Originalveröffentlichung in: Janz, Oliver ; Schiera, Pierangelo ; Siegrist, Hannes (Hrsgg.): Centralismo e federaismo tra Otto e Novecento : Italia e Germania a confronto (Annali dell'Istituto storico italo-germanico / Quaderno ; 46), Bologna 1997, S. 185-217

L'immagine del 'popolo': dal centralismo al totalitarismo in Italia e in Germania

di *Susanne von Falkenhausen*

Il tema di questo convegno è «Centralismo e federalismo nell'Otto e Novecento. La Germania e l'Italia a confronto». Posta di fronte al problema di accostarmi a questo argomento e alle sue molteplici implicazioni dal punto di vista della storia dell'arte, ho deciso di lasciare da parte il federalismo[1] e di concentrarmi sul centralismo. Tanto più importante mi sembra il confronto fra il linguaggio delle immagini nazionali nei due paesi in questione. Nel termine 'Volk', vale a dire 'popolo', mi è sembrato di poter riconoscere il concetto-chiave per l'immagine del 'nazionale', quello che meglio si presta ad identificare qualcosa di tanto astratto come il centralismo nel mondo delle immagini. Inoltre il termine 'popolo', dalla Rivoluzione francese in poi, significa elemento costitutivo della nazione, anche se questa connotazione è rimasta spesso nascosta nella storia delle lotte di potere dell'Ottocento. Pertanto anche l'assenza del popolo nelle immagini della nazione potrebbe essere significativa.

Traduzione di Benedetta Campana Heinemann.

[1] Anche il federalismo si presterebbe ad essere analizzato dal punto di vista della storia dell'arte, tuttavia solo attraverso la mediazione dei temi della pittura storica, che in parte riflettono la discussione sulla forma della futura nazione, anzi vi prendono parte. Ma ciò andrebbe visto soprattutto nel contesto dei diversi concetti della storia che dovevano formare le basi della nazione. Vale a dire, per l'Italia: la storia dell'indipendenza comunale nel Medioevo come base del modello federativo, e quella dell'antica Roma come base per il modello centralistico. Ma i riferimenti all'antichità classica romana sono praticamente inesistenti prima del 1870, perché fino a quella data nella pittura storica ebbero il predominio i motivi del repertorio del revival medioevale. Un confronto sarebbe quasi impossibile perché i fenomeni non si verificarono contemporaneamente nei diversi ambiti culturali.

Come rivela la parola 'totalitarismo' nel titolo di questo contributo, non mi limiterò all'Ottocento, ma cercherò di abbracciare l'intero arco compreso fra il *Vormärz* (cioè il periodo precedente il '48) e il fascismo. Solo così facendo appare chiara la continuità delle concezioni di 'unità' nazionale dal 1789, anche e particolarmente nei suoi mutamenti storici relativi alla struttura e alla posizione del 'popolo'.

Le esperienze fatte finora nel dialogo con storici e storiche mi inducono a premettere una breve osservazione, nella speranza di portare vasi a Samo: le immagini, anche quelle di un'arte ufficiale e rappresentativa, non riflettono nulla. Esse non reagiscono a nulla di storicamente oggettivabile né tanto meno lo raffigurano. Seguono codici propri, specifici per i singoli mezzi di comunicazione, nell'ambito del procedimento di rappresentazione visiva – termine col quale non si intende rappresentazione dello Stato, ma semplicemente rappresentazione in senso figurativo e linguistico. A loro volta questi codici possono venir storicizzati, vale a dire resi leggibili attualmente, ricostruendone gli elementi del linguaggio figurativo e collegandoli ai rispettivi riferimenti storici (convenzioni artistiche e inosservanza di esse, incasellamento nella memoria collettiva delle immagini, ricezione, teoria artistica dell'epoca, storia della cultura e della mentalità). Dato che le immagini non sono 'fonti' storiche, solo dopo aver compiuto questa operazione di storicizzazione dei codici usati, possiamo essere in grado di determinare in quale situazione storica da noi definita e descritta esse si inseriscono e che lettura di tale situazione esse permettono[2].

La produzione di immagini di cui si tratta in questo contesto può venir definita anche come facente parte delle pratiche discorsive. Ciò significa fra l'altro che essa non è solo

2 Approfondire in questa sede procedimenti di questo tipo significherebbe rendere impossibile la trattazione di quell'ampio arco storico che mi propongo di abbracciare. Pertanto rimando ai tentativi che ho compiuti in questa direzione, di cui fornirò in nota le indicazioni bibliografiche.

effetto di discorsi, ma che contribuisce a produrli. Quel che intendevo dire, affermando che le immagini non reagiscono, è che esse contribuiscono a generare ciò a cui apparentemente reagiscono.

Il fatto che dei concetti astratti come popolo o nazione vengano caricati di significati – come è successo dal 1789 in poi – non risolve di per sé il problema della loro immagine collettiva. Solo la loro rappresentazione visiva, la loro personificazione, sembra conferire a questi concetti un potere discorsivo. Ma naturalmente – qui risiede il problema strutturale della rappresentazione – non si tratta di una raffigurazione della nazione o del popolo (cosa mai si potrebbe raffigurare, trattandosi di un concetto astratto di collettività?), bensì di una «formula di autodescrizione del sistema sociale» nella trasposizione in immagini di una «semantica dell'Unità»[3]. Tale formula serve alla creazione di una identità collettiva e alla identificazione in una rappresentazione simbolica attraverso un determinato e normativo repertorio di valori.

Per rappresentare il centralismo nazionale nell'Ottocento esistono parecchi procedimenti figurativi, e ciò vale tanto per la Germania e l'Italia come per gli altri Stati nazionali europei. Elencherò qui i più importanti: in primo luogo ci si imbatte nella grande narrazione, imperniata su un eroe, o più raramente su un'eroina, oppure su momenti fondamentali di un'epopea popolare, oppure sulla leggenda di fondazione di una nazione. Invece il corpo del sovrano come simbolo unitario è una forma di rappresentazione che appare meno narrativa, anzi sembra immutabile e immobile nel tempo. Tale forma si lega alla tradizione monarchica e ha come pendant non il cittadino di uno Stato, ma il suddito; pertanto, con la crescente egemonia economica e culturale della borghesia, essa diviene sempre più difficile. Come figura contrapposta o com-

[3] G. Kiss, *Nation als Formel gesellschaftlicher Einheitssymbolisierung*, in J.-D. Gauger-J. Stagl (edd), *Staatsrepräsentation*, Berlin 1992, pp. 105-130, qui p. 109.

plementare del sovrano funge il corpo della nazione o del popolo come simbolo unitario in forma di figura allegorica femminile personificante la nazione, mentre la figura dell'eroe della cultura, secondo il principio della *pars pro toto*, è un elemento della costruzione della storia borghese vista come storia della produzione culturale nazionale (si pensi agli «uomini illustri»). Queste diverse strategie figurative possono anche venir combinate fra loro, allo scopo di risolvere le situazioni conflittuali e le lotte di potere del XIX secolo fra monarchia e democrazia, fra borghesia, nobiltà e classe operaia, fra centro e periferia, creando un'armonia almeno nell'immagine[4]. Il 'popolo' come concetto collettivo da raffigurare visivamente, abbraccia in un certo senso tutte queste diverse forme e ne fa sempre parte; lo si ritrova anche nelle immagini del sovrano.

Il primo genere figurativo in cui vennero illustrate le epopee nazionali – prescindendo dalle grafiche politiche estemporanee e da altri generi affini – è quello dei quadri storici o della pittura narrativa. Esso offre la possibilità di sostituire con racconti nuovi le ripetizioni dinastiche di eventi sempre uguali (conquista, matrimonio, investitura, battaglia). Questo genere permette anche di sperimentare la raffigurazione di quello che è o dovrebbe essere il popolo. Su questo punto fra la Germania e l'Italia si rivelano differenze essenziali che analizzeremo in seguito.

In Italia i primi tentativi di raffigurazione di epopee nazionali si manifestarono già nel primo Ottocento, dando il via al cosiddetto romanticismo storico[5]. La spinta a questo pro-

4 Nelle ultime frasi del testo ho sintetizzato brevemente alcuni risultati delle mie ricerche sul linguaggio figurativo nazionale nel Risorgimento; cfr. S. VON FALKENHAUSEN, *Italienische Monumentalmalerei im Risorgimento 1830-1890 – Strategien nationaler Bildersprache*, Berlin 1993, che offre anche la trattazione delle strutture artistiche (clientela, accademia, mercato) nell'Italia dell'Ottocento e una vasta bibliografia sulle premesse socio-culturali dell'arte in Italia.

5 Il catalogo della mostra *Romanticismo storico*, Firenze 1974, costituisce una prima sintesi scientifica del romanticismo storico italiano e offre un ampio repertorio dei temi e dei modelli letterari.

cesso, i cui prodromi si constatano già in età napoleonica, provenne dalla cultura del dissenso e dalla rivolta dell'élite patriottica verso il dominio straniero, in particolare dell'élite dell'Italia settentrionale contro la dominazione austriaca[6]. Questa cerchia ebbe anche il ruolo di committente, indispensabile ad un genere pittorico tanto ambizioso e spesso dispendioso anche per il grande formato; nel caso del famoso quadro di Francesco Hayez raffigurante i *Vespri siciliani* committente fu la marchesa Visconti D'Aragona, vicina alla cerchia della carboneria aristocratica. Di solito l'epoca a cui si fa riferimento è il Medioevo. Il senso di questi quadri sta nella loro ricezione, per così dire, clandestina nella quale si articola la resistenza culturale contro il dominio straniero. I paralleli che vengono visti fra le storie di ribellione o di insurrezione popolare medievali e la situazione politica attuale, creano in quest'epoca anche l'immagine di un 'popolo' patriottico. Giuseppe Mazzini definì chiaramente la differenza fra storia e pittura storica dinastica e storia e pittura storica 'nazionale': quel che conta non è più la figura dell'eroe singolo, ma il racconto del «sentimento 'collettivo' che domina oggi [leggi 1840] e dominerà sempre più il concetto della storia»[7]. Tuttavia per Mazzini questa pittura storica può solo precorrere una vera arte nazionale, dato che:

«Perché l'Arte del Popolo, della Nazione Italiana possa esistere, bisogna che la Nazione sia... La caratteristica della scuola che [gli artisti] seguono è di essere eminentemente 'storica': è infatti nella continuità della tradizione storica che l'Italia deve attingere le ispirazioni e le sue forze per fondare la sua Nazionalità».

Per Mazzini il già ricordato Hayez era il «capo della scuola di Pittura Storica, che il pensiero Nazionale reclamava in

6 A questo proposito cfr. fra l'altro il catalogo della mostra *Il primo Ottocento italiano. La Pittura tra passato e futuro*, Milano 1992, e la bibliografia ivi indicata.

7 Questa citazione di Mazzini e quelle seguenti sono tratte da G. Mazzini, *Pittura moderna italiana* (1840), in *Scritti editi ed inediti di Giuseppe Mazzini*, XXI, Imola 1915, pp. 275-284, 292-299, 304-307; qui sono citate secondo il catalogo *Romanticismo storico*, cit., pp. 136-139.

Italia». Già nel 1822, nella sua prima versione dei *Vespri Siciliani* (fig. 1), Hayez affrontò il tema dell'insurrezione contro il dominio straniero (nella fattispecie francese) che aveva tratto dalla *Storia delle Repubbliche italiane* del Sismondi[8]. Il quadro riunisce tre diversi momenti dell'insurrezione: in primo piano è raffigurata la scena che aveva provocato lo sdegno e la ribellione dei siciliani contro i Francesi nel 1282[9], in secondo piano a destra due uomini, ritratti di schiena, incitano il popolo alla lotta al grido di «Morte ai Francesi», mentre negli animati gruppi sullo sfondo lo scontro è già in pieno svolgimento. Si tratta di una drammaturgia scenica che, almeno riguardo all'unità di tempo, trasgredisce alle regole aristoteliche del teatro, adottate anche dal genere della pittura storica. Già questo è sufficiente a rivelare nuove esigenze narrative, non più soddisfatte dalle tradizionali forme del quadro storico che erano imperniate sul singolo eroe. Il «collettivo» mazziniano esigeva nuove norme figurative.

La situazione in Germania prima del 1848 era completamente diversa: i riferimenti nazionali al Medioevo di solito ruotano intorno ai miti imperiali (Carlo Magno, Federico Barbarossa). Il 'popolo' non vi compare. L'assunto è piuttosto quello di creare la genealogia mitica per un Reich tedesco, che viene presentato in forma di monarchia. È molto difficile comprendere il rapporto fra le élites borghesi in Germania e questi quadri, che in parte vennero fatti esegui-

8 J.-Ch. SIMONDE DE SISMONDI, *Storia delle Repubbliche italiane dei secoli di mezzo*, traduzione dal francese, Italia 1817-1819. Hayez possedeva questo libro e ne aveva tratto annotazioni su temi da trasporre in pittura, pubblicate in G. NICODEMI, *Francesco Hayez*, Milano 1969, I, pp. 187-188.

9 Hayez riassume così gli eventi: «Il 30 marzo lunedì 1282 giorno dopo Pasqua, i Palermitani... si posero in via per andare ad assistere al Vespro nella chiesa di Monreale... I francesi stabiliti in Palermo presero parte alla festa ed alla processione. Questi avevano fatto pubblicare la proibizione di portare armi... una bella nobile donzella s'incamminava alla chiesa col suo sposo... Un francese... la frugò insolentemente nel seno sotto pretesto di verificare se portava armi nascoste. La giovane cadde svenuta e Drouet venne ammazzato... Allora fu gridato: Morte ai francesi ed il Vespro Siciliano ebbe principio» (*ibidem*).

re, in forma di cicli monumentali, da committenti aristocratici[10] e che non sembrano affatto adatti a soddisfare le esigenze di autorappresentazione borghese. Il ciclo di Alfred Rethel su Carlo Magno nel Municipio di Aquisgrana dimostra però che in effetti questa variante dell'idea imperiale era praticata anche da committenti borghesi[11] per la produzione artistica destinata ad ambienti pubblici – per quanto rare fossero tali committenze prima dell'unificazione.

La concezione figurativa adottata dal Rethel per rappresentare, nell'ambito di questo ciclo, la visita di Ottone III alla tomba di Carlo Magno (fig. 2) cerca di rappresentare, in uno scenario di effetto «gotico», quella forza mitica che la leggenda ha attribuito a tale evento storico. Il Rethel infatti non mostra il successore davanti al sarcofago aperto del suo predecessore, bensì raffigura il defunto imperatore seduto in trono nella cripta; le fiaccole rette dal seguito di Ottone gettano nell'oscurità della cripta un tipo di luce che ricorda quella dei raggi divini nelle Annunciazioni e in altri soggetti sacri. Ottone e il suo seguito cadono in ginocchio in adorazione davanti al defunto, come davanti ad una divinità. Nel contrasto fra la figura del gran vecchio e quella giovanile di Ottone, il pubblico ritrova il ricorrente elemento dinastico, trasformato qui in genealogia ad uso della utopia politica passatista del nuovo Reich tedesco. La combinazione fra l'"antenato' politico e la gioventù di Ottone fa apparire quest'ultimo come la prefigurazione di quel nuovo sovrano, speranza per il futuro del Reich, di cui il Rethel sembra sognare l'avvento. Il Rethel raffigura gli imperatori come oggetto

10 Cfr. I. JENDERKO-SICHELSCHMIDT, *Die Düsseldorfer Historienmalerei 1826 bis 1860*, nel catalogo della mostra *Die Düsseldorfer Malerschule*, Düsseldorf/Darmstadt 1979, pp. 98-111; D. GRAF, *Die Fresken von Schloß Heltorf*, *ibidem*, pp. 112-120.

11 In questo caso i committenti erano un cittadino di Aquisgrana e il Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen (Associazione artistica della Renania e della Westfalia). L'incarico fu affidato all'artista nel 1839; l'opera fu portata a termine dopo la rivoluzione del 1848 (v. J. JENDERKO-SICHELSCHMIDT, *Düsseldorfer Historienmalerei*, cit., pp. 107 ss.).

di venerazione da parte del popolo per risollevare «l'umiliato sentimento nazionale»[12].

Questo ricorrere della stessa legittimazione dinastica, fondamentalmente antistorico, si incontra qui col bisogno politico di identità proprio della borghesia di tendenze nazionalistiche. I modi di tale incontro dimostrano che in Germania le intersecazioni ideologiche e politiche fra la borghesia in ascesa e la monarchia avevano un carattere assai diverso rispetto all'Italia. La forma che vien data all'immagine della monarchia è quella di un ricorso al passato che annulla simbolicamente ogni idea borghese di progresso storico dal Medioevo in poi. Gli eroi di questa storia nazionale non sono né i tirannicidi né il 'popolo' insorto bensì gli imperatori. In questa produzione figurativa troviamo anche strategie visive che, pur nella veste del *gothic revival*, rinviano agli *exempla virtutis* dei re di epoca barocca[13]. Ci si può immaginare come avrebbe reagito Mazzini a temi del genere, imperniati sulla figura di un unico protagonista, che per di più è anche inviato da Dio. Come avrebbe potuto trovarvi rappresentato quel nesso con la 'collettività', con il 'popolo', nel quale egli vedeva l'ideale della pittura storica nazionale?

I quadri di Karl F. Lessing sul movimento hussita, realizzati dal 1836 in poi, possono venir considerati in Germania come i primi in cui il «popolo» compare come forza plasmante della storia. Come fenomeno isolato, suscitarono il plauso entusiastico dei membri del piccolo schieramento democratico, ad esempio di Friedrich Theodor Vischer: «È altamente encomiabile che Lessing abbia incominciato a liberarsi della sua inattiva e lacrimosa interiorità, ad aprire il libro epico della storia e a raffigurare le azioni degli uomini»[14].

12 *Ibidem*, p. 108.

13 Sulla storia di questo genere pittorico v. il catalogo della mostra *Triumph und Tod des Helden*, Köln 1987-88.

14 F.T. VISCHER, *Die Aquarell-Copien von Ramboux in der Gallerie zu Düsseldorf* (Deutsche Jahrbücher für Wissenschaft und Kunst 1842), in *Kritische Gänge*, I, Tübingen 1844, pp. 207-287, qui p. 219, citato secon-

Come ha ben illustrato Monika Wagner, nel periodo precedente il '48 i critici d'arte di tendenze democratiche cercavano nella storia «quelle svolte epocali che potevano servire come modelli alla agognata società borghese-democratica. Tuttavia queste idee non poterono affermarsi nel contesto della pittura monumentale di ambito pubblico e controllata dallo Stato. Solo la pittura su tavola poté offrire i primi spunti, ad esempio la *Predica agli Hussiti* di Karl Friedrich Lessing o i suoi quadri su Lutero»[15]. Per il Vischer queste svolte della storia erano le invasioni barbariche, l'epoca della Riforma, la guerra dei Trent'anni[16], vale a dire momenti di una storia del 'popolo' ancora da costruire, momenti che deviavano dalla continuità della storia del potere e fra i quali poteva venir annoverato anche il movimento hussita.

Il predicatore di Lessing (fig. 3) è raffigurato come un miscuglio di ribelle e di missionario; i suoi estatici ascoltatori sono uomini e donne con le caratteristiche tipiche dei rappresentanti del popolo minuto. Eppure Lessing, non riguardo al soggetto, ma riguardo alla composizione, rimane fedele alle regole del quadro storico tradizionale. Infatti il suo predicatore è una figura centrale eroico-narrativa, ed è evidenziato nella composizione all'interno del classico triangolo che scandisce lo spazio anche dal punto di vista gerarchico. Basta solo uno sguardo, a mo' di confronto, ai *Vespri* dello Hayez, dipinti ben quattordici anni prima, per mettere chiaramente in luce i limiti del contributo di Lessing e pertanto anche quelli della situazione tedesca in cui Lessing si esprimeva.

Del resto questa divergenza relativa alla nascita di una immagine del 'popolo' ci accompagnerà per l'intero secolo

do M. WAGNER, *Allegorie und Geschichte. Austattungsprogramme öffentlicher Gebäude des 19. Jahrhunderts in Deutschland*, Tübingen 1989, p. 16 nota 83. Dopo la ricerca di Magdalena DROSTE, *Das Fresko als Idee. Zur Geschichte öffentlicher Kunst im 19. Jahrhundert*, Münster 1980, il libro della Wagner è il contributo più importante sull'arte pubblica nella Germania dell'Ottocento.

15 *Ibidem*, p. 16.

16 *Ibidem*, nota 82.

lungo lo svolgimento del discorso nazionale. Si ha l'impressione che in Germania la cosiddetta borghesia, fatta eccezione per il piccolo gruppo dei democratici, non volesse o non potesse trarre la definizione del suo *status* politico dal concetto di popolo o dalla sua immagine. Evidentemente per questo gruppo l'unità nazionale derivava da altri fattori, più vicini alla monarchia di quanto non lo fossero in Italia.

Pertanto, e con ciò intendo anticipare una ipotesi, in Italia si svilupparono prima che in Germania forme e procedure di rappresentazione che vorrei definire genuinamente borghesi, e questo si verificò sebbene tale strato della popolazione nell'Italia dell'Ottocento sia ritenuto poco sviluppato e tutt'altro che omogeneo.

Quindi potremmo porci anche diversamente il problema del centralismo, o per meglio dire, della raffigurazione del centralismo, in riferimento al costituirsi della nazione. Potremmo cioè chiederci: nell'arte moderna europea che ruolo ha l'elemento centrale della formazione della nazione, il soggetto dell'azione politica, cioè il «citoyen»?

Se consideriamo la produzione pittorica dell'epoca, per rispondere a questa domanda si prestano le immagini che illustrano la lotta patriottica sfociata nella fondazione della nazione; anche qui ci imbatteremo in sostanziali differenze fra l'Italia e la Germania.

Il più noto tentativo tedesco di prendere posizione a questo proposito illustra un fallimento, un vuoto simbolico, in pratica proprio l'assenza del soggetto politico che cerchiamo: si tratta del quadro di Adolph Menzel *I funerali dei caduti del marzo [1848]* (fig. 4), eseguito nel 1848/49, lasciato incompiuto e mai esposto in pubblico finché l'artista fu in vita[17]. Pertanto in questo caso non ebbe luogo alcuna rice-

[17] Per una interpretazione e un inquadramento più preciso nella sua epoca di questo quadro, nel contesto dell'autocreazione del 'soggetto' borghese e in confronto con la rivoluzione parigina del '48, cfr. S. VON FALKENHAUSEN, *Zeitzeuge der Leere – Zum Scheitern nationaler Bildformeln bei Menzel*, nel catalogo della mostra *Adolph Menzel 1815-1905*, Berlin 1997.

zione da parte del pubblico contemporaneo, come si era verificata per i quadri di Lessing sugli Hussiti; quindi possiamo solo supporre che l'artista rispecchi l'opinione pubblica contemporanea. I primi disegni preparatori furono eseguiti subito dopo gli scontri berlinesi del marzo '48. Tuttavia il quadro non raffigura la battaglia, ma un momento successivo agli scontri, quello in cui i caduti vennero composti nella bara ed esposti in pubblico. Nella rappresentazione del Menzel non c'è traccia di sdegno popolare. Il centro del quadro, vale a dire la zona che di solito nelle grandi narrazioni figurative è riservata al protagonista, o ai protagonisti, è vuoto. Possiamo solo identificare, come unico 'eroe' della rivoluzione, la bara di uno dei caduti, che però è relegata fuori dal centro. Il racconto epico del popolo in azione è sospeso. Non ci sorprende che Menzel non abbia portato a termine questo quadro.

A quell'epoca la rappresentazione più diffusa e più venduta della rivoluzione di marzo fu una serie di sei incisioni di Alfred Rethel che reca il titolo *Auch ein Totentanz*, traducibile grosso modo con «Anche questa è una danza della morte». In queste incisioni, a fomentare la rivoluzione e a condurre il popolo alla perdizione è un seduttore con le sembianze della morte (fig. 5). Il fallimento della rivoluzione viene stilizzato come un tragico destino a cui il popolo, politicamente immaturo come un bambino, deve inevitabilmente soccombere.

Questo punto di vista borghese non considera la rivoluzione come una possibilità di emancipazione, ma sembra invece influenzato dalla paura di quel caos a cui i moderati associano automaticamente gli strati sociali più bassi e le azioni rivoluzionarie. Non esiste dunque un soggetto borghese unitario, né un unico soggetto rivoluzionario, né tantomeno essi sono identici.

Evidentemente in Germania non si riuscì ad instaurare una tradizione figurativa in grado di narrare la sommossa popolare in modo positivo. Una tarda testimonianza di tale incapacità è il quadro *Revolution* del pittore espressionista Ludwig Meidner (fig. 6), realizzato un anno prima dello scoppio

della Grande Guerra, che presenta la rivoluzione con tratti apocalittici simili a quelli delle incisioni del Rethel.

In Italia al contrario, soprattutto nel settentrione e al centro, venne coltivata proprio questa tradizione, che era stata avviata da quadri come i succitati *Vespri* dello Hayez o *La cacciata dei Tedeschi da Genova per il moto del Balilla* di Emilio Busi e Luigi Asioli, ultimato nel 1842 (fig. 7), animatissima raffigurazione di una sommossa popolare. Anche in questo caso il committente era un privato cittadino, Niccolò Puccini di Pistoia, diventato famoso presso i contemporanei per la sua attività culturale patriottico-didattica, come si direbbe oggi, destinata anche e proprio agli strati sociali più bassi della popolazione[18].

Nonostante la concezione figurativa e cromatica di tipo accademico, in questo quadro si avverte un vago riflesso della *Liberté guidant le peuple* di Delacroix (1831), soprattutto nella figura del ragazzo che incita gli insorti. Il moto del Balilla contro i «Tedeschi», del 1746, venne celebrato da Mazzini e da Guerrazzi come manifestazione dell'azione politica del popolo ed ebbe – come anche il quadro – un revival durante il fascismo che, risuscitando miti di questo genere, coltivava la sua presunta immagine di continuatore dell'opera del Risorgimento[19].

18 Niccolò Puccini è uno dei personaggi più interessanti del mondo culturale italiano precedente il '48. Diventò famoso anche per il suo giardino all'inglese, ornato di statue patriottiche di italiani illustri (un particolare zoccolo, ancora vuoto, era riservato all'immagine del futuro realizzatore della nazione), che in alcuni giorni festivi era aperto al pubblico, poveri compresi. Inoltre il Puccini, consigliato da Niccolini e da Guerrazzi, commissionò ai pittori toscani più apprezzati dell'epoca un ciclo di undici quadri di soggetto storico-patriottico. Tanto il giardino quanto i quadri furono riprodotti in incisioni ed ebbero ampia diffusione; cfr. il catalogo della mostra *Cultura dell'Ottocento a Pistoia. La Collezione Puccini*, Pistoia 1977. Anche questo fenomeno dimostra che il rapporto fra i borghesi e il popolo 'basso' nell'Italia settentrionale e centrale era meno teso che in Germania (eccezion fatta, forse, per il Piemonte; cfr. a questo proposito il dibattito sull'«educazione del popolo» narrato in G. CHIOSSO [ed], *Scuola e stampa nel Risorgimento. Giornali e riviste per l'educazione prima dell'Unità*, Milano 1988).

19 Su questo quadro v. il catalogo della mostra *Garibaldi. Arte e Storia*, Roma 1982, pp. 91-92.

Il ritratto di un ignoto volontario toscano, di Antonio Puccinelli (1849; fig. 8), può servire da testimonianza figurativa del fatto che in Italia, anche a livello individuale, la propria autodefinizione politica non era problematica quanto in Germania, almeno nelle zone della penisola in cui la borghesia aveva fornito i patrioti della rivoluzione del '48. Il volontario guarda il suo pubblico con uno sguardo sveglio, sicuro, chiaramente da protagonista. Non sembra provare nessuna tormentosa ambivalenza nei confronti del suo ruolo di soldato della rivoluzione. Sebbene il quadro sia stato terminato nel 1849, non v'è traccia di delusione per l'esito negativo dell'impresa. Questo giudizio può forse venir ridimensionato, tenendo presente che lo scambio di sguardi insolitamente intenso fra il volontario e il suo osservatore/trice può essere dovuto anche al fatto che il modello era un amico del pittore, tuttavia, per quel che ne so, in Germania non c'è nulla di paragonabile. Un fattore essenziale a questo proposito potrebbe essere la riflessione che in Italia non si lottava solo per l'emancipazione politica come cittadini di una nazione, ma anche contro il dominio straniero; inoltre in Italia, nei decenni precedenti l'Unità, erano stati ottenuti più volte almeno dei successi parziali.

Comunque il grande racconto della sollevazione popolare, per il quale potrei fornire ancora molti esempi, costituisce un solido repertorio nella memoria collettiva delle immagini, a dispetto delle scettiche asserzioni di Giulio Bollati sull'esistenza di una identità dell'«italiano»[20]. Con la rivoluzione del '48 anche in Italia il presente diventa storia, e il racconto di casi attuali di eroismo, tanto collettivo quanto individuale, invade anche generi pittorici borghesi che in precedenza godevano di minor considerazione rispetto alla pittura storica. Ad esempio il dipinto di Odoardo Borrani *Le cucitrici di camicie rosse* (1863; fig. 9), raffigurazione di genere di un interno domestico, mostra una specie di fronte piccolo borghese della rivoluzione. Invece nel quadro

20 G. Bollati, *L'Italiano. Il carattere nazionale come storia e come invenzione*, Torino 1983.

Garibaldi e il maggiore Leggiero in fuga trasportando Anita morente di Pietro Bouvier (1864; fig. 10) la lotta sembra essersi trasformata nella strofa di una straziante ballata che ha per tema una morte eroica (eccezionalmente si tratta di un'eroina) e al contempo la tragica fine di un grande amore. Nel suo *Le impressioni di un quadro* (1863; fig. 11) Giuseppe De Nigris ha trasposto in immagine la recezione borghese dei quadri sulla lotta di liberazione[21]. Tuttavia sembra di poter constatare che dopo il 1870, con il crescente focalizzarsi dell'interesse sulla Casa Savoia, questo tipo di racconto, di solito a carattere repubblicano, venne sempre più relegato nel mito di Garibaldi, che verso la fine del secolo era coltivato soprattutto nell'ambiente anarchico-socialista. Il *Garibaldi* di Pietro Nomellini (1907; fig. 12) presenta in uno scenario spettrale il risorgere delle truppe di Garibaldi, chiamate all'appello da un trombettiere, mentre i caduti dell'ultima battaglia giacciono ancora al suolo e Garibaldi appare come un'indistinta figura a cavallo[22]. Garibaldi è l'unica figura dell'Unità d'Italia in grado di competere con quella del re.

In Germania l'unico mito paragonabile a questo, ma con connotazioni politiche completamente diverse, è quello di Bismarck. *Germanias letzter Gruß* (l'estremo saluto della Germania, si intende a Bismarck) di Alexander Zick (1899; fig. 13), visto a confronto con il *Garibaldi* di Nomellini, chiarisce altre differenze fondamentali nella struttura delle rispettive unità nazionali. Mentre nel *Garibaldi* di Nomellini il popolo compare come esercito popolare, per così dire nella tradizione napoleonica, nel Bismarck di Zick la nazione è raffigurata come figura allegorica femminile, accompagnata dalle allegorie dei singoli Stati confederati, da antichi

21 Riprodotto nel catalogo *Garibaldi*, cit., p. 25.

22 Il quadro di Nomellini risale a una fonte letteraria e cioè all'*Inno di Garibaldi* di Luigi Mercantini (1821-1872), il più popolare inno del Risorgimento, commissionato dallo stesso Garibaldi, la cui prima strofa inizia con la frase: «Si scopron le tombe, si levano i morti, i martiri nostri son tutti risorti». Devo questa indicazione a Benedetta Heinemann Campana.

eroi germanici e da cavalieri rappresentanti le virtù tedesche. Mi permetto di mettere in dubbio che questo apparato di figure all'antica[23] fosse adatto a rappresentare visivamente la nazione come 'popolo'. Mi sembra che l'intento fosse non tanto quello di offrire una possibilità di identificazione partecipativa, quanto quello di costruire artificiosamente e forzatamente una nazionalità dal carattere antico e mitico e pertanto sacro. Questo tipo di mito fa della nazione un qualcosa di trasognato e lontano. Il mito viene innalzato fra il popolo e la nazione. E con ciò viene istituita una scala gerarchica di autorità: la nazione è ora una autorità mitica e sacra e il popolo le è sottomesso.

Come abbiamo visto, questa tendenza ha inizio già prima del '48 con i miti degli imperatori medioevali. L'ipotesi che vorrei proporre è che in Germania questa distanza fra popolo, immagine del popolo e mito nazionale fosse necessaria per neutralizzare figurativamente il conflitto fra lo Stato monarchico e il moderno concetto di nazione. A questo punto è inevitabile chiedersi di quale 'popolo' si intendesse parlare; questione che si acuisce con il rafforzarsi del movimento operaio. Il concetto di popolo non può più venir inserito armoniosamente nella costruzione dell'unità nazionale. Si verifica una cesura fra 'popolo' e 'nazione' o, per meglio dire, all'interno di ciò che il popolo potrebbe essere. In Germania si reagì a questa scissione del concetto di popolo con una visualizzazione sempre più aggressiva della nazione. L'affresco di Hermann Prell *Germania zwischen Wehrkraft und Fruchtbarkeit* (La Germania fra le allegorie della forza militare e

23 In Germania intorno alla metà dell'Ottocento si discusse quale forma fosse più appropriata alla cultura borghese dell'epoca, se il quadro storico o l'allegoria. Come dimostra M. WAGNER, *Allegorie*, cit., pp. 14 ss., questa discussione ha anche una dimensione politica. I fautori dell'allegoria provenivano soprattutto dallo schieramento conservatore. Dopo la fondazione del Reich l'allegoria superò concretamente la pittura storica nell'arte a carattere rappresentativo destinata ad ambienti pubblici, vale a dire nel contesto della messa in scena della potenza imperiale.

della fecondità) (1891; fig. 14) in Palazzo Cafferelli, allora sede dell'ambasciata tedesca a Roma[24], offre, in imponenti forme neobarocche, quel programma di espansione imperialistica che si proponeva di convertire al mito nazionale anche la classe lavoratrice, e che in questo senso ebbe anche un qualche successo. L'intensità con cui veniva perseguita questa strategia politica delle immagini è dimostrata anche dalla monumentale opera *Erziehung der Jugend* (L'educazione della gioventù) (1900; fig. 15), eseguita da Max Seeliger per l'aula magna del liceo di Wurzen[25].

Contemporaneamente in Italia fu realizzato un quadro di formato monumentale che è ancor oggi ben noto e che negli anni successivi al 1968 divenne una specie di icona della sinistra extraparlamentare: *Il Quarto Stato* di Giuseppe Pellizza da Volpedo (fig. 16)[26]. All'inizio del secolo il concetto anarchico-umanistico di popolo era ancora così vivo, anche se solo presso una minoranza, che l'autore poté illudersi, sia pur vanamente, che il re avrebbe acquistato la sua opera, alla quale egli attribuiva un valore universale che oltrepassava l'ideologia delle sinistre. Dal punto di vista estetico il quadro rivela la ricerca di un linguaggio figurativo generalmente valido. A questo scopo l'artista evita radicalmente ogni concessione alla tecnica narrativa aneddotica allora in voga, si serve di una composizione immobile e monumentale e traspone, filtrandole opportunamente, le figure dei filosofi della *Scuola di Atene* di Raffaello in quelle dei lavoratori che discutono, nel tentativo di conferire dignità e validità universale al Quarto Stato per mezzo di una strategica nobilitazione estetica. Anche in questo caso è vano cercare in Germania esempi paragonabili di questo livello. Invece nella grafica dei volantini propagandistici del movimento operaio, che io qui non prendo in considerazione, si potrebbe-

24 Cfr. M. WAGNER, *Allegorie*, cit., p. 94.

25 *Ibidem*, p. 213.

26 Cfr. soprattutto A. SCOTTI, *Giuseppe Pellizza da Volpedo. Il Quarto Stato*, Milano 1976.

ro sicuramente trovare delle coincidenze, ma non solo fra questi due paesi, bensì a livello internazionale.

Chiudo il nostro breve itinerario figurativo passando alle «dittature del popolo» del ventesimo secolo e prendendo in considerazione le forme di rappresentazione dei rispettivi 'duci'. Verso la fine del secolo scorso la metafora del popolo, nonostante questa immagine fosse rafforzata dall'aggressività dell'ideologia imperialista, aveva perso quasi completamente la sua efficacia nel senso di metafora dell'unità e dell'autorità[27]. Solo il fascismo sembrò offrire una via d'uscita a questa situazione, che è stata anche descritta come crisi dello Stato liberale. Riallacciandosi per così dire a una tradizione nata dalla cesura storica fra la Rivoluzione francese e il processo di legittimazione di Napoleone, entrò in azione fra popolo e duce un circuito legittimante di interazione. Il problema di una autorità che delegasse il potere e che trascendesse il popolo viene risolto all'interno di questo circuito di interazione. Il popolo stesso, nel caso del nazionalsocialismo la razza, viene elevato a mito, ad autorità sacrale che conferisce legittimità al potere dello Stato, cioè al duce.

Tanto più sorprende che le messe in scena figurative del duce e del Führer siano notevolmente diverse: mentre Hitler rimane sempre riconoscibile come Hitler – mostro qui il manifesto per il plebiscito del 1933 (fig. 17), in cui la figura di Hitler, ritratto di tre quarti e dalle ginocchia in su, sovrasta le masse che alzano lo sguardo verso di lui –, le raffigurazioni di Mussolini abbracciano un ampio spettro di strategie, che vanno dal naturalismo alla tecnica di montaggio modernistica. Sul manifesto per il plebiscito del 1934 in Italia (fig. 18) Mussolini rivolge lo sguardo verso il basso, verso il suo corpo che, come il Leviatano di Hobbes, è

27 Nelle righe seguenti mi riallaccio alle idee che ho sviluppato ed esposto più approfonditamente nel mio saggio *Vom 'Ballhausschwur' zum 'Duce'. Visuelle Repräsentation von Volkssouveränität zwischen Demokratie und Autokratie*, in A. GRACZYK (ed), *Das Volk. Abbild, Konstruktion, Phantasma*, Berlin 1996, pp. 3-17.

formato dalla massa del popolo. Oppure, viceversa: è Mussolini stesso che costituisce la massa, in forma di innumerevoli teste del duce (fig. 19). Hitler non avrebbe mai permesso una cosa del genere. Mussolini invece arrivò al punto di farsi rappresentare in forma del tutto incorporea e astratta, come una sigla, nella gigantesca lettera M che fa da ingresso ad una colonia estiva (fig. 20). Che cosa si può dedurre da queste diverse forme? Nel caso di Mussolini il cerchio legittimante che lega il duce al popolo è più stretto. Mussolini incarna il popolo, riallacciandosi così ad una tecnica di legittimazione sviluppata da Napoleone e che, dopo di lui, non aveva più trovato applicazione per tutto il resto dell'Ottocento. E lo fa persino distaccandosi dalla forma di rappresentazione naturalistica e complessiva del corpo. Hitler non tollera una trasgressione del genere. E qui risiede una delle differenze. L'altra è che Hitler non si fa raffigurare come incarnazione del popolo. Il corpo della collettività razziale non viene rappresentato visivamente con le sembianze del Führer, bensì come un giovane corpo nudo, dotato di forza virile o di fecondità muliebre. Il ritratto di Hitler di Fritz Erler (fig. 21) può esemplificare il rapporto fra il corpo della razza, che è anche il corpo del popolo, e il Führer: Hitler, che rivolge le spalle alla figura scolpita di un giovane guerriero nudo e inginocchiato personificante il 'corpo del popolo', è il c o s t r u t t o r e, lo scultore di questo stesso corpo della razza o del popolo. In certo qual modo è di nuovo un mito ad inserirsi fra il popolo e un'altra entità alla quale il popolo deve sottomettersi: questa volta non la nazione, ma il Führer. La razza come fattore centrale della collettività rendeva impossibile raffigurare la fusione del popolo e del suo Führer, che invece si verificava nel caso di Mussolini. Il popolo è diventato un corpo al quale Hitler dà forma. Pertanto non è più il popolo a dare legittimità al Führer, ma è il popolo che deve legittimarsi di fronte al severo sguardo del suo 'architetto' e Führer.

FIG. 1. Francesco HAYEZ, *I Vespri Siciliani*, olio su tela, 1ª versione, 1821.

FIG. 2. Alfred RETHEL, *La visita di Ottone III alla tomba di Carlo Magno*, disegno preparatorio per l'affresco nel Municipio di Aquisgrana, 1847.

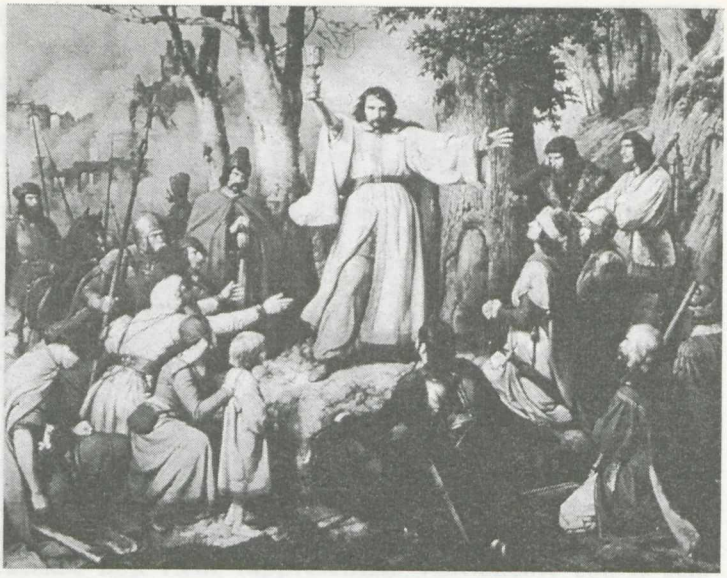

FIG. 3. Carl Friedrich LESSING, *La predica agli Hussiti*, olio su tela, 1836.

FIG. 4. Adolph MENZEL, *I funerali dei caduti del marzo '48*, olio su tela, 1848.

FIG. 5. Alfred RETHEL, *Anche questa è una danza della morte*, foglio n. 6, xilografia, 1849.

FIG. 6. Ludwig MEIDNER, *Rivoluzione*, olio su tela, 1913.

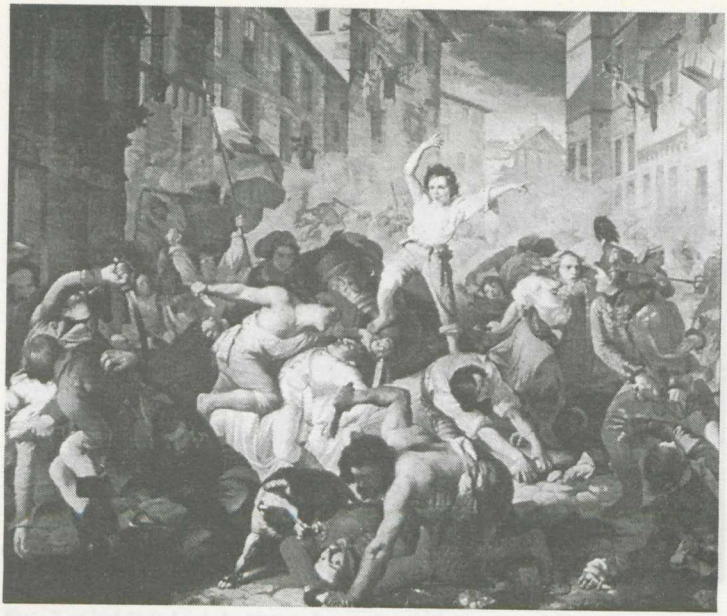

FIG. 7. Emilio BUSI e Luigi ASIOLI, *La cacciata dei Tedeschi da Genova per il moto di Balilla*, olio su tela, 1842.

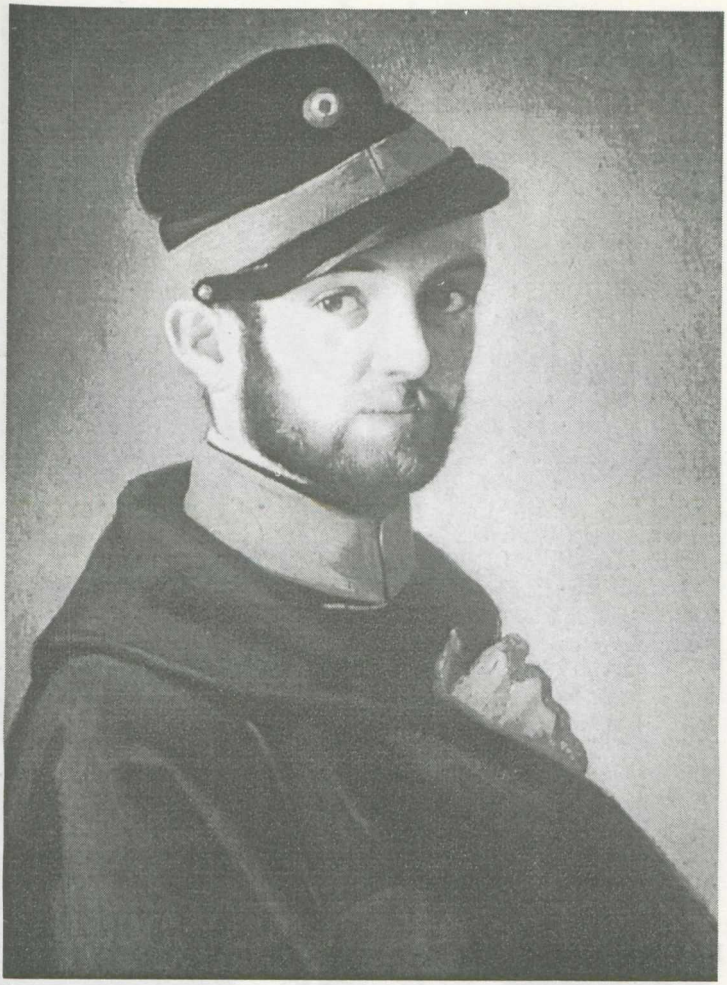

FIG. 8. Antonio PUCCINELI, *Ritratto di un volontario toscano*, olio su tela, 1849.

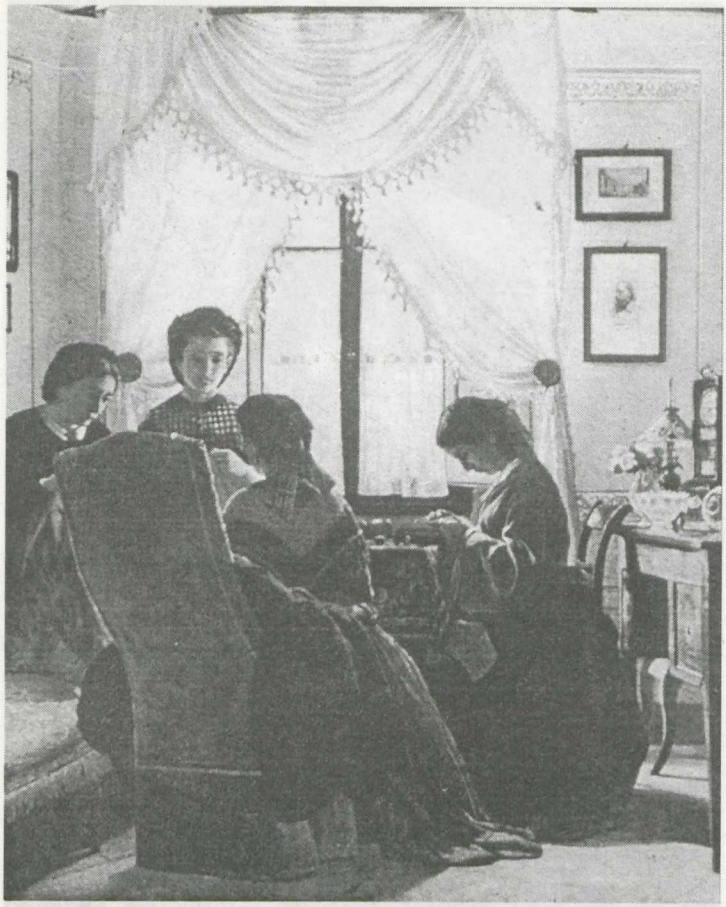

FIG. 9. Odoardo BORRANI, *Le cucitrici di camicie rosse*, olio su tela, 1863.

FIG. 10. Pietro BOUVIER, *Garibaldi e il maggiore Leggiero in fuga trasportando Anita morente*, olio su tela, 1864.

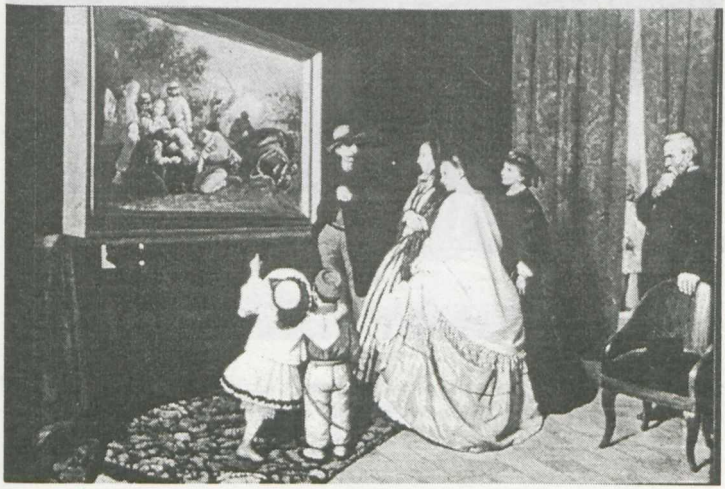

FIG. 11. Giuseppe DE NIGRIS, *Le impressioni di un quadro*, olio su tela, 1863.

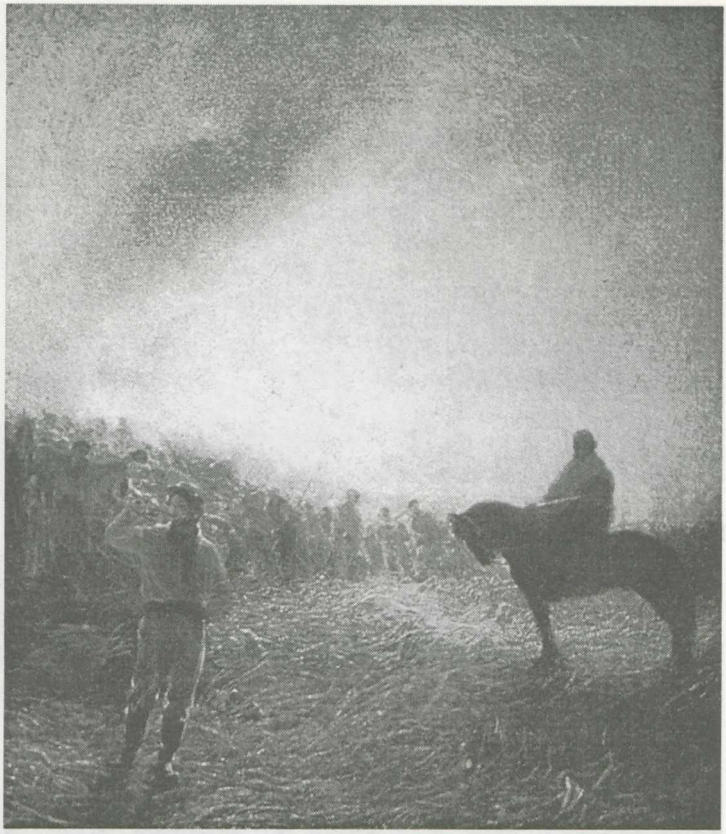

FIG. 12. Pietro NOMELLINI, *Garibaldi*, olio su tela, 1907.

FIG. 13. Alexander ZICK, *L'ultimo saluto della Germania*, dipinto a guazzo, 1898/99.

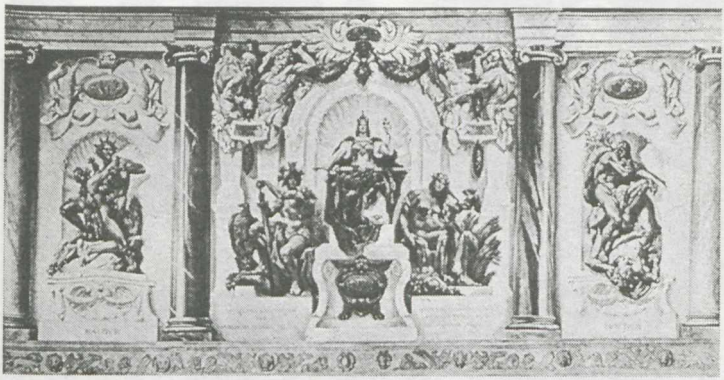

FIG. 14. Hermann PRELL, *La Germania fra le allegorie della forza militare e della fecondità*, affresco. Roma, Palazzo Caffarelli, circa 1891.

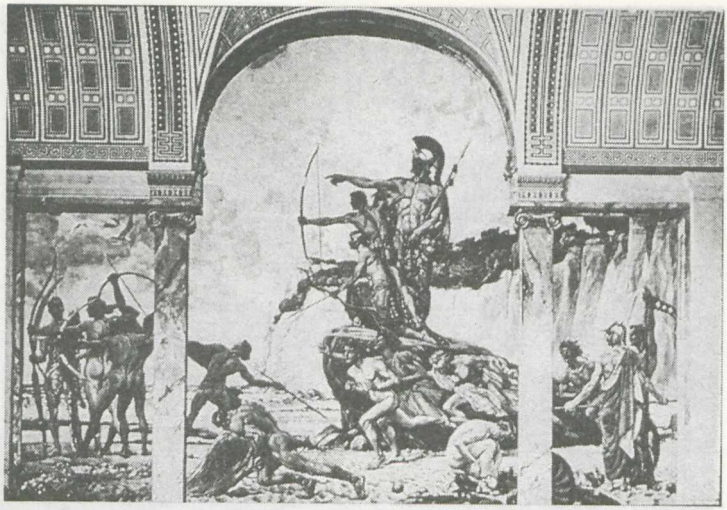

FIG. 15. Max SEELIGER, *L'educazione della gioventù, affresco*, Wurzen, aula magna del liceo, circa 1900.

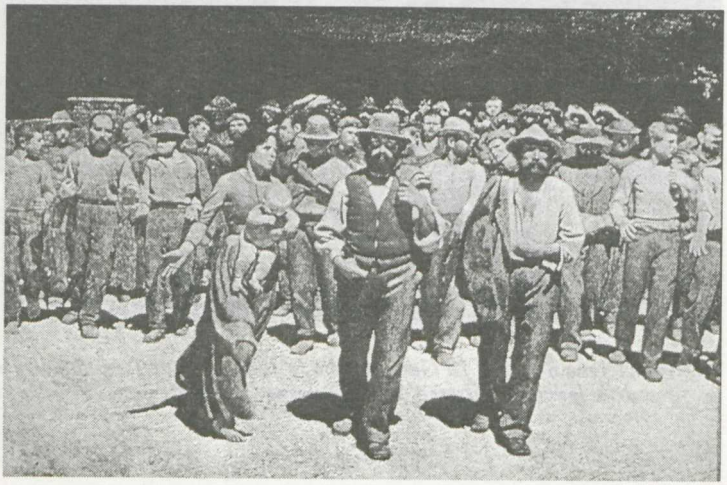

FIG. 16. Giuseppe PELLIZZA DA VOLPEDO, *Il Quarto Stato*, olio su tela, 1901.

FIG. 17. Manifesto «Ja! Führer wir folgen Dir» («Sì! Führer, Ti seguiamo»), 1933.

FIG. 18. Manifesto «1934. XII. SI», 1934.

FIG. 19. Fotomontaggio, *Mussolini*, 1936.

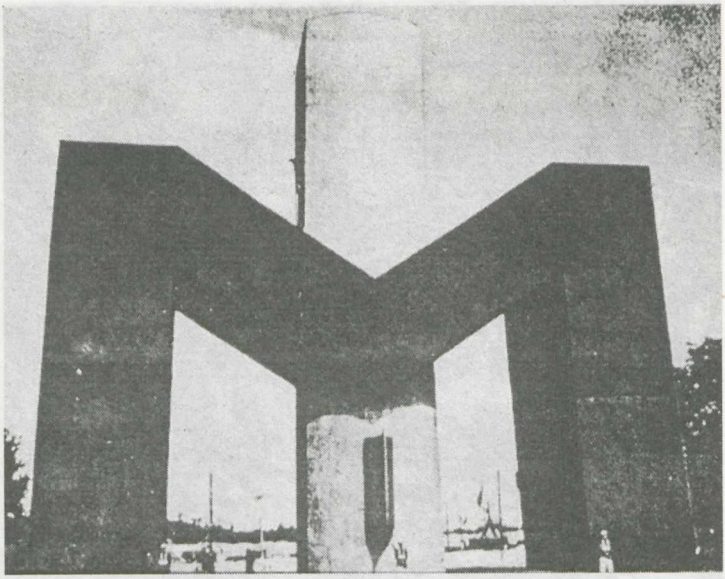

FIG. 20. Ingresso ad una colonia estiva: M (data sconosciuta).

FIG. 21. Fritz ERLER, *Hitler*, olio su tela (data sconosciuta).