

“La nazionalizzazione delle masse” di G. Mosse

CAP. 1: LA NUOVA POLITICA

Lo stile fascista fu il momento culminante di una «**nuova politica**» fondata sull'idea di **sovranità popolare**. Si affermò nel secolo XVIII che la nazione dovesse fondarsi sul popolo stesso, sulla sua volontà generale e la nuova politica cercò di esprimere questa unità con la creazione di uno stile politico che divenne, in pratica, una religione laica. Si giunse a ciò facendo ricorso a miti e a simboli ed elaborando una liturgia che avrebbe permesso al popolo di partecipare al culto attraverso riti e cerimonie. L'esaltazione della volontà generale come bene supremo fu stimolata da due fattori: il sorgere del nazionalismo e l'apparire dei movimenti e della politica di massa. I due fattori avvennero contemporaneamente in Germania durante il secolo XIX.

La religione laica e nazionalista che divenne operante nella vita politica tedesca faceva leva su una grande varietà di miti e di simboli che si basavano sull'anelito a sottrarsi alle conseguenze dell'industrializzazione. In Germania l'«anelito al mito» ha radici che affondano saldamente nella storia. Questi miti erano legati a concezioni religiose e cristiane del mondo, ma vennero laicizzati sia attraverso il passato pagano al quale si collegavano, sia attraverso l'imminente felicità da essi promessa a coloro che li accettavano. Questi miti non rimanevano staccati dalla realtà, ma diventavano operanti con l'uso dei simboli e i simboli davano al popolo un'identità. Il nazionalismo fece dei simboli l'essenza del suo stile politico e divennero parte e sostanza del culto nazionale tedesco. Alcuni simboli permanenti contribuirono a condizionare la popolazione alla nuova politica, e non si trattò solo di fuochi sacri, bandiere e canzoni, ma principalmente di monumenti in pietra e cemento. Essi erano espressioni concrete di un nuovo stile politico. Questo «stile» si fondava su presupposti artistici, o su un'estetica, essenziali all'unità del simbolismo. L'aspetto artistico divenne essenziale a questo tipo di visione del mondo. E altrettanto avvenne per quello drammatico perché l'idea centrale della nuova politica fu di trasformare l'azione politica in azione drammatica. Il dover coinvolgere direttamente le masse popolari costrinse la politica a farsi dramma, basandosi sui miti e sui loro simboli, e questo dramma acquistava coerenza grazie a un preesistente ideale di bellezza.

La dottrina politica non si appellava alla forza persuasiva della parola scritta. I nazisti e gli altri capi fascisti puntavano, sì, sulla efficacia della parola, ma perfino in questo caso i loro discorsi adempivano più a una funzione liturgica che a costituire un'esposizione didascalica dell'ideologia. La parola detta si integrava con i riti culturali e, in realtà, quello che veniva detto finiva per diventare meno importante dello scenario e dei riti che facevano da contorno al discorso. Il Mein Kampf non divenne mai la bibbia del movimento nazista perché non se ne avvertiva il bisogno: le idee del Mein Kampf erano state trasferite in forme liturgiche e la funzione della pagina scritta era stata affidata ai riti di massa del culto nazionale ariano. L'accusa che mediante la propaganda i nazisti abbiano tentato di costruire un mondo illusorio fondato sul terrore è accettabile solo in parte perché documentazioni attestano la genuina popolarità della letteratura e dell'arte naziste, e, quindi, l'inutilità per i nazisti di doverle rendere efficaci con un'azione terroristica. Questo è vero anche per lo stile politico nazista, che era popolare perché si fondava su una tradizione diventata ormai familiare e congeniale. Secondo quanto affermato, la politica di massa e la democrazia di massa tedesche agivano in un mondo di miti e di simboli e fissavano la partecipazione politica entro riti e scenari destinati al culto. L'appello aveva lo scopo di risvegliare le emozioni degli uomini, le spinte del loro subcosciente; è difficile affermare che si tratti di qualcosa di nuovo, o di limitato alla sola Germania. La Rivoluzione Francese è stata il primo movimento moderno nel quale il popolo si è sforzato di creare il culto verso se stesso, al di fuori di qualsiasi cornice cristiana o dinastica. Si pensò che il «culto della ragione» dovesse soppiantare il cerimoniale cattolico: si sostituì la Dea Ragione alla Vergine Maria, le chiese vennero trasformate in templi consacrati al

culto della rivoluzione. La cattedrale di Notre Dame fu chiamata il Tempio della Ragione. Ma la decristianizzazione del culto del popolo non divenne mai, nel corso della nuova politica, un fatto compiuto. Il pietismo cercò allora di creare un'unità tra religione e patriottismo, di arricchire l'amore per la nazione con la fede cristiana.

Il culto nazionale mantenne intatte non solo le forme della liturgia cristiana, ma anche l'ideale cristiano della bellezza. Questa tradizione, fondendosi con il classicismo, condusse a forme artistiche capaci di ispirare l'azione politica. Arte e politica si erano fusi: il fatto artistico divenne fatto politico. Nella scelta dei «luoghi sacri» dove svolgere le cerimonie o erigere i monumenti nazionali, si guardò alle emozioni che questa ambientazione doveva suscitare. Il nazionalismo riscosse il massimo successo nel creare la nuova politica perché si basava proprio sull'emozione. Il nazionalsocialismo è l'esempio tipico della massima utilizzazione della nuova politica.

Periodi principali della storia tedesca nel corso dei quali si realizzò la nazionalizzazione delle masse:

- 1) Il primo periodo va dalle «guerre di liberazione» (1813-1814) contro Napoleone sino al raggiungimento dell'**unità** tedesca nel 1871. La Confederazione tedesca, fondata al Congresso di Vienna nel 1815, non soddisfaceva, perché erano i principi e non il popolo a continuare a governare e perché, invece di costituire l'unità della nazione, si formò una confederazione di 39 stati.
- 2) Il **Secondo Reich**, 1871-1914, rappresentò la realizzazione di molte speranze unitarie, ma, malgrado ciò, fu un periodo di crisi per la nuova politica. Bismarck creò il Reich secondo la propria visione della in cui si esaltava il potere dello stato e non quella sorta di unità spirituale, alla quale i nazionalisti attribuivano tanta importanza. L'imperatore Guglielmo II (1888-1918) continuò questa politica conservatrice, malgrado le grandi speranze riposte in un primo momento nell'«imperatore del popolo».
- 3) La **Repubblica Tedesca**, seguita al Secondo Reich e alla guerra perduta, diede nuovo impulso alla nuova politica; gli esordi della Repubblica di Weimar nel 1918 segnarono l'inizio della vera età della politica di massa.
- 4) Nel 1933 il trionfo del **nazionalsocialismo** conservò quelle tecniche della politica di massa che si erano venute elaborando. Il Terzo Reich è il momento culminante di questa evoluzione politica che il nazionalsocialismo portò alla massima perfezione. La nuova politica aveva ormai una vita autonoma, e coloro che ne furono attratti non erano solo i nazionalsocialisti, ma anche altri movimenti che ritennero questo stile allettante e utile per i loro scopi particolari. L'«estetica della politica» fu la forza che servì a saldare insieme miti, simboli e sentimenti delle masse: fu il senso della bellezza e della forma che fissò il carattere del nuovo stile politico.

CAP. 2: L'ESTETICA DELLA POLITICA

Elemento basilare della nuova politica è lo **snobismo** letterario e intellettuale alla ricerca di eroi da venerare e dell'eccezionale nella vita quotidiana. Esso attrasse masse e intellettuali perché il culto per i miti ricchi di significato politico si fondava proprio sulla loro eccezionalità e sul fatto che essi si ponevano fuori dall'ordinario corso della storia. Il desiderio di esperienze diverse da quelle offerte della vita quotidiana, di esperienze esaltanti, è alla base di tutti i culti religiosi e da questi si trasferì poi anche alla religione laica politica. Mediante le **feste** il banale si trasformava in unione tra uomini e natura e in una comunione tra gli uomini. Una festività era considerata tale perché, mediante simboli, portava alla luce un mondo diverso, quello della totalità, della coesione, e, soprattutto, della bellezza. Secondo **Schiller** la bellezza era l'elemento unificatore della società, in quanto capace di rivelare un fondamento comune a tutti i membri della società stessa. Il bello poteva essere il punto di convergenza di atteggiamenti umani divergenti. Secondo **Vischer** la

bellezza è un modo di guardare alle cose e alla vita che porta alla luce l'idea assoluta che il vero fondamento di tutta l'esistenza è sempre dentro di noi. La bellezza si rifugia nei nostri cuori e può essere tratta fuori solo mediante il simboli. Il senso della bellezza doveva dare agli uomini l'impressione di essere a casa propria in questo mondo, prospettando loro una realtà diversa da quella della vita quotidiana in una società industriale. Per scrittori come **Marlitt** l'ideale della bellezza dava unità e scopo alla vita. Questa rivalutazione della bellezza portò a concepire l'anima umana come qualcosa di profondamente sensibile. Un'anima siffatta amava anche l'ordine e l'armonia.

Il concetto del bello venne tratto dall'antichità e particolarmente dalla Grecia. **Winckelmann** rivelò la bellezza dell'arte greca ai suoi contemporanei della fine del '700. Per lui "il buon gusto" sempre più diffuso del mondo si è formato originariamente sotto il "cielo greco". Per realizzare la vera bellezza, quindi, gli artisti furono ora costretti a imitare i modelli greci.

La bellezza per lo studioso deve sempre essere colta come un tutto unico e deve fondere in un complesso armonioso le proporzioni dei singoli elementi. La bellezza adempiva a diverse funzioni: esaltava l'armonia e l'ordine. Queste funzioni della bellezza erano assolute solo dall'arte greca proprio perché era la sola a porsi come oggetto da rappresentare la «nobile semplicità e la serena grandezza». La bellezza si opponeva a un eccesso di movimento o di dettagli decorativi: non era mai caotico, ma possedeva legge e principi di ordine. Di conseguenza l'arte barocca era fortemente criticata. Questa era proprio l'immagine della bellezza adatta ad influenzare l'organizzazione delle masse.

Winckelmann aveva desiderato ardentemente che tale gusto potesse diffondersi ovunque, ma non aveva previsto che esso sarebbe diventato una componente vitale dell'autoidentificazione nazionale della Germania. Il concetto della bellezza a cui si era giunti trovò quasi immediato uso per la classificazione delle specie umane: l'origine dell'eugenetica razziale si lega strettamente con il determinante simbolismo della nobile bellezza. «Tra i vari aspetti che può assumere il volto umano, il cosiddetto profilo greco è quello che più di ogni altro esprime un'esaltante bellezza» si afferma. La bellezza si esprime attraverso uno stereotipo rimasto immutato sin dal secolo XVIII, e che si sarebbe alla fine realizzato nel «tipo ariano». I più importanti scritti razzisti ripetono le idee e le descrizioni che troviamo in Winckelmann, proclamandoli monopolio della razza ariana (anche se Winckelmann era stato molto attento a negare alle sue valutazioni qualsiasi significato razziale). Il simbolismo introdusse un nuovo concetto di bellezza per stabilire il modello ideale dell'uomo germanico. L'ideale classico della bellezza venne collegato con l'aspetto biondo, e il colore chiaro della pelle, ammirato da Winckelmann nelle statue greche. Ciò diventò un requisito indispensabile dell'ideale tipo ariano, il modello ideale aveva un incarnato chiaro, capelli biondi e occhi azzurri, tutte caratteristiche che riflettevano la forza vivificante simboleggiata dal sole stesso.

Furono inventati strumenti per misurare le proporzioni esatte del volto umano e per classificare «il valore» degli uomini in base ad esse. La forma ideale era rappresentata dalla statuaria greca e più una razza se ne discostava, più in basso doveva essere collocata nella scala dell'umanità. I neri furono considerati così una razza posta all'incirca tra l'uomo e la bestia. Se la razza bianca doveva continuare a simboleggiare la bellezza e la nobiltà, era importante allora che essa non si mescolasse con altre razze, altrimenti l'ideale greco si sarebbe corrotto.

L'ideale della bellezza trovò i suoi tramiti di diffusione non solo negli antropologi, ma anche in importanti gruppi sociali e politici: fu riconosciuto alla ginnastica il compito di addestrare i combattenti per la liberazione della Germania, ma questi combattenti per la libertà dovevano essere i rappresentanti di un ideale di bellezza che non facesse distinzione tra estetica e individualità. L'uniforme obbligatoria dei ginnasti così semplice aveva lo scopo di simboleggiare una perfezione di linee che a sua volta si rifaceva all'antico concetto di bellezza. La ripetizione

incessante che un vero tedesco aveva il dovere di avere un bel corpo riecheggia appunto il culto per i modelli greci.

La pietra e il cemento dei monumenti nazionali eretti in questi anni trasmisero lo stesso messaggio. Gli architetti si formavano studiando i modelli classici: il Walhalla a Ratisbona, con lo scopo di tener desto l'ideale dell'unità tedesca, era un tempio greco. I busti dei tedeschi celebri che si allineavano lungo le sue pareti copiavano lo stile con il quale i greci avevano celebrato i propri uomini illustri. Nella costruzione dei monumenti nazionali, l'originaria definizione della bellezza data da Winckelmann subì un importante mutamento. Dall'inizio del secolo XIX in poi, il classico cominciò a confondersi con il monumentale e gli architetti si orientarono verso una fusione della tradizione romana esemplificata con l'ideale greco di bellezza. Il modello divenne il Pantheon, che sembrava fondere la bellezza delle linee classiche con l'aspetto monumentale tipico dell'arte romana. La tendenza verso il monumentale, che Winckelmann avrebbe definito un'esagerazione della forma, era la conseguenza logica del rafforzarsi della spinta nazionalista. La parola stesso "monumentale", deriva dalla parola momentum, quasi un appello all'azione. Il monumentale riuscì anche a risolvere un problema esclusivamente pratico: i movimenti di massa avevano bisogno di ampi spazi per accogliere il popolo che assisteva alle loro cerimonie. Inoltre, poiché doveva essere messo in risalto il carattere eterno della germanicità, il monumento doveva essere visibile da una grande distanza e dominare l'ambiente naturale che lo circondava. Questa fusione tra monumentale, senso della grandeur e dell'eterno sentiva l'influenza non solo di Roma, ma anche delle piramidi d'Egitto. L'interesse degli architetti tedeschi per l'Egitto risale al secolo XVI, quando i viaggiatori che si recavano a Roma potevano ammirare gli obelischi. Alle piramidi era ora affidata la funzione di rappresentare il misterioso, il sacro, lo stupefacente, e inoltre esse offrivano il vantaggio di essere visibili da una grande distanza. La piramide divenne simbolo dell'eternità e furono specialmente usate come tombe. L'ideale classico dovette affrontare il movimento romantico. Il confronto si chiuse con una sintesi: in alcuni monumenti nazionali si possono scorgere infatti quegli elementi gotici prediletti dal romanticismo. Il romantico e il classico potevano insomma coesistere uno a fianco dell'altro oppure creare un'unione più stretta, ma raramente il romantico si sostituì al classico.

Ora tutto fu circondato da emblemi della germanicità: la foresta e la quercia ebbero grande importanza, e il popolo, che si affollava nelle cerimonie pubbliche e intorno ai monumenti nazionali, mostrava di amare questo ambiente naturale. Il culto per il paesaggio tedesco non si sostituì mai al predominio della Grecia. Il desiderio di ampliare i confini della natura fu realizzato mediante l'uso di spazi aperti e una giusta collocazione di alberi e pietre. Ambiente naturale e opera architettonica erano plasmati in modo da impressionare lo spettatore con la loro eccezionalità.

Diventarono essenziali i simboli usati durante queste cerimonie. Ad esempio, il simbolismo del fuoco e della fiamma risale a tempi remoti, quando fuochi e fiaccole servivano per combattere i demoni e si faceva derivare la potenza della fiamma dall'idea che essa collegasse la terra con il cielo. Il culto germanico attribuì alla fiamma sacra una gran varietà di significati, tutti basati sulla vita, sul cosmo e sulla vittoria della luce sulle tenebre, la vittoria del tepore del sole sul gelo della notte. L'uso cristiano della fiamma sacra gli vede rappresentare lo Spirito Santo. A questo si aggiunge anche il simbolo della quercia germanica, considerata l'«albero della libertà». Si videro uomini procedere in corteo ornati dalle sue foglie, e spesso si poneva quest'albero in mezzo alle fiamme, unendo in tal modo i due simboli. Anche il cristianesimo adottò questo simbolo: il culto per la quercia fu collegato al culto per la Vergine Maria perché la sua immagine era stata miracolosamente trovata nella cavità di una quercia. Il simbolismo pagano e quello cristiano si erano ormai amalgamati.

CAP. 3: I MONUMENTI NAZIONALI

Prima del secolo XIX i monumenti erano eretti in onore di re e di generali, e solo all'inizio dell'Ottocento essi cominciarono a celebrare poeti e scrittori, aggiungendo così anche una dimensione culturale a quella politica e militare. I primi monumenti erano delle semplici statue e il loro simbolismo risiedeva nelle espressioni dei volti o nell'abbigliamento. All'inizio semplici, ben presto vennero circondate da emblemi. Questi monumenti avevano sempre un significato simbolico, che verso la fine del secolo XVIII e l'inizio del successivo si fece ancora più evidente: l'autorappresentazione nazionale cominciò a sostituirsi al simbolismo meno complicato e puramente dinastico delle età precedenti. Il classicismo ebbe una parte importante nell'evoluzione dell'autorappresentazione nazionale. Per esempio Schinkel per il ponte del castello a Berlino celebrò la vittoria della Prussia su Napoleone imitando la maniera con la quale i Greci usavano glorificare i propri eroi- guerrieri. Schinkel costruì anche il **Museo di Berlino**, dandogli l'aspetto di un tempio greco. Gilly per un monumento a Federico il Grande di Prussia imitò un tempio greco posto su una massicciata artificiale, riecheggiante l'Acropoli. Gilly inclinava verso il monumentale perché egli traeva la sua ispirazione sia dalla bellezza greca, sia dallo stile monumentale romano. Si pensava infatti che la fusione delle linee architettoniche greche con le massicce forme romane desse una immagine più vera del «sacro». L'architetto francese Ledoux aveva adottato un classicismo ispirato in parte alle forme egiziane e in parte ai modelli romani. L'ideale fondamentale di Ledoux era analogo al concetto di bellezza di Winckelmann: quiete e assenza di movimento. La scuola classica francese, di cui egli fu il capo, realizzava un'«architettura parlante», così chiamata perché narrava allo spettatore gli scopi cui era destinata senza l'ausilio di inutili decorazioni. L'«architettura parlante» simboleggiava gli ideali del bello e del sacro in maniera diretta e inequivocabile e questa caratteristica funzionale fu importante per i successivi sviluppi di una liturgia nazionale perché la rendeva più facilmente comprensibile al popolo.

Un altro importante esponente della scuola d'architettura del secolo XVIII in Francia è Boullée, che pur venerando l'antichità ne aveva arricchito però lo stile con sagome cilindriche e cubiche, con triangoli e sfere.

Anche la colonna divenne un importante simbolo di forza e di potenza, e spesso ad essa era collegata l'idea del vigore e della bellezza degli alberi. Al pilastro dorico si riconoscevano semplici qualità maschiline, mentre quello ionico, con le sue decorazioni «delicate», era ritenuto simboleggiare la femminilità.

La contemplazione di un monumento nazionale dovrebbe dar luogo a riti sacri, al culto della religione laica della nazione.

Il **Walhalla** aderiva allo stile architettonico greco. Il monumento aveva la sagoma di un tempio greco e misurava 55 metri di altezza e 125 di lunghezza; i frontoni erano decorati con figure rappresentavano gli stati tedeschi raccolti intorno a una Germania vittoriosa e Ermanno il Cherusco che combatte la battaglia della foresta di Teutoburgo contro le legioni romane. All'interno del monumento vi erano due vaste sale, con le pareti e il soffitto decorati con le immagini di divinità germaniche e i simboli del loro culto. Erano abbinati elementi ornamentali costituiti da simboli germanici: gli dei benignamente osservavano dall'alto le statue dei grandi uomini della Germania, gli eroi che avevano meritato un posto nel Walhalla. Il monumento fu ideato per essere un «monumento sacro», dedicato al culto dell'unità tedesca. Esso divenne meta dei pellegrinaggi nazionali, ma era stato progettato senza prevedere uno spazio capace di accogliere le masse che sarebbero accorse per la venerazione, e nel suo interno non vi era un ambiente da destinare alla celebrazione delle feste nazionali. Più tardi, nel secondo decennio del Novecento, fu avanzata la proposta di creare uno «spazio sacro» all'esterno del monumento. Il Walhalla non fu certo l'unico monumento che Klenze costruì per il suo re. Sua è anche la Sala della Liberazione di Kelheim, eretta anch'essa per celebrare la liberazione della Germania da

Napoleone. Ad essa egli diede la forma di un tempio rotondo, entro il quale si trovavano le statue degli eroi del passato e del presente, ma con raffigurazioni delle battaglie combattute contro i francesi.

La tradizione classica era ormai una cosa sola con la presa di coscienza storica dei tedeschi. Semper pensava che le forme architettoniche dovessero emergere attraverso gli stessi materiali usati, e non essere costrette ad assumere significato grazie a decorazioni o a linee curve di tipo barocco. Uomini come Gilly, Klenze e Semper avevano ormai fissato quale dovesse essere la tendenza di fondo dei monumenti nazionali. Vi era però un monumento che segna il netto predominio del romantico. Il monumento a Ermanno il Cherusco (di Bandel) si discosta dallo stile da noi illustrato. Il monumento a Ermanno fu voluto per celebrare la vittoria di Ermanno sulle legioni di Roma. L'autore si rivoltò contro l'influenza greca e si rivolse invece verso l'arte gotica, discostandosi perciò dalla tradizione segnata da Gilly e da Klenze, pur continuando a dividerne l'amore per la monumentalità. Il monumento a Ermanno voleva essere il simbolo dell'eterna forza giovanile della Germania. L'eroe si erge, sguainando la spada, pronto a dare battaglia in qualsiasi momento; il massiccio piedistallo, che lo sorregge, stava a simboleggiare la forza del barbaro vincitore delle legioni romane. Il piedistallo ha una sagoma piramidale. Lo spazio circostante il monumento fa parte integrante dell'intero complesso. Il monumento forma un tutt'uno con il paesaggio stesso entro il quale è collocato. I nazisti non lo amarono e lo ignorarono perché Hitler pensava che il gotico, ampiamente rappresentato nel monumento, fosse una forma d'arte arcaica, inadatta ai tempi moderni. Il nazionalsocialismo insomma voleva riaffermare la tradizione classica. Ciò che affascinava è che fu il primo monumento nazionale eretto da tutto il popolo tedesco. Bandel era riuscito a raccogliere parte del denaro necessario scrivendo al migliore scolaro di ogni scuola superiore tedesca per sollecitarlo a raccogliere il denaro per questo «fatto nazionale». Il monumento segna quindi il momento del distacco dalla tradizione classica; esso conservava però il gusto per la monumentalità, cui aggiungeva un altro elemento, quello della partecipazione popolare alla sua costruzione. Ne risultò che i monumenti nazionali vennero finanziati da gruppi particolari all'interno della nazione, desiderosi di dare prova del loro patriottismo. Verso la fine del secolo XIX, si tentò di infondere il movimento al monumento stesso, esprimendolo mediante la sua stessa struttura architettonica. Begas, pur adottando forme classiche, cercò di immettere elementi barocchi per conferire al suo disegno quel senso del movimento di cui gli altri monumenti nazionali erano privi. Guglielmo I, per esempio, siede su un cavallo condotto dalla dea della vittoria e al suo fianco procedono gli «eroi del 1870», issati su una quadriga greca; dei leoni fanno buona guardia al bottino conquistato in battaglia. In quest'occasione Begas preferì usare la linea curva al posto di quella dritta, sebbene si servisse poi di colonne doriche per collegare i vari elementi del monumento: tuttavia tutto sembra muoversi in un'atmosfera di alta drammaticità. Il rilievo dato da Begas all'aspetto drammatico non ebbe però successo, perché troppo si discostava dallo stile semplice, solido e monumentale diventato il simbolo della potenza e della bellezza della Germania. Era ormai opinione comune che il dramma dell'autocoscienza nazionale non potesse esprimersi con le sinuose linee del barocco o con uno stile delicatamente gradevole, e questo giudizio trova conferma nel più famoso monumento nazionale dell'inizio del secolo XX, quello **dedicato alla celebrazione del centesimo anniversario della battaglia di Lipsia**. In esso il monumento nazionale non solo raggiunge il suo momento più alto, ma vede anche riassunta tutta la sua storia che abbiamo fin qui cercato di narrare. Per Schmitz le forme classiche si conciliavano con una struttura piramidale, con il predominio dell'aspetto monumentale. Una costruzione massiccia, visibile da lontano, simboleggiava la patria e la sua vittoria. Questa volta non si trattava di un tempio greco come il Walhalla, bensì di una sagoma semplice e compatta, che dava un senso di monumentalità senza ricorrere a elementi decorativi e persino a colonne. All'interno una cripta rende omaggio ai caduti in guerra e otto

maschere senza occhi fissano i visitatori; al secondo piano statue dei condottieri della guerra contro i francesi. Il paesaggio, che circonda il monumento, era folto di querce germaniche e l'intera foresta era destinata a essere cimitero dei tedeschi illustri. Anche questo monumento fu finanziato da gruppi particolari: questa volta vi contribuirono i ginnasti. Il monumento, inaugurato proprio prima dello scoppio della prima guerra mondiale, dopo la guerra fu dimenticato e la sua importanza non varcò mai i confini della regione in cui sorgeva. Questi monumenti nazionali costituirono effettivamente una parte vitale del culto nazionale: con il loro aspetto essi sollevavano l'uomo al di sopra della routine della vita quotidiana. Era la nuova chiesa dove dovevano congiungersi l'elemento mistico e l'elemento primordiale della natura. I nazisti sostenevano che i monumenti dovessero costituire una cornice delle adunate di massa. Per il monumento commemorativo di Tannenberg (1927) i fratelli Krüger avevano preso a modello lo Stonehenge inglese. Esso unirono con mura otto massicce torri; lo spazio interno a ciascuna di esse fu destinato a usi diversi (ostello per gioventù, custodire le bandiere della battaglia, tomba dedicata alla memoria di Bismarck...); l'intero spazio doveva essere riservato alle riunioni della folla: in questo modo 100.000 persone potevano prendere parte alle cerimonie all'interno del monumento. Ma il risultato fu un monumento che circondava esso stesso un ampio «spazio sacro» piuttosto che esserne circondato. Il monumento fu fatto saltare in aria durante la ritirata dell'esercito tedesco, alla fine della seconda guerra mondiale.

Durante la repubblica, tuttavia, si sperimentarono anche altre concezioni di monumenti nazionali, ad esempio un'immensa sfera di cristallo o una sala commemorativa dei caduti della prima guerra mondiale con una biblioteca e una sala di lettura al suo interno, ma questi furono destinati all'insuccesso. I monumenti nazionali continuarono ad essere concepiti come luoghi sacri e scenari per il culto nazionale: né sale di lettura né sfere di cristallo potevano adempiere questa funzione. Questo convenzionalismo continuò anche dopo il 1945: chi volle costruire monumenti ai caduti della seconda guerra mondiale fu ancora una volta costretto a usare strutture piramidali, obelischi, croci.

CAP. 4: LE FESTE PUBBLICHE, PRINCIPI INFORMATIVI ED EVOLUZIONE

Il monumento nazionale e lo «spazio sacro», che spesso era creato intorno ad esso, costituirono lo scenario di molte cerimonie pubbliche. Tale spazio ha una storia lunga: **Rousseau** aveva consigliato al governo polacco di istituire, ogni dieci anni, una festa patriottica da celebrarsi intorno a un monumento, su cui fosse scolpito il ricordo dei grandi eventi del passato. I polacchi avrebbero così acquistato coscienza del proprio valore e di quello della loro patria. Si dovevano poi svolgere giochi pubblici e manifestazioni sportive, feste e cerimonie per instillare nel popolo la virtù del patriottismo e metterlo in grado di resistere alle tentazioni del teatro, delle opere o delle commedie. Il modello di Rousseau era la Grecia antica, i greci, infatti, avevano tenuto grandi e splendide feste a cielo aperto. La Rivoluzione Francese si servì delle feste pubbliche proprio nel senso consigliato da Rousseau. Queste feste avevano lo scopo di rendere gli uomini più virtuosi e divennero occasioni straordinarie per innalzare l'uomo al di sopra dell'isolamento della vita quotidiana. L'insegnamento di Rousseau si ricollegava nel **pietismo**, un pietismo che cerca di fondere lo spirito di Cristo con quella della «patria interiore». Gli uomini non erano solo fratelli in Cristo, ma anche fratelli nell'amor patrio.

Arndt, che aveva posto le fondamenta del culto politico tedesco, nel 1814 propose la fondazione di una «Associazione tedesca» che a nome di tutti i tedeschi avrebbe dovuto celebrare delle «feste sacre» e suggerì come adatti i giorni dell'anniversario di Teutoburgo, della battaglia di Lipsia, la commemorazione dei grandi uomini che avevano sacrificato la vita alla patria e il solstizio d'estate. Durante tutto il secolo XIX le feste nazionali vissero in stretta connessione con la **tradizione cristiana**: in queste funzioni religiose si cantavano inni, si recitavano preghiere, sermoni e

benedizioni, si leggevano le sacre scritture e il canto era essenziale. Il sistema adottato nello svolgimento del servizio religioso poteva variare da una chiesa all'altra e da uno stato all'altro della Germania, ma tema di un rito liturgico cristiano rimane sempre lo stesso: confessione dei propri peccati, recita del Credo, spiegazione delle scritture, la preghiera comune e la benedizione. Secondo i nazionalsocialisti non si doveva abbandonare questo schema fondamentale, bisognava solo dargli un contenuto diverso. Scomparve perciò dalla cerimonia nazionalsocialista la confessione dei peccati e al suo posto furono introdotte simbologie costituite dalle parole del Führer, il Volk, il sangue e la razza; la lettura non più delle scritture, ma di poesie patriottiche; la preghiera e la benedizione furono trasformate dai nazisti in invocazioni dello spirito nazionale; il rintocco delle campane della chiesa fu sostituito dallo squillo delle trombe; l'Introitus, cioè l'inno cantato o recitato all'inizio del servizio religioso, fu sostituito dalle parole del Führer; il Credo, o professione di fede, divenne un'affermazione di fedeltà all'ideologia nazista; il sacrificio della messa fu trasformato in una commemorazione dei martiri del movimento e si cantavano inni patriottici si suonavano le musiche di Bach e Beethoven. La cerimonia si svolgeva la domenica mattina, proprio con l'intenzione di distogliere la gente dall'andare in chiesa. Ciononostante i nazisti mirarono esplicitamente a distinguere le proprie feste da quelle della chiesa. Hitler tentò di segnare una netta separazione tra culto nazionale da quello cristiano, ma neanche i culti nazisti riuscirono a nascondere le proprie origini profondamente radicate nella tradizione cristiana. Con la **festa nazionale di Hambach sul Reno**, nel 1832, furono poste le fondamenta del culto nazionale. Fu la prima festa di massa ispirata dal fervente desiderio di unità nazionale. Ad Hambach accorsero circa 30.000 tedeschi. Un antico castello in rovina, sulla cima di un colle, fu il fulcro di tutte le celebrazioni della festa e il momento più grandioso fu la processione alle rovine e alla quale parteciparono deputazioni provenienti dall'intera Germania. Si indossavano gli antichi abiti e costumi tedeschi, si sventolavano innumerevoli bandiere recanti da un lato gli emblemi dei fasci romani, segno di forza e volontà, e sull'altro una ghirlanda di foglie di quercia. La processione risuonava di canti patriottici. Arrivati al castello, iniziavano i discorsi che duravano fino a notte. Nei discorsi non vi è traccia alcuna di quell'unione tra cristianesimo e nazionalismo; la festa di Hambach, quindi dimostra come la liturgia nazionale cominciava a liberarsi sempre più da ogni significato religioso. La festa stessa divenne un simbolo: la sua processione venne riprodotta nei quadri, grembiuli, pipe.

La **rivoluzione del 1848** mirava al raggiungimento dell'unità tedesca, ma la rivoluzione tese a rifiutare il culto nazionale e la liturgia nazionale fu relegata. Ma nel **1859** si pensò che i tempi fossero ormai maturi per un'altra festa nazionale e il **centenario della nascita di Schiller** (poeta) sembrò offrire il pretesto. Un esponente della cultura diventò in tal modo un simbolo nazionale. Le feste schilleriane si svolsero a livello locale: ogni città organizzò proprie manifestazioni. Ovunque aderivano tutte le classi della popolazione: i lavoratori si univano alla borghesia, ai ginnasti, ai cori e ai piccoli commercianti. La festa si apriva di solito con dei cortei rallegrati da carri allegorici sui temi delle tragedie di Schiller. Le bandiere erano d'obbligo e tutti i partecipanti al corteo dovevano esibire un eguale emblema. Di notte si svolgevano sfilate al lume delle fiaccole e sulle colline circostanti venivano accesi i fuochi. La sfilata di solito terminava nella piazza del mercato, dove si tenevano i discorsi e si brindava a Schiller e alla nazione tedesca. Le feste erano rallegrate anche da rappresentazioni simboliche e da tableaux vivants. A Francoforte, per esempio, vi fu fatto di un'enorme raffigurazione della Germania che incoronava Schiller con le fronde d'alloro e il teatro mise in scena dei tableaux vivants ispirati alle tragedie di Schiller che si concludevano con l'apoteosi del poeta che ascendeva al cielo per esservi incoronato dai suoi predecessori, da Livio a Shakespeare. Qui l'aspirazione all'unità nazionale eliminò quasi del tutto dalla scena la componente religiosa. Nel 1859 il culto nazionale si era ormai laicizzato.

Il raggiungimento dell'**unità nazionale nel 1871** suscitò un grave problema per la continuità del culto nazionale, perché ora le feste nazionali erano organizzate dalle autorità costituite. Le feste del **Secondo Impero** correvano il pericolo di diventare manifestazioni artificiali create per decreto dall'ortodossia ufficiale, che poteva spezzare il loro legame con il drammatico mondo dei miti e dei simboli della Germania. La **feste per commemorare la vittoria della Germania sulla Francia a Sedan** nel 1870 fu la prima festa nazionale creata dal Secondo Impero tedesco per glorificare se stesso. L'elemento di forza che stava alle spalle dell'organizzazione era il ministro **Bodenschwing**. Egli era rimasto impressionato dalle feste cui aveva assistito nella Francia di Napoleone III, dove non si faceva altro che «riempirsi di cibo e di bevande, danzare e agitarsi dal mattino alla sera»; non vi erano più freni al peccato, e il ministro protestante era convinto che tale situazione avrebbe provocato un'altra Comune parigina e distrutto i valori della famiglia. Era dunque necessario salvare la Germania da questo destino. Nel far ricorso alla **celebrazione della battaglia di Sedan**, egli non fu spinto da alcun impulso nazionalistico, ma dal desiderio di cercare un modo per prevenire la decadenza nazionale. La festa, però, non conservò uno svolgimento così austero e semplice come il ministro aveva desiderato, infatti le persone parteciparono a un corteo alla luce di fiaccole, cantarono degli inni, ascoltarono discorsi patriottici e danzarono tutta la notte. Tutto questo perché era stato organizzato dall'alto, secondo uno stile conservatore, con l'esaltazione della disciplina e la graduale esclusione della partecipazione popolare e nessuna festa poteva avere successo senza la partecipazione del popolo e senza far ricorso ai miti e ai simboli storici. Le feste parvero perdere la serietà di propositi sognata dai loro creatori. Bodenschwing non era riuscito nel tentativo di sconfiggere la frivolezza. Il fatto stesso che, durante il Secondo Impero, non si cessò mai di discutere intorno alle feste e ai monumenti nazionali dimostra che vi erano molte persone a rendersi conto di quanto essi fossero necessari come parte essenziale della nuova politica. Oltre a ciò vi era anche la sensazione che una vecchia e vitale tradizione correva il pericolo di essere soffocata, ed essa nasceva dalla constatazione che l'impulso religioso del popolo non si trasmetteva più alle feste nazionali. A questo problema si aggiunse anche la gran pletera di monumenti nazionali che sommerse il paese, per cui la gente cominciò ad annoiarsi di questi simboli dell'autorappresentazione nazionale. Il risultato fu che rinacque l'interesse per quei fattori che avrebbero potuto dare successo a luoghi meta di pellegrinaggi nazionali. Se ne discusse ampiamente, sostenendo che l'efficacia di un monumento nazionale dipendeva dal posto dove era collocato, e che questo doveva sia permettere la perfetta autonomia del monumento stesso, sia offrire un'arena per le feste nazionali. Schmitz nel 1889 presentò, per un monumento nazionale in onore dell'imperatore Guglielmo I, un progetto dove teneva pienamente conto, appunto, dell'inefficacia che avrebbe avuto una statua isolata del sovrano. Il monumento non doveva sorgere sulla cima di un monte storico, ma nel centro di Berlino; egli così pose Guglielmo I sul suo cavallo nel bel mezzo di una piazza, ma il progetto non fu mai realizzato. Il Secondo Impero aveva insomma sollevato il problema di come continuare a mantenere in vita il culto nazionale in un'età di conservatorismo politico e religioso.

CAP. 5: LE FESTE PUBBLICHE, IL TEATRO E I MOVIMENTI DI MASSA

Il personaggio centrale del risveglio di un nazionalismo di tipo emotivo e religioso dopo il raggiungimento dell'unità nazionale fu **Wagner**. Egli tentò di rinnovare la mistica nazionale durante il Secondo Reich, creando una tradizione wagneriana destinata ad avere largo successo e a prolungarsi sino alla fine della seconda guerra mondiale. L'arte e la sua estetica potevano servire a riavvicinare tra loro gli uomini e a portare alla luce un mondo più vero. Il suo mondo si fondava sul **mythos**: l'idea secondo cui l'immagine del mondo deve essere colta intuitivamente, e questa intuizione è intesa come uno sforzo dell'anima a elevarsi al di sopra del mondo presente verso un'unità più alta. Il mythos trova perciò espressione nel simbolismo e nell'arte e Wagner volle che

il suo *mythos* rispecchiasse quello del Volk germanico. Wagner credeva che nell'intimo dei tedeschi ci fossero alcune caratteristiche fondamentali che non avevano subito cambiamenti nel tempo e si doveva dimettere l'idea dell'uomo come prodotto del mutamento storico e che si dovevano ridestare le memorie del popolo nella loro sostanza e forza originali. La libertà era un tema importante di questo *mythos* è "*I Nibelunghi*" di Wagner del 1848, esaltavano proprio la libertà del popolo contro l'oppressione feudale. Un discepolo di Wagner affermò che la religione e l'arte sono le uniche due forze ideali capaci di dare un vero significato alla vita. E proprio nei *Nibelunghi* e nel *Parsifal* i temi cristiani del peccato e del pentimento si impernano sulla leggenda del San Graal, il calice contenente gocce del sangue di Cristo. Ma per Wagner, il *mythos*, oltre ad avere un significato sentimentale, conteneva anche i tradizionali precetti cristiani, tra i quali erano compresi anche quelli tipici della morale borghese: in sostanza si può dire che Wagner non portò il *mythos* al Volk, ma alla borghesia. La moralità borghese e il cristianesimo erano in questo modo fusi, finalizzati ambedue verso il culto nazionale. L'opera di Wagner esaltava gli antichi miti, li fondeva con il cristianesimo e la morale borghese, e, in aggiunta a ciò, evitava la astrazione, dando vita a concrete opere d'arte che si rivolgevano direttamente ai sensi, rendendo visibile l'invisibile. Wagner definì l'esecuzione delle sue opere *festival* perché si dava loro un significato più profondo, intimamente collegato con la tradizione delle feste nazionali.

Il recentissimo risveglio del sentimento nazionale mutò però qualcosa nel carattere del mito e nel carattere della festa stessa: il popolo infatti non vi partecipava direttamente, ma accoglieva un sogno presentatogli da altri e la sua vera partecipazione era limitata, l'attivismo stava scomparendo. Essi non creavano un attivismo tale da contribuire a produrre un mutamento politico; il mutamento era stato ormai trasferito su un piano puramente morale; la spinta effettiva verso l'azione, che aveva mosso le feste nazionali prima dell'unità, era ormai scomparsa.

Per Wagner, **razzista** e antisemita, i tedeschi erano un popolo superiore. Poiché il rilievo da esso dato al problema della salvezza rendeva necessario ammettere l'esistenza del diavolo, questo fu facilmente identificato con gli ebrei.

Le opere di Wagner ebbero un potente influenza sulla formazione intellettuale di Hitler. Egli era conquistato da come Wagner aveva ideato le sue feste, da come aveva rappresentato l'«anima ariana» sul palcoscenico e con la sua musica. Perciò, pur essendo portato a dare un minore valore a questo mezzo di espressione drammatica che non a quelle feste che permettevano la partecipazione attiva del popolo, egli mantenne viva la tradizione wagneriana. L'influenza di Wagner non rimase confinata alla Germania: da lui ispirato il poeta Gabriele D'Annunzio sognò un nuovo teatro dove egli immaginava immense e unanimi folle; in questa atmosfera l'arte del poeta avrebbe suscitato in quelle «anime inconsciamente rozze» un'emozione profonda. La visione dannunziana del nuovo teatro si legava con quelle forme politico-liturgiche, di cui, più tardi, egli si avvalse durante i sedici mesi in cui resse la città di Fiume (1919-1920). Mussolini, per parte sua, per i riti e le cerimonie politiche, si rifecce in gran parte proprio allo stile di governo di D'Annunzio in questa città.

Nacquero nuove forme teatrali, che ebbero grande importanza per l'evoluzione della liturgia nazionale, ad esempio il «**teatro del futuro**», il quale sarebbe stato capace di attrarre anche il più profondo patriottismo del movimento giovanile tedesco. Questi uomini volevano abolire il convenzionale palcoscenico e trasformare il pubblico da spettatore in partecipante. All'inizio del Novecento furono creati molti teatri all'aperto. Un esempio fu l'«**opera nella foresta**» a **Zoppot** nella Prussia orientale, che impressionò i nazisti e forse li spinse a tentare un genere di teatro culturale. In esso era dato gran risalto all'azione delle masse sul palcoscenico e le opere venivano eseguite davanti a folle che sembra abbiano raggiunto, in alcune rappresentazioni, una media di circa 10.000 spettatori. Quest'opera aveva trasformato lo spettacolo all'aperto in un rito sacro. Arte, natura e Volk erano le componenti essenziali della maggior parte dei teatri all'aperto, ma a

Zoppot si fondevano con la mistica wagneriana. Non sempre i teatri all'aperto erano ambientati nel paesaggio tedesco, ma a volte si utilizzò anche qualche piazza di cittadine medievali e palcoscenici mobili. In queste occasioni parte della popolazione stessa partecipava alla rappresentazione del dramma. L'intento di queste riforme era chiaro: il teatro doveva guidare gli uomini a entrare nella realtà del sogno e dell'illusione e gli attori e il pubblico dovevano costituire un'unità, e l'azione che si svolgeva sul palcoscenico doveva essere tale da favorire il culto nazionale. La partecipazione agli spettacoli di attori non professionisti fu facilitata dall'evoluzione del «**dramma popolare**» in cui gli attori erano gli abitanti stessi del villaggio. I drammi, nelle loro rappresentazioni, condannavano ipocrisia, frivolezza, vanità ed esaltavano invece l'«onestà e la verità». L'allestimento scenico era molto semplice: non vi doveva essere sipario e l'illuminazione doveva essere naturale. Era evidente che il dramma popolare stava assumendo sempre più un carattere nazionalistico. Schlösser riconosceva il carattere culturale dei drammi laici, ma desiderava ampliarne il contenuto perché servissero ad esaltare le gesta del popolo tedesco e il loro rapporto con l'universo. Sarebbe stato necessario un genere diverso di drammi e così pure un nuovo tipo di teatro, che potesse ospitare vaste masse di spettatori: Schlösser pensò di aver trovato questo teatro in un modello più antico, nel cosiddetto teatro **Thing**. I drammi Thing erano rappresentati all'aperto e il pubblico era chiamato a parteciparvi. Il Thing era soprattutto un teatro culturale sul cui palcoscenico si realizzava l'autorappresentazione della nazione. Si auspicò che ogni città in cui vi era una chiesa, avesse anche un Thing in quanto si affermò che il teatro Thing doveva essere oggetto della stessa riverenza che si ha per una chiesa. Si proclamò che dal Thing sarebbe scaturita la nuova Germania, ma le cose andarono in un modo diverso e il Thing morì. Hitler non ebbe mai incoraggiato il Thing e il «teatro del futuro» per usarli come un contesto entro cui procedere alla formazione di masse: non solo ambedue tendevano ad escludere una partecipazione generale, ma, mancava anche il genere di drammi adatto a rappresentazioni di questo tipo.

Nel Mein Kampf Hitler rende omaggio a **Lueger**, sindaco di Vienna dal 1897 al 1910 perché egli aveva compreso la reale importanza delle masse, ma Hitler criticò il suo Partito cristiano sociale di Lueger perché mancava di una vera teoria razzista. In più Lueger rimaneva al di sopra delle masse, non apparteneva a quel genere di vero conduttore di folle che è parte integrante delle masse. Le feste di Lueger non avevano il carattere «sacro» delle tradizionali feste nazionali e il cattolicesimo vi conviveva in perfetta armonia. I movimenti di massa come quello di Lueger si fondavano sul carisma effettivamente posseduto dal capo, ma erano movimenti destinati a dissolversi quando il capo cadeva o moriva. Hitler trasse un utile insegnamento da questa lezione e durante il Terzo Reich si preoccupò di indicare come definitivamente canonizzati alcuni riti politici: egli diceva che l'elaborazione di una liturgia nazionale completa era importante perché solo così essa avrebbe reso possibile a un qualsiasi successore, anche se personaggio mediocre, di apparire come un grande capo. Hitler naturalmente era convinto che non avrebbe potuto succedergli nessuno dotato delle sue stesse qualità, e perciò sarebbe stato compito della liturgia nazionale contribuire a garantire la continuità del Terzo Reich anche dopo la sua morte.

Altro movimento di massa studiato di nazisti fu il movimento contadino guidato da **Boeckel**. Esso metteva all'ordine del giorno continui cicli di adunate di massa, inviando senza sosta degli oratori nei più remoti villaggi; diede grande importanza alla creazione di cooperative di consumatori e produttori che giunsero a dominare tutta l'attività economica. Tema dominante del movimento di Boeckel fu l'antisemitismo. Le riunioni da lui organizzate e i suoi discorsi riuscirono ad attrarre sotto la sua bandiera molti giovani, eppure tutto questo non fu sufficiente per mantenere in vita il movimento: la «Lega dei contadini» era legata a un solo uomo, e, quando questo venne meno, il movimento si dissolse.

La **Repubblica di Weimar** cercò anch'essa di istituire una festa per celebrare la propria nascita, sperando che fosse un mezzo per ridare unità alle forze centrifughe della Germania: il «**Giorno della costituzione**» (11 agosto). Ma questa fu caratterizzata da ambiguità: l'esultanza per la costituzione si associò con l'amarezza per le sofferenze del popolo tedesco. La Repubblica di Weimar dimenticava che un simbolo deve essere eterno, e invece gli dava un valore contingente, che una festa nazionale deve essere un'esplosione di sentimenti tra i quali non può esserci posto per il pessimismo. I discorsi tenuti in questo giorno erano aridi e accademici, privi di ogni slancio e persino di qualsiasi appello emotivo alla repubblica. Inoltre, poiché il Giorno della costituzione cadeva in agosto, quando cioè le scuole erano in vacanza e così pure gli uffici pubblici, non si potevano chiamare a parteciparvi né gli scolari né gli impiegati.

Il governo parlamentare fondò un'organizzazione di massa designata a proteggere la repubblica. Essa aveva le sue bandiere e le sue adunate, ma si avvertiva pesantemente la mancanza di una guida carismatica, i discorsi erano prolissi e noiosi, spesso le adunate di massa si conclusero in padiglioni dove si beveva birra e si suonavano musiche popolari, ricordando le feste del secolo XIX dei cori maschili e delle società di tiro, assolutamente inadatte all'azione di massa del secolo XX.

CAP. 6: IL CONTRIBUTO DELLE ORGANIZZAZIONI

Per tutto il XIX e XX secolo l'attività di diverse organizzazioni si dimostrò essenziale per conservare e arricchire la nuova religione laica. In un'epoca in cui la vita politica della Germania era dominata dal particolarismo gli uomini sentirono il bisogno di unirsi con il fine di mantenere vivo l'amore per la patria. Nell'ultimo trentennio del secolo XVIII cominciò a diffondersi per tutta la Germania una rete di associazioni private. Una grande importanza ebbero le associazioni ginniche, quelle dei cori e dei tiratori.

I **ginnasti** furono i primi a ventilare gli ideali di autorappresentazione nazionale dei tedeschi. **Jahn** affermava che bisognasse «amare la patria attraverso la ginnastica». Egli riteneva che quasi tutte le feste Volk erano scomparse perché era stata trascurata la ginnastica, e si era reso conto che riti di questo tipo permettevano di incanalare una folla caotica in una massa disciplinata mediante, in parte, l'adempimento di «atti sacri». Questo spiega perché i primi luoghi dove si eseguirono gli esercizi ginnici non furono dei semplici prati. Il movimento dei ginnasti ebbe successo sin dal suo primo apparire. Operai e artigiani cominciarono ad affluirvi in numero sempre crescente e il movimento perse in tal modo il suo carattere puramente studentesco e quindi esclusivo delle classi medie e alte. Nel **1820** le associazioni ginniche furono vietate perché accusate di essere ostili al regime prussiano, ma negli anni successivi al **1848** il numero degli aderenti crebbe rapidamente: 1880 erano saliti a quasi 200.000. L'entusiasmo per la ginnastica aveva dato vita a un movimento di massa. Sin dall'inizio i ginnasti costituirono un gruppo molto unito: compivano i loro esercizi ginnici tutti insieme, indossavano la stessa divisa. Per la prima generazione dei ginnasti porre l'accento sull'elemento nazionale volle dire superare le grandi differenze di opinioni politiche all'interno della loro stessa organizzazione: all'associazione appartennero repubblicani e gli ebrei non vi esclusi. Ma la **rivoluzione del 1848** mutò volto a questo miscuglio di nazionalismo, di libertà e di tolleranza: da questo momento in poi i ginnasti seguirono l'andazzo dei tempi e si schierarono dalla parte della reazione contro la rivoluzione e si ripudiò la tolleranza degli ebrei. Alla fine del secolo XIX era ormai diventato chiaro che le competizioni sportive contribuivano alla formazione dell'ideale uomo tedesco e che, cosa ancora più importante, erano ormai una componente della liturgia nazionale. Durante il **Secondo Reich**, la ginnastica serviva non solo a rinvigorire i corpi, e perciò a formare dei buoni soldati, ma aveva anche la funzione di festa nazionale.

I ginnasti presero contatto con il Movimento giovanile tedesco condividendo con loro l'ideale della nazione che fosse espressione dello spirito interiore. Essi avevano in comune anche alcuni simboli, come le bandiere, i fuochi sacri e la danza popolare, e al pari di esso consideravano il canto

comune l'espressione simbolica del sentimento nazionale. Dal 1892 in poi sorsero, in opposizione all'organizzazione tradizionale dei ginnasti, molte altre associazioni ginnastiche dei lavoratori autonome l'una dall'altra. Dopo il **1918** i ginnasti accentuarono il militarismo. Ora le feste compresero anche un'ora speciale di adorazione, una «ginnastica spirituale». Si voleva che serate di questo genere si contrapponessero a quelle riunioni in cui scorrevano fiumi di birra e che spesso nel passato avevano accompagnato le esibizioni dei ginnasti. Erano serate in cui dovevano trionfare le «intrinseche qualità, genuinamente nobili, dei tedeschi». Sul piano politico questa concezione si risolse in adesione al partito nazionale tedesco di destra. Nel **1933** il Terzo Reich impose il suo controllo anche sui ginnasti. L'organizzazione fu dapprima sottoposta al controllo nazista e poi, nel **1938** fu sciolta. La stessa sorte subirono tutte le altre organizzazioni, quelle corali e quelle dei tiratori.

I cori maschili occuparono ben presto un posto importante nelle cerimonie nazionali, diventando parte integrante della liturgia nazionale. All'affacciarsi del nuovo secolo si pensava che una persona istruita dovesse avere anche gusti musicali. Coltivare la propria voce e cantare in compagnia dei propri amici divenne di moda. Furono fondate accademie musicali per chi voleva insegnare o perfezionare l'arte del canto: **Zelter** fondò a Berlino il suo circolo per cantanti, diventando la prima organizzazione corale tedesca a non avere alcun rapporto con qualsiasi chiesa. **Nagli** fondò circoli di cantanti in Svizzera con lo scopo di creare un vasto movimento musicale borghese. La musica, egli affermò, doveva superare i confini domestici e diventare uno strumento di cultura e di istruzione. Nagli si oppose perciò al frazionamento in tanti piccoli circoli esclusivistici della vita musicale. Furono questi i precursori del movimento dei cori maschili, ma l'esclusivismo borghese che li caratterizzò sin dall'inizio doveva costituire un continuo ostacolo al loro sviluppo. Lungo tutto il corso della loro storia essi si trovarono infatti di fronte al problema di come diventare delle organizzazioni veramente nazionali e di attirare nella loro orbita tutto il popolo. La **rivoluzione del 1848** segnò un'interruzione nell'attività dei cori maschili e bisogna perciò arrivare agli anni '50 per ritrovarli ormai trasformati in solide e stabili associazioni. Ma l'unità nazionale non era stata raggiunta, le canzoni popolari o dei canti per la libertà nazionale diventarono quindi lo strumento per promuovere l'unità.

Fu questo il momento in cui alcune associazioni locali cominciarono a elaborare un proprio rituale: procurarono una bandiera, diedero feste e si esibirono in gare canore. A volte si univano ad esse i ginnasti e le associazioni dei combattenti. I cori coglievano ogni occasione per esibirsi, si trattasse di fiere, di feste dei tiratori, di carnevali o di semplici riunioni in osterie, ma sempre predominava la spinta patriottica e nazionale. Le numerose associazioni corali autonome si costituirono in un'unica organizzazione, dando vita all'«**Associazione corale tedesca**» nel 1862. Quando nel 1871 l'unità tedesca divenne una realtà i concerti per il pubblico tornarono in primo piano. Cessarono di eseguire cori a una voce, ma adottarono accordi armonici più complessi, anche se allontanavano la partecipazione attiva del popolo. Oltre a questo cominciarono a farsi sentire in maniera determinante anche le divisioni sociali presenti nel Secondo Reich, ma la maggior parte delle associazioni corali era ancora formata da una larga rappresentanza di tutte le componenti della popolazione, però le classi più alte diventavano sempre meno presenti nelle associazioni corali, mentre invece aumentava la percentuale degli artigiani, di piccoli commercianti e degli operai. Durante il Secondo Reich le associazioni presero parte costantemente a tutti gli avvenimenti nazionali di qualsiasi genere. Anche con la **Repubblica di Weimar** (che diede un nuovo impulso ai cori e alle loro feste) le associazioni corali tedesche continuarono a nutrire profondi interessi nazionali e in armonia con la loro vecchia tradizione tentarono di favorire l'unità di tutti i tedeschi. A differenza dei tiratori scelti e dei ginnasti, i cori maschili avevano sempre partecipato a ogni genere di feste, locali, politiche e non politiche. Negli anni immediatamente successivi alla prima

guerra mondiale la musica per coro si era evoluta al punto da diventare una nuova forma artistica. Grazie a una combinazione di musica e movimento, era affidato ai cori il compito di suscitare la sensazione del dramma: nascono i «**drammi ritmici**», dove la musica tendeva a scomparire e al suo posto spiccavano le parole della liturgia. I nazisti pensavano che i cori maschili fossero veicolo di diffusione del loro «passato borghese», e doversero perciò smettere di dare concerti e di avere feste proprie (ma queste cessarono in realtà solo nel 1939), furono abolite le competizioni corali e l'assegnazione di premi, una notevole parte del repertorio classico dei cori dovette essere messa in disparte e al posto dei grandi compositori furono rivalutati i canti popolari.

Le associazioni di **tiro a bersaglio**, fondate dopo il 1800, erano associazioni formate da piccoli gruppi locali e spesso in una stessa città o paese ve ne era più di una. L'attività di queste associazioni consisteva in qualcosa di più che praticare il tiro a bersaglio e organizzare gare perché esse ritenevano che fossero importanti anche iniziative sociali. Le associazioni davano molta importanza all'aspetto religioso. Ancora una volta dunque ci troviamo di fronte alla fusione del sentimento religioso e della coscienza nazionale. Esse erano costituite da un largo settore di aderenti appartenenti ai ceti rurali, ma a partire dagli anni cinquanta del secolo scorso però un gran numero di operai aderì alle associazioni di tiro. Anche le associazioni dei tiratori si costituirono in una organizzazione nazionale nel 1862. Le feste nazionali di tiro avevano luogo ogni due anni. Accanto all'edificio dove si esibivano i tiratori vi era una sala per le feste, nel cui interno ebbe luogo un banchetto. Si tenevano discorsi patriottici e rappresentavano drammi. Mancò da questa festa e da quelle successive ogni elemento religioso. Le feste dei tiratori, a somiglianza di quelle dei cori e dei ginnasti, si collocavano anch'esse nella tradizione delle vere feste nazionali, ma la loro liturgia non era stata ancora compiutamente elaborata. La festa non riusciva ancora a realizzarsi in un'unità compiuta; l'atmosfera di frivolezza e di divertimento non era svanita e il gusto per il divertimento costituiva ancora un importante motivo di attrazione. La birra scorreva liberamente nei chioschi che offrivano cibo, bevande e giuochi. Erano insomma ancora riti nazionali e insieme fiere. Le associazioni dei tiratori continuarono la loro attività sotto il **Secondo Impero** senza grandi cambiamenti. Il loro atteggiamento verso la **Repubblica di Weimar** fu invece sin dal primo momento di netta ostilità. Il loro era un atteggiamento che si può definire più reazionario che nazionalsocialista; i legami che essi avevano stretto con le dinastie e con i principi sin dal momento in cui nacquero e che estesero lungo tutto il Secondo Impero resero più duratura la loro influenza e si può dire che la maggioranza dei tiratori rimase sempre monarchica nel fondo del cuore. A differenza dei cori, sembra che nelle loro file fossero rimasti solo pochi appartenenti alla classe lavoratrice e dopo la prima guerra mondiale esse diventarono quello che in fondo erano sempre state, un'organizzazione dal carattere prevalentemente rurale e medio borghese. I giovani non aderirono alle associazioni di tiro, tanto più che la pratica di questo sport era costosa perché richiedeva la disponibilità di fucili e di altro equipaggiamento, cosa che naturalmente rendeva ancora più esiguo il numero degli iscritti. Quando i nazisti giunsero al potere i tiratori parteciparono alla cerimonia, marciarono durante la giornata nazista, tentarono di acquistarsi il favore dei nazisti esaltando l'importanza del «popolo armato». Ma i nazisti le considerarono con lo stesso occhio critico con cui avevano guardato alle associazioni corali: erano troppo esclusive, tutto ciò malgrado i loro sforzi per valorizzare il «tiro aperto», che richiedeva minore abilità e permetteva perciò una più larga partecipazione popolare, in analogia a quello che già avevano cercato di fare le società corali abolendo il canto a quattro voci. Tutti i tentativi per diventare più popolari non servirono dunque a nulla. Nel 1934 i nazisti imposero un mutamento organizzativo delle associazioni dei tiratori rafforzando il controllo esercitato su di esse. Anche questa, come quella dei cori, fu incorporata nella liturgia nazista e i loro compiti diventarono quelli di assolvere nell'addestramento militare, subendo una subordinazione agli scopi militari. Malgrado ciò i tiratori

ebbero una parte secondaria nella liturgia del Terzo Reich: non diedero un loro contributo particolare al tono delle cerimonie così come invece riuscirono a fare i cori maschili. È innegabile però che i tiratori, in quanto vasta organizzazione popolare, costituirono un esempio per l'organizzazione delle masse. Insieme con i ginnasti e i cori, essi formarono un unico grande gruppo patriottico che per oltre un secolo prima dell'andata al potere dei nazisti sostenne e partecipò ai riti nazionali.

Quello di cui una festa nazionale aveva maggiore bisogno per raggiungere il suo scopo era l'elemento del movimento e la **danza** si prestava al meglio a questo scopo. Sebbene la danza non si organizzasse mai in un vero movimento nazionale, le sue caratteristiche fatte di canto, di ritmo e di movimento fisico la collegavano con le associazioni sia corali sia ginnastiche e la rendevano talmente adatta per le cerimonie del culto da darle un peso piuttosto determinante. I cori danzanti divennero un simbolo: un gruppo di esseri umani che si fondevano in un unico corpo in movimento e con un unico fine. La luce era un elemento chiave: contribuiva a mettere in risalto la bellezza del corpo umano. *L'Orfeo ed Euridice* di Gluck riscuoteva un grande successo perché in questa opera luce e ombra potevano essere utilizzate per una rappresentazione simbolica in cui le furie danzano nella mistica luce dell'oltretomba, mentre Orfeo e Euridice lottano per raggiungere la luce del giorno. I nazisti, nonostante il contrasto politico con questi artisti, continuarono a incoraggiare la danza. La bellezza fu, ancora una volta, legata al culto nazionale.

CAP. 7: IL CONTRIBUTO DEI LAVORATORI

Il movimento dei lavoratori diede un suo proprio contributo alla nuova politica. **Lassalle** aveva fondato nel 1863 il primo vero movimento dei lavoratori in Germania. Intorno alla figura di Lassalle si sviluppò un vero culto personale. Il capo era venerato, il suo ingresso ebbe un ruolo importante. Tutto ciò riecheggiava una vecchia tradizione: le «gioiose entrate» dei re nelle loro capitali erano state sempre occasione di fasto e di cerimonie. Ma nel secolo XIX le masse del popolo vi assunsero una parte attiva e un'entrata solenne non era più imperniata sul sovrano. Da ora in poi gli arrivi e le entrate divennero dimostrazioni solenni dell'unità di un'organizzazione. Il movimento dei lavoratori ebbe una parte importante in questa trasformazione e alla fine non fu il solo capo a fare il suo ingresso, ma una folla a ranghi serrati, recante a suo simbolo le bandiere. Nel socialismo più tardo non vi furono capi carismatici e, se ve ne furono, fu comunque condannato ogni culto della personalità. Il movimento dei lavoratori si interessò alle associazioni corali e dal 1875 molti lavoratori, giunti ormai a possedere una coscienza di classe, fondò le proprie organizzazioni. Nel 1894 le **associazioni corali dei lavoratori** si costituirono in un'unica organizzazione. Il movimento si diffuse con rapidità: nel 1911 comprendeva circa 150.000 iscritti. L'ascesa dell'organizzazione corale dei lavoratori avvenne superando forti opposizioni, soprattutto da parte dei capi del partito socialdemocratico che diffidavano del nuovo stile politico e il loro maggiore interesse andava a un'opera di educazione dei lavoratori nella dottrina marxista; essi erano riluttanti a far uso di miti e simboli per attrarre le masse al socialismo. Nonostante ciò i cori dei lavoratori cominciarono ad affermarsi nelle feste socialiste. Il **primo maggio**, celebrato per la prima volta nel 1890, diede un forte impulso alla costituzione di cori dei lavoratori. Un limite dell'associazione è che vi era una grave carenza di canzoni di lavoratori e di cori di massa: l'Internazionale marxista era quasi ignorata dalla gioventù socialista e i nomi di Marx ed Engels non ricorrono mai nella storia di queste associazioni; le canzoni satiriche contro le autorità costituite erano ormai completamente dimenticate. Le associazioni corali dei lavoratori mancavano di forza rivoluzionaria ed erano inclini a offrire serate sociali e a dare concerti più che a impegnarsi in un'attività di agitazione politica.

Il congresso di Parigi della Seconda Internazionale nel 1889 proclamò il primo maggio festa mondiale e la marcia dei lavoratori attraverso la città divenne il momento culminante della manifestazione, ma la manifestazione doveva essere silenziosa, le marce stesse erano silenziose. Il «**silenzio sacro**» delle sfilate del primo maggio intendeva non solo colpire gli spettatori borghesi, ma anche suscitare un sentimento di unità tra gli stessi uomini in marcia. Quello che contava era la pura massa. In uno di questi cortei i lavoratori portarono un vessillo con un motto «i lavoratori sono la roccia sulla quale verrà costruita la chiesa del futuro»: ancora una volta elemento religioso ed elemento laico si univano per forgiare lo spirito di un rito di massa. Verso la fine della prima guerra mondiale, in alcune di queste parate silenziose si inclinò ad adottare qualche abbellimento già usato nei cortei delle feste tradizionali, come le bande musicali e le associazioni corali dei lavoratori. Per la loro **seconda adunata** nazionale successiva alla prima guerra mondiale (1929), i ginnasti offrirono la rappresentazione di un dramma dal titolo *Liberati!*, che si apriva con l'entrata di «truppe d'assalto» al suono della Marsigliese, successivamente si muovevano per il palcoscenico schiavi e lavoratori oppressi, mentre il coro dei giovani cercava di scuoterli e incitarli all'azione; essi però perdevano il tempo in futilità al ritmo del jazz; ma i giovani non desistevano dai loro sforzi e alla fine, ricorrendo anche alla danza al suono dell'Internazionale prendevano d'assalto il carcere dove erano tenuti prigionieri i lavoratori. Per ultimo l'apoteosi del dramma: ordinati in cori di movimento, i giovani scesero in platea afferrando fiaccole accese, mentre i cori avanzavano verso la piscina ebbero inizio le gare, alla cui conclusione la festa fu chiusa con una parata alla luce delle torce. In questa festa troviamo una liturgia giunta a piena maturità, che si serviva delle tradizioni passate, dei cori e della danza moderna. Le organizzazioni sportive «rosse» videro aumentare la loro popolarità specialmente durante la Repubblica di Weimar. In questi anni il «movimento sportivo dei lavoratori» comprendeva non solo la ginnastica, ma anche altri sport, diventando negli anni venti una delle più vaste organizzazioni socialiste con circa due milioni di iscritti. Nel 1929 poiché la tensione tra i due tronconi socialisti era divenuta insopportabile anche all'interno dell'associazione, i comunisti tentarono allora di fondare una propria società ginnica e sportiva, che però restò sempre un piccolo gruppo marginale. È evidente che l'impulso verso la liturgia politica e la forma simbolica aveva trovato un punto d'appoggio anche nel movimento dei lavoratori, che diede alla nuova politica un proprio incisivo contributo. Ma col **1924** le feste di massa dei lavoratori si erano risolte in un insuccesso. Il motivo di questo fallimento va ricercato nel fatto che il mezzo artistico di cui si servivano era la **parola**, che prevaleva sui cori e sui movimenti di massa degli attori. Non appena l'aspetto letterario saliva in primo piano, il dramma perdeva la sua efficacia e la festa, che si voleva fosse un appello all'azione e un coinvolgimento attraverso il dramma, tendeva a trasformarsi in uno spettacolo convenzionale. Col tempo gli spettacoli divennero sempre più noiosi, perché il loro successo dipendeva in sostanza dal canto e dal movimento: il maggior risalto dato alle parole distruggeva l'armonia visiva e musicale dell'azione. Le feste di massa dei lavoratori avevano dunque fallito, ma i «**cori recitativi**» continuarono a prosperare e nella seconda metà degli anni venti. Questi cori si basavano anche sul dialogo con il pubblico e furono perciò utili strumenti per sollecitare la partecipazione di massa. Questi cori furono spesso alternati con danze, diventando sempre più elaborati. Eppure anche questi non riuscirono a creare quel genere di rito liturgico che aveva una efficacia tanto grande nelle feste di massa dei lavoratori o nelle riunioni della associazione ginnica dei lavoratori. Furono le camicie azzurre sovietiche a imprimere ai cori recitativi una nuova direzione. Prima di tutto gli attori entravano a passo di marcia nella sala; seguiva poi un breve discorso sul tema dello spettacolo, si passava poi alla rappresentazione di soggetti diversi intervallati da esercizi ginnici, danze e manifesti. In questi spettacoli mancava completamente lo scenario e altra novità era l'ampia parte riservata nei diversi numeri all'umorismo e alla satira. I nazisti tuttavia non ebbero bisogno di ricorrere al teatro marxista, dato che di tale forma teatrale si era già occupato, molto

tempo prima della prima guerra mondiale, il Teatro del futuro. Si formarono delle compagnie teatrali naziste. I drammi rappresentati appartenevano a un rozzo genere teatrale, banditore di un messaggio estremamente diretto e brutale. Nel 1932 per esempio, a Berlino, una compagnia drammatica nazista mise in scena un dramma imperniato sull'assassinio di un camerata delle SA, delitto di cui era accusato un ebreo, il quale veniva condannato all'immediata fucilazione.

CAP. 8: I GUSTI DI HITLER

Adolf Hitler disse che una nazione è veramente degna della storia solo quando costruisce i propri monumenti, e con il termine monumenti egli intendeva riferirsi non solo alle realizzazioni del proprio regime, ma anche alla liturgia politica del nazionalismo come l'unica vitale politica di massa. Hitler aveva compreso bene l'aspetto sia pragmatico che ideologico della liturgia, ma non fu lui a creare la liturgia del culto nazionale né a curarne direttamente l'adozione nel cerimoniale del suo movimento. Egli lasciò che le forme liturgiche seguissero il loro corso, anche quando personalmente lo giudicava ridicolo. Per esempio, egli non apprezzava la riesumazione di presunti antichi costumi germanici, ma ciononostante le case vennero costruite seguendo questo stile, la gente si vestì con il costume germanico e per parecchi anni il teatro Thing fu una realtà. La ragione per cui Hitler disprezzava questi arcaismi va ricercata nel suo gusto. Le preferenze artistiche e architettoniche di Hitler furono determinate dalla **Vienna** che egli conobbe in gioventù, e rimasero immutate per tutto il resto della sua vita. Gli edifici di rappresentanza di Vienna rappresentarono per lui la massima eccellenza architettonica. Qui lo stile classico aveva assunto l'aspetto monumentale che ebbe come modello Roma. Nella città Hitler assorbì quei gusti classici che ebbero una parte così cospicua nel culto nazionale. Ma chi ebbe su lui una maggiore influenza fu **Semper**; questi affermava che lo stile monumentale, la fusione dello stile romano con quello dell'Acropoli, sembrava «trascendere la vita di tutti i giorni». Hitler amò la semplicità della forma e l'uso di materiali. Questa sua preferenza si ricollegava al revival neoclassico. A questo movimento si collegò **Tessenow**. Egli poneva l'accento sulla semplicità e funzionalità dell'architettura: uso di materiali semplici e assenza di decorativismo, accusato di indulgere all'effeminatezza e alla frivolezza. Il conservatorismo del gusto di Hitler è evidente particolarmente nei progetti da lui fatti per i **teatri** dell'opera. Vi sono numerosi schizzi di interni di teatri d'opera in cui Hitler si atteneva all'opera di Vienna. I disegni presentano molte caratteristiche che indicano la continua preoccupazione di Hitler per il cerimoniale: le sale e lo scalone d'onore occupano uno spazio molto più vasto della platea o del palcoscenico. Nessun architetto in realtà avrebbe mai potuto costruire un teatro d'opera seguendo questi progetti, dove l'accento è posto sulla scalinata. Hitler amò introdurre ampi scaloni decorativi anche quando si cominciarono a progettare i palazzi ufficiali della nuova Berlino. Ciò dimostra che per lui l'impressione che un edificio doveva suscitare era altrettanto importante quanto la sua funzione. Esso doveva impressionare sin dal primo momento lo spirito di chi entrava e saliva nell'edificio. Il principio che Hitler seguì nei suoi disegni di teatri trovò applicazione concreta nel Palazzo del Führer a Monaco, dominato da un'ampia scalinata decorativa. Hitler affermò che nella costruzione degli edifici occorre tenere presenti le esigenze del popolo, il che significa prevedere uno spazio sufficiente ad accogliere 200.000 uomini. A quest'epoca la sua mente era dominata dall'architettura della chiesa. I disegni di Hitler per palazzi municipali hanno l'aspetto di chiese, le cui torri dovevano essere più alte di quelle di tutte le chiese della città. Questi municipi costituiscono l'esempio di un tentativo di battere la chiesa nel suo stesso campo, usando però un simbolo laico. La sua ostilità verso la chiesa appare chiara. Durante il Terzo Reich, Hitler non disegnò più municipi, ma i suoi progetti per le **sale** delle assemblee del partito. Comunque sia, la tendenza all'analogia non fu mai abbandonata completamente: la sala per i congressi di Norimberga, modellata sul Colosseo, doveva avere un grande organo, e le sale più piccole continuarono ad avere tutto l'aspetto di una chiesa, con

l'abside, i banchi e persino lo spazio intorno all'altare. Il gusto conservatore di Hitler determinò anche tutti i suoi atteggiamenti verso la vita. Negli stessi anni in cui Hitler formò il suo gusto artistico si precisarono anche le sue opinioni morali. Speer ha scritto che la formazione intellettuale di Hitler si era arrestata a come il mondo era negli anni tra il 1880 e il 1910, in quanto Hitler respinse la modernità e definì la «bellezza» in contrasto con la civiltà industriale e borghese. Hitler e i nazisti non si opposero mai all'uso della tecnologia più moderna, ma questa doveva essere indirizzata a vantaggio di una concezione della bellezza che Winckelmann aveva definito. Il film **La gioventù va dal Führer** (1939) la macchina da ripresa segue i gruppi della gioventù hitleriana lungo tutto il loro percorso da ogni parte del Reich, e la Germania che vi è rappresentata è quella del paesaggio, dei villaggi e delle piccole città. Non si vede una fabbrica, né un complesso edilizio, né macchine moderne. Il film ritrae una Germania non industrializzata e non moderna, dove regnano l'ordine e un'immacolata pulizia; scene di calda vita familiare stanno a indicare la moralità cui ci si doveva attenere, e in tutto il film le ragazze appaiono solo una volta per pochi secondi. Il film illustrava un mondo illusorio, reso reale dal culto nazionale e della liturgia. In analoga maniera, la **letteratura** fiorita sotto il Terzo Reich fu largamente popolare, perché anch'essa simboleggiava un mondo sano che offriva l'illusione della stabilità. Erano romanzi che rappresentavano costantemente un mondo di sani sentimenti e di ordine, in cui il buono vince tutte le battaglie, rifiutando le ricchezze mondane e la potenza grazie al retto sentire del suo «cuore d'oro». Hitler ha detto che lo scrittore Karl **May** gli aveva aperto gli occhi sul mondo. May scrisse racconti di avventure e Hitler elogiò i suoi eroi per la loro capacità di riuscire dignitosi grazie al controllo dei propri istinti, ma Hitler gli respinse il loro rifiuto della violenza. May aveva condannato l'uso spietato della forza, che a loro giudizio era l'opposto del sentimento e un pericolo per un mondo morale e ordinato. Ma Hitler la pensava diversamente, influenzato da quel genere di **razzismo** appreso negli anni della sua gioventù a Vienna. Era un razzismo violento e brutale, un razzismo che faceva capo a una piccola setta secondo cui l'uomo ariano era presentato come una manifestazione del cosmo; come il sole era al centro dell'universo, così gli ariani erano un popolo solare. Essi propugnavano la guerra tra i popoli biondi e quelli bruni, in particolare tra l'ariano e l'ebreo, in quanto il nemico non era una classe sociale, ma l'ebreo, simbolo del principio malefico della modernità. L'ebreo come nemico era una forza occulta, che doveva essere combattuta con tutti i mezzi possibili, sino alla guerra aperta, ma sempre in nome dell'ordine. Era quindi necessario abbattere il malefico ordine esistente, e ciò doveva avvenire nel nome della restaurazione del sano passato. La rivoluzione di Hitler era una «rivoluzione invertita», che non comportava alcun cambiamento fondamentale in campo sociale ed economico, ma che piuttosto voleva operare una restaurazione del mondo, riportando in vita la vera moralità, la forza tradizionale che legava gli uomini tra loro.

I **discorsi** di Hitler comprendevano qualcosa di più che slogans o frasi fatte, molto spesso essi erano esposizioni di programmi. Essi duravano per un periodo molto lungo e s'integravano con l'intera messinscena e con il ritmo liturgico. Nelle cerimonie Hitler marciò con le masse stesse, integrandovisi, e ne emerse solo per pronunciare il suo discorso. L'integrazione della funzione del capo con l'intero cerimoniale può essere rilevata anche nella struttura dei discorsi di Hitler. Questi insistette sempre sulla chiarezza e sulla concisione di forma che non lasciasse luogo ad ambiguità. Essi avevano un ritmo costante nel quale il popolo poteva inserirsi con esclamazioni. Il pubblico recepiva in tal modo la logica del discorso emotivamente, avvertiva solo la combattività e la fede, senza afferrare il contenuto concreto, o senza soffermarsi a riflettere sul suo significato. La folla «viveva» il discorso più che analizzarne il contenuto. Questa loro struttura esulava dall'intenzione e perfino dalla consapevolezza dello stesso Hitler. Egli dettava i suoi discorsi sotto la spinta di una grande eccitazione, istintivamente e molto rapidamente. I discorsi di Hitler furono perciò delle vere azioni, non erano didattici come lo erano quelli di tanti liberali e socialisti.

Hitler divenne lui stesso un **simbolo vivente**. Egli organizzò la sua vita pubblica, e persino quella privata, intorno a se stesso come a un simbolo vivente. Persino l'uniforme da lui indossata, inconfondibile e semplice, caratterizzava la semplicità e gli emblemi da lui esibiti avevano essi pure un significato diretto: la camicia bruna, la svastica, e il mazzetto di fronde di quercia, che adottò quando si autonominò comandante in capo dell'esercito. Nessuno doveva essere sfiorato dal pensiero che avesse una vita privata, non era confacente, per un simbolo, mostrarsi come un pater familias, sarebbe apparsa una frivoltà, una riesumazione di quel miscuglio di atmosfera socialsteggiante e cerimoniale dei tempi guglielmini. Si sarebbe trovato quindi in penoso contrasto con l'immagine del partito in cui l'affermazione della virilità e della mascolinità era un elemento essenziale. Aver trasformato un uomo in un simbolo si dimostrò efficace: a volte l'olivastro e bruno Hitler apparve all'immaginazione popolare come il tipo d'uomo ideale, e troviamo un numero incredibile di persone che affermavano che Hitler era biondo e aveva gli occhi azzurri. In questo caso il sogno era diventato realtà. Il mondo dei sogni e dell'illusione riusciva ad attrarre milioni di uomini grazie all'oggettivazione operata dalla liturgia. La liturgia nazista si basava sull'organizzazione totale della vita, ma anche all'organizzazione dell'«uomo totale», sotto la guida del partito. Hitler sostituì il **calendario** nazista all'anno cristiano, anche se la festa commemorativa degli eroi caduti, il solstizio d'estate, il giorno del lavoro e altri anniversari continuarono a essere mescolati, in alcuni calendari nazisti, con le tradizionali festività cristiane della Pentecoste e dell'assunzione della Vergine. Il corrispettivo nazista del battesimo, la «consacrazione del nome», avveniva in una stanza speciale, al cui centro era posto un altare sul quale all'immagine di Cristo era sostituito il ritratto di Hitler e dietro il quale stavano tre uomini delle SS. Le feste tradizionali dovevano essere tenute in secondo piano e così il Natale fu trasformato nella festa del solstizio d'inverno. Fu fatto anche un tentativo di inserire le cerimonie nella routine di tutti i giorni, per esempio l'alzabandiera e atti di devozione la mattina e la sera. La liturgia nazista ricopiò in sostanza tutte le diverse manifestazioni descritte in precedenza: processioni simili a quelle tipiche delle feste di associazioni, Aufmärschen, cori recitativi, marce silenziose, professioni di fede, cori di movimento, lo spazio sacro e gli edifici che lo circondavano, gli effetti di luce, le bandiere, le fiamme e la partecipazione attiva di tutti i presenti.

CAP. 9: IL CULTO POLITICO

La «nuova politica» accolse, adattandola, gran parte della tradizionale liturgia cristiana. L'idea di «**spazio sacro**» risale all'età primitiva e al culto pagano, e fu poi accettata dai cristiani. Questo spazio fu ritenuto, lungo tutto il corso della storia, un prerequisito necessario all'atto liturgico. La nuova politica occupò questo spazio sacro, con le parate, le marce, le esibizioni ginniche, le danze e i discorsi. La nuova politica era una politica rivolta molto spesso (ma non sempre) a tutte le classi, infatti l'ideale dell'unificazione nazionale era diffuso anche ai livelli più bassi della scala sociale e le classi più umili ne erano attratte per esempio attraverso le loro organizzazioni sportive e i cori maschili.

I lavoratori erano scarsamente rappresentati nel partito nazista, che nel 1930 raggiungevano il 20% degli iscritti. Il fatto che siano stati i nazisti a delimitare con tanto successo il campo del dibattito politico dimostra non solo il loro successo nel far sentire la propria presenza, ma anche l'attrazione magnetica esercitata dall'appello nazionalista cui si aggiunge la forza d'attrazione esercitata dall'aspetto spirituale. Il mito e il simbolo diventano una spiegazione della vita sociale. L'aspirazione a un mondo sano e felice e a una vera comunità, rappresentata dall'estetica della politica, in cui tutti potevano ritrovarsi uniti. In un'epoca che ha visto la crescita dei movimenti di massa, la nuova politica divenne una maniera di organizzare le masse, di trasformare una folla caotica in un movimento di massa. Non si trattava esattamente di un movimento di protesta in reazione a specifiche situazioni di disagio, quanto piuttosto di una forma di politica di massa che

faceva appello ad aspirazioni già radicate, e che cercava di ipostatizzarle mediante il mito, il simbolo e l'estetica della politica. Ma questa spinta verso l'organizzazione della folla era frutto non solo della politica di massa, ma anche della volontà di tener conto della storia. L'interesse per la dimensione storica divenne così pressante proprio all'inizio del secolo XIX perché il richiamarsi alla storia fu una maniera per organizzare il tempo, per fare fronte al suo veloce trascorrere. Il tempo non procede in ogni epoca della storia con eguale velocità; questa aumenta con il progresso dei mezzi di comunicazione e col ritmo più veloce della vita in un mondo in via di industrializzazione. L'ideale greco della bellezza affermato da Winckelmann, radicato com'era nella storia, rappresentava quella semplicità e quella calma grandezza in così netto contrasto con la fretta e l'irrequietezza dei tempi presenti. Il fenomeno che è stato oggetto del nostro interesse è stato una religione laica, la prosecuzione, dai tempi primordiali e cristiani, di un modo di considerare il mondo attraverso il mito e il simbolo, di manifestare le proprie speranze e timori in forme cerimoniali e liturgiche. La nuova politica ha riempito la Germania di monumenti nazionali e di feste pubbliche, ma è bene ripetere che non stiamo affermando che il Terzo Reich avrebbe potuto vincere senza riportare tangibili successi nella lotta contro la disoccupazione e in politica estera. La liturgia è solo un fattore decisivo tra altri fattori.