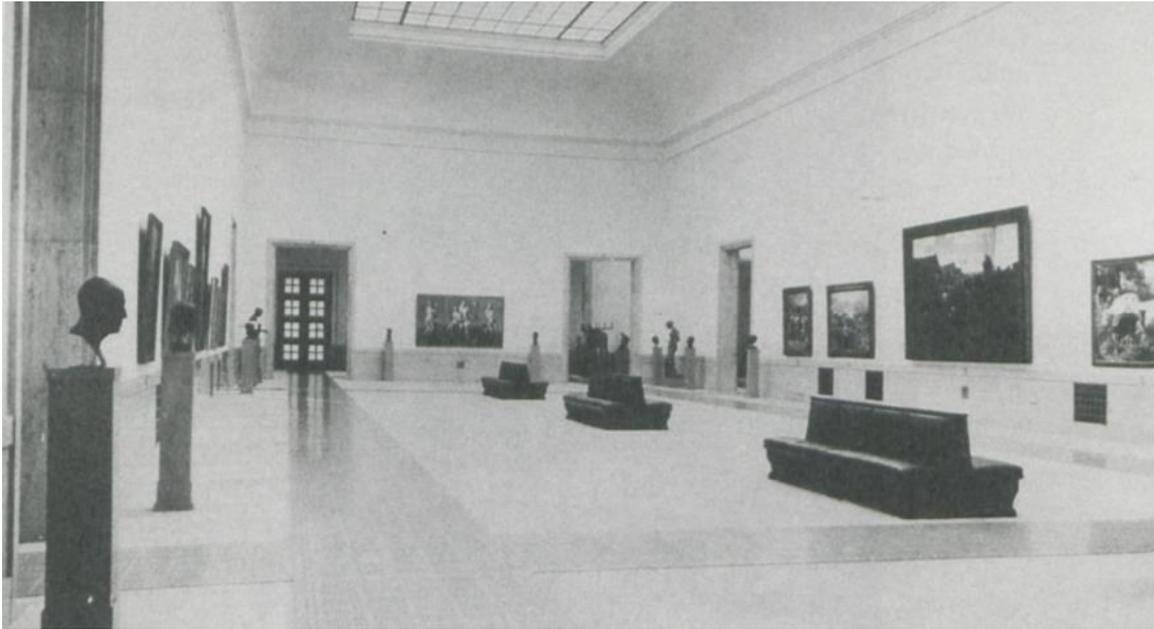


Figura 14: 1937, galleria della Grande Esposizione d'Arte Tedesca, Monaco¹⁷⁵.

Concludendo, un terzo delle opere presenti all'interno della mostra *Entartete Kunst* furono poi vendute per generare più entrate per lo Stato tedesco; contrariamente, la restante parte scomparse, ma nessuna di esse fece ritorno nei musei da cui fu confiscata¹⁷⁶.

Il successo della mostra in termini propagandistici è innegabile: essa ha rafforzato il potere del regime attraverso la creazione di un nemico comune, l'arte moderna, manipolando efficacemente l'opinione dei milioni di visitatori che l'hanno frequentata. Tuttavia, questo successo propagandistico ha comportato un'enorme perdita culturale per la Germania, sia per la distruzione di una vasta parte di patrimonio artistico tedesco, sia per la soppressione della libertà artistica degli artisti coinvolti.

¹⁷⁵ *Ibidem*

¹⁷⁶ “‘DEGENERATE’ ART.”

Conclusione

In conclusione, l'analisi del rapporto tra arte e propaganda durante il regime nazista rivela l'enorme potere che l'arte può esercitare come strumento di manipolazione ideologica. Il regime nazista ha saputo sfruttare l'arte per veicolare la propria ideologia e consolidare il proprio potere attraverso la produzione di opere d'arte che rispecchiavano i loro valori, creando così una memoria culturale collettiva. Tale produzione artistica, associata alla censura delle opere considerate degenerate, ha dimostrato come il controllo dell'arte fosse essenziale per la creazione di una comunità di popolo unita contro un nemico comune.

Ogni capitolo di questa tesi ci conduce attraverso un percorso di esplorazione dettagliata della propaganda, dell'arte nazista e della censura. Il primo capitolo ci fornisce una definizione e una comprensione teorica del concetto di propaganda e del suo rapporto storico con l'arte. Il secondo capitolo analizza l'evoluzione del rapporto tra arte e propaganda culminando nel contesto storico del regime nazista. Infine, il terzo capitolo esplora nel dettaglio un caso emblematico di censura nazista, la Mostra d'arte degenerata, esaminando l'eredità lasciata dalla censura nazista e il suo impatto sulla produzione artistica e sulla ricostruzione culturale avvenuta nel dopoguerra.

I risultati di questa ricerca dimostrano come il controllo e la manipolazione dell'arte da parte del regime nazista abbiano avuto effetti profondi sul consolidamento del potere di Hitler e sulla memoria collettiva tedesca. In definitiva, la storia dell'arte come propaganda nel regime nazista evidenzia la potenza dell'arte come mezzo di comunicazione e come strumento di potere. Questo ci porta ad una riflessione collettiva rispetto alla necessità di proteggere e promuovere la libertà artistica, garantendo che l'arte possa continuare a descrivere in maniera indipendente e critica la propria epoca. Il caso del nazismo e la complessa evoluzione che il rapporto tra arte e propaganda ha avuto nel corso dei secoli, dimostra che l'arte non è mai *art for art's sake* ma è sempre espressione del periodo storico in cui viene prodotta, ricca di messaggi politici e sociali.

Bibliografia

- Aa.Vv, Stefano Pisu, Pierre Sorlin. *Cinema E Storia 2017: La storia internazionale e il cinema. Reti, scambi e transfer nel '900*. Rubbettino Editore, 2017.
- Antonelli, Valerio, Michele Bigoni, Warwick Funnell, Emanuela Mattia Cafaro, and Enrico Deidda Gagliardo. "Popular Culture and Totalitarianism: Accounting for Propaganda in Italy Under the Fascist Regime (1934–1945)." *Critical Perspectives on Accounting* 96, 1 Novembre, 2023: 102524.
- Antoszczyszyn, Marek. "Manipulations of Totalitarian Nazi Architecture." IOP Conference Series. Materials Science and Engineering 245, 1 Ottobre, 2017.
- Barron, Stephanie. *Degenerate Art*. Harry N. Abrams, 1991.
- Barone, Stefano. "Un'arte Di Propaganda E Utilità Pubblica." Artfactory, 16 settembre 2019. <https://artfactoryit.wordpress.com/2019/09/16/unarte-di-propaganda-e-utilita-pubblica/>. (In data 21 maggio, 2024).
- Benjamin, Walter. *L'opera D'arte Nell'epoca Della Sua Riproducibilità Tecnica*. Bur, 2013.
- Berton, Francesca. "Mecenatismo: motivazioni e modalità dal passato ad oggi", (tesi di Laurea, Università Ca'Foscari Venezia, 2019/2020), 2-8
- Bovée, Parker J. "Defining the Volk: Nazi Persecution and Politicization Within Popular Art," 1 Ottobre, 2022.
- "Cattedrale di luce", Wikipedia, L'enciclopedia libera, https://it.wikipedia.org/wiki/Cattedrale_di_luce (in data 29 Aprile 2024).
- Cimadomo, Guido, and Renzo Antonio Lecardane. "Il Potere Dell'architettura. L'ideologia Di Regime All'Esposizione Internazionale Di Parigi 1937." *Diacronie, Studi Di Storia Contemporanea*, no. N° 18, 2. 8 Luglio, 2014.
- Cosentino, Gabriella Cianciolo. "Arte Del Popolo, Architettura Del Reich: Mosaici E Nazionalsocialismo." *Marburger Jahrbuch Für Kunstwissenschaft*, 1° Gennaio, 2017, 149–89.
- De Medici, Abel. "Lorenzo il Magnifico, un principe senza corona." *Storica*. National Geographic, 30 Dicembre, 2022. https://www.storicang.it/a/lorenzo-il-magnifico-principe-senza-corona_14817. (In data 21 maggio, 2024)
- DeLong, William. "What if Adolf Hitler's Paintings Had Gotten Him Into Art School?" *All That's Interesting*, 7 Novembre, 2018. <https://allthatsinteresting.com/adolf-hitlers-paintings>. (In data 12 maggio)
- Deutschland, Stiftung Deutsches Historisches Museum Stiftung Haus Der Geschichte Der Bundesrepublik. "Gerade Auf LeMO-Gesehen: LeMO-Bestand," n.d. <https://www.dhm.de/lemo/bestand/objekt/pl003487>. (In data 7 aprile 2024)
- Domenach, and Jean-Marie. *Propaganda Politica*. Italy: Edizioni Paoline, 1974.

- Eiland, Michael W. Jennings, and La Rocca. *Walter Benjamin*. Einaudi, 2015.
- Ellul, Jacques. *Propaganda: The Formation of Men's Attitudes*. Vintage, 1965.
- Emiliana De Blasio, "disordine informativo fra propaganda e manipolazione", Presentazione PowerPoint.
- Gentili, Dario. "Privo Di Espressione. Walter Benjamin E La Grande Guerra." *B@Belonline*, 1 Gennaio, 2015, 131–38.
- Holocaust Encyclopedia. "'DEGENERATE' ART," 8 Giungo, 2020. <https://encyclopedia.ushmm.org/content/en/article/degenerate-art-1>. (In data 21 Maggio, 2024).
- Howes, Seth W., and Nicole M. Monnier. "Arno Breker's Wounded Man: Capturing the Essence of Totalitarianism," 2019.
- Kennedy, Roisin, and Riann Coulter. *Censoring Art: Silencing the Artwork*. Bloomsbury Publishing, 2018.
- Klein, Gabriella B. "L'italianità Della Lingua E L'accademia D'Italia: sulla politica linguistica fascista", 1981.
- Lane, Barbara Miller. "Architects in Power: Politics and Ideology in the Work of Ernst May and Albert Speer." *The Journal of Interdisciplinary History* 17, no. 1. 1 Gennaio, 1986: 283.
- Levi, Neil. "'Judge for Yourself!'-The 'Degenerate Art' Exhibition as Political Spectacle." 1° Gennaio, 1998.
- MacInnes, Mairi. *Versions of Censorship*. Routledge, 2017.
- Nelis, Jan. "Modernist Neo-classicism and Antiquity in the Political Religion of Nazism: Adolf Hitler as Poietes of the Third Reich" *Totalitarian Movements and Political Religions* 9, no. 4 (2008): 475–90.
- "Nuova Cancelleria del Reich", Wikipedia, L'enciclopedia libera, https://it.wikipedia.org/wiki/Nuova_Cancelleria_del_Reich (in data 29 Aprile 2024).
- JAV Designs. "Watercolor of St. Charles's Church in Vienna by Adolf Hitler," n.d. <https://germanaiinternational.com/watercolorchurchhitler.html>. (In data 24 Maggio)
- Johannsen, G. "Ich Übergebe Der Flamme Die Schriften...' the Symbolism in the Burning of Books by Students in Berlin 1933." *The Authority of the Book as Object*, no. 1 (8 settembre, 2016): 9–14
- Jonathan Huener and Francis R. Nicosia, *The Arts in Nazi Germany: Continuity, Conformity, Change*. Berghahn Books, 2007.
- Jowett, Garth, and Victoria O'Donnell. *Propaganda and Persuasion*. SAGE, 2006.

- Passaro, Maria. “Artisti in Fuga Da Hitler.” Pandora Rivista, 31 Marzo, 2020. <https://www.pandorarivista.it/articoli/artisti-in-fuga-da-hitler-di-maria-passaro/#:~:text=Max%20Beckmann%2C%20Otto%20Dix%2C%20George,denigrazione%20e%20di%20critica%20feroce>. (In data 17 maggio 2024)
- Peleg, “Censorship in Global and Comparative Perspective: An Analytical Framework”, in Peleg, Ilan, and Vladimir Wozniuk. *Patterns of censorship around the world*. Routledge, 2019.
- Pruitt, Sarah, and Sarah Pruitt. “When Hitler Tried (and Failed) to Be an Artist.” HISTORY, 10 Agosto, 2023. <https://www.history.com/news/adolf-hitler-artist-paintings-vienna>. (In data 17 Maggio 2024)
- Reed, Stacey. “Cathedral of Light: The Nuremberg Party Rallies, Wagner, and the Theatricality of Hitler and the Nazi Party.” *University of Hawai‘I at Hilo* Vol.13, 2015: 74–80.
- Rigaux, Dominique. “Immagini Sacre e Propaganda.” *Facoltà Dei Beni Culturali*, 2012.
- Sabbatucci, Giovanni, and Vittorio Vidotto. *Storia Contemporanea: Dalla Grande Guerra a oggi*. Gius.Laterza & Figli Spa, 2019.
- Sadurní, J. M. “Goebbels, Il Temuto Ministro Della Propaganda Di Hitler.” www.storicang.it, 1° Maggio, 2024. <https://www.storicang.it/a/goebbels-il-temuto-ministro-della-propaganda-di-hitler-16730>. (in data 30 aprile 2024)
- Schneider, Robert, and William F. Stier. “Leni Riefenstahl’s ‘Olympia’: Brilliant Cinematography or Nazi Propaganda?” *The College at Brockport: State University of New York*, 1 Gennaio, 2001.
- Sennett, Alan. “Film Propaganda: Triumph of the Will as a Case Study.” *Framework* 55, no. 1, 1° Gennaio, 2014: 45.
- Shusterman, Richard. “Aesthetic Censorship: Censoring Art for Art’s Sake.” *the Journal of Aesthetics and Art Criticism* 43, no. 2, 1° Gennaio, 1984.
- Sorice, Michele. *Sociologia Dei Media. Un’introduzione Critica*, 2020.
- Susan Tegel, “Leni Riefenstahl: Art and Politics” *Quarterly Review of Film and Video* 23, no. 3, 1 Luglio, 2006: 185–200
- Werner, Alfred. “Hitler’s Kampf Against Modern Art: A Retrospect.” *The Antioch Review* 26, no. 1 (1966): 56–67.
- Weissman, Shawn. “How Has Art Been Used as Propaganda?” *Owlcation*, 20 Ottobre, 2023. <https://owlcation.com/humanities/How-has-art-been-used-as-propaganda>. (In data 21 Maggio, 2024).
- Wilke, Jürgen. “Censorship and Freedom of the Press.” *European History Online*, 2014.
- Zuschlag, Christoph ““Chambers of Horrors of Art” and “Degenerate Art”: On Censorship in the Visual Arts in Nazi Germany” in Childs, Elizabeth C.

Suspended License: Censorship and the Visual Arts. Samuel and Althea Stroum Books, 2018.