DOPPIOZERO

La Germania ad uso del Louvre

Riccardo Venturi
23 Maggio 2013

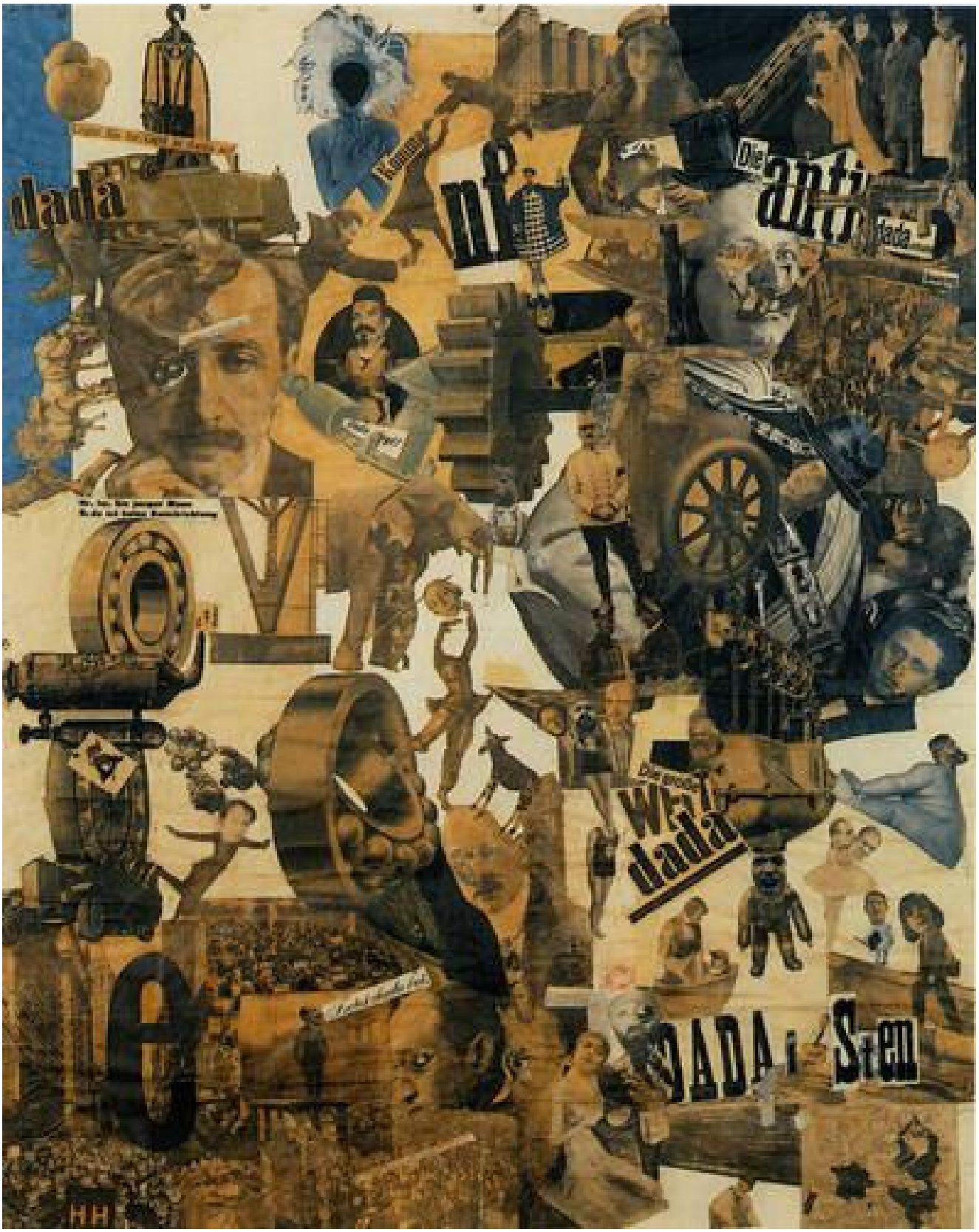
Collaudo

Nel corso degli anni ho collaudato e affinato un protocollo per visitare le mostre d'arte. Quando entro nella prima sala conosco a malapena il titolo dell'esposizione. Ne ho sentito parlare da un amico o alla radio, ho intravisto un'affiche sulla metro o il catalogo nella vetrina di una libreria, ho ricevuto una newsletter, in alcuni casi persino un invito per inaugurazioni spesso disattese. Certo, anche quando mi pare d'inciampare nella mostra sono immerso in un orizzonte di attese, tuttavia m'illudo che questo non interferisca troppo con la visita, che resti un brusio di fondo. Né faccio alcunché per foraggiare queste attese: ignoro i prestampati in distribuzione all'ingresso, il pannello introduttivo e quelli sulle singole sezioni. Girovago per le sale guidato dalla sola *curiositas*. Una forma, un colore, un suono, un movimento captano la mia percezione o la mia memoria; le gambe e il corpo vengono attratti dalla fonte potenziale di godimento. Pari a quella di una zanzara magnetizzata dal neon viola è la mia incoscienza. Raramente annoto qualcosa sul taccuino. Del resto cosa c'è da scrivere? A questo stadio primordiale, non esistono mostre brutte: c'è sempre qualcosa che mi colpisce e il resto si dilegua sullo sfondo. Chi s'imbatte nel sottoscritto alla fine di questo giro per chiedermi un parere sulla mostra, otterrà un invariabile "Bellissima, davvero!".

Ma poi comincio un secondo giro. E' solo in questo momento che vedo letteralmente l'esposizione: guardo tutte le opere, ne osservo i rapporti e la spaziatura, leggo i pannelli, faccio attenzione alle sale nel loro insieme, al colore delle pareti, all'allestimento, all'illuminazione, al modo in cui sono presentati i documenti, al percorso, alle reazioni del pubblico. A emergere è l'esposizione come dispositivo. Ed è questa l'ora del collaudo, l'ora genuinamente critica. Per me l'esercizio della critica d'arte si risolve nella decisione di compiere il secondo giro. Inevitabilmente le prime impressioni si modificano. All'indisciplinata curiositas si aggiunge il desiderio di sapere proprio della *studiositas*, all'esuberanza degli inizi uno stato più meditabondo, ponderato, disincantato, tutto sommato più equilibrato. Se dovessi definire a bruciapelo il prototipo di una mostra riuscita, direi che è quella in cui lo scarto tra queste due esperienze, tra primo e secondo giro, sia esiguo. A volte si assottiglia come, per citare un esempio recente trattato in questa rubrica, nella retrospettiva di Claes Oldenburg a Colonia; a volte si dilata, come in *Histoires des fantômes* di Didi-Huberman al Fresnoy.

Inconscio romantico

Nel caso di *De l'Allemagne 1800-1939, de Friedrich à Beckmann* al Louvre (fino al 24 giugno), le prime impressioni non sono state stravolte. Sono andate a pezzettini.



Hannah Höch

Nel primo giro ho occhi solo per Arnold Böcklin (“Il caso Böcklin è il caso tedesco”, Julius Meier-Graefe, 1905) e per la collezione di minerali di Goethe; per gli estratti di *Metropolis* di Fritz Lang esposti davanti a quelli della *Sinfonia di Berlino* di Walter Ruttmann (entrambi del 1927); per le fotografie di August Sander e i disegni terribili di Käthe Kollwitz dell’ultima sala. Immagini che rimuovono ogni reminiscenza del

primitivismo arcaizzante dei Nazareni, del mito dell'Italia dei Deutsch-Römer, i romani-tedeschi, ma anche dell'installazione di Kiefer che apre la mostra e ne porta lo stesso titolo (il mio entusiasmo per Kiefer è in calo costante). Infine cado su opere che risvegliano la mia memoria, come Max Beckmann, su cui il Centre Pompidou organizzò un'esposizione esauriente nel 2002, o la ventina di Friedrich che mi catapultano di colpo alla retrospettiva di Amburgo nel 2006. Questa prima visita è così felicemente assillata da un incalzare di passato e presente, in cui un Beckmann o un Friedrich mi rimandano alla congiuntura esistenziale in cui mi trovavo allora a Parigi e a Colonia, a come ero, cosa pensavo, con chi mi accompagnavo, cosa è cambiato e cosa no. "Bellissima, davvero!".

Secondo giro. Che strano, il titolo: un pomposo *De l'Allemagne*, con riferimento al libro di Madame de Staël (1813) affatto gradito a Napoleone. Un'impressione confermata dalle tre focali della mostra in cui è stretta una produzione eterogenea come quella tedesca: il rapporto al Passato ellenico, il rapporto alla Natura, il rapporto all'Umano (maiuscole del curatore), ovvero: la questione della Grecia tedesca e della diade Apollo-Dioniso, quella del paesaggio nazionale, quella dell'individuo e dell'umanità dopo la prima guerra mondiale. Sala dopo sala emerge la Germania della letteratura popolare o delle leggende di Clemens Brentano, Achim von Arnim e dei fratelli Grimm, popolata da poeti e cavalieri, castelli sul bordo del fiume e foreste notturne, dalla cattedrale di Colonia e dal Walhalla, fino all'irrompere della donna-naiade o baccante, rapita nell'esaltazione del corpo ma anche in un lampo di follia assassina.

Filo conduttore della mostra è la pittura – e solo la pittura – romantica. Il presente è una dimensione incompleta (da cui il sentimento di malinconia), l'esistenza un esilio da una patria immaginaria e idealizzata (da cui la nostalgia), la vita in comunità proiettata in un passato non ancora corrotto dalle spinte del mondo industriale moderno (da cui l'alienazione). Per recuperare e ridare pienezza al presente, all'esistenza e alla vita in comunità, per combattere la malinconia, la nostalgia e l'alienazione, gli artisti ricorrono all'estetizzazione della realtà o al dandismo, all'esotismo come fuga dalla metropoli, alla creazione di mondi paralleli, onirici o sublimi, alla mitizzazione dell'infanzia come stato primitivo dell'umanità, ai miti arcaici.

Kathe Kollwitz

De l'Allemagne indaga insomma quell'"inconscio romantico", per dirla con Philippe Lacoue-Labarthe e Jean-Luc Nancy (*L'Absolu littéraire*, 1978) che sarebbe lo stigma dell'arte tedesca. Non sorprende che la mostra sia schiacciata sul XIX secolo e che il XX (Repubblica di Weimar inclusa) ne esca penalizzato. Né che a segnare il salto da un secolo all'altro sia sempre il romanticismo: dalla mirabolante sala Friedrich si passa al Neoromanticismo degli anni trenta, rifugio sicuro in tempi convulsi. E' pur sempre il Louvre, si dirà (anzi è stato detto). Una giustificazione debole e pretestuosa, perché da tempo il contemporaneo non è più un tabù (non dimentichiamo che nella short list per il nuovo direttore del Louvre figuravano due contemporaneisti quali Laurent Le Bon del Pompidou di Metz e Sylvie Ramond del Musée des Beaux-Arts di Lione).

Il monopolio romantico ha conseguenze micidiali sulla mostra. Mi accorgo che mancano praticamente tutti gli artisti tedeschi più conosciuti e amati in Italia: non v'è traccia di Blaue Reiter (Kandinsky, Paul Klee, Franz Marc, August Macke) e degli espressionisti, di Max Ernst e di Hans Bellmer, di Dada e del Bauhaus. Dov'è la Berlino cosmopolita degli anni venti? Dove i movimenti avanguardisti più internazionali che testimoniano dei contatti e dei proficui scambi culturali della Germania col resto d'Europa? Non vi sono perché, è chiaro, avrebbero interferito col progetto fallace di sbandierare qualcosa come uno stile nazionale tedesco. Il modo in cui *De l'Allemagne* articola produzione artistica e identità nazionale ci riporta indietro all'epoca degli Stati-nazione. Ciò che ha una spinta internazionale, ciò che è portatore di un elemento spurio, non tedesco, va liquidato. Del resto in che modo definire tedesca un'artista dada come Hannah Höch, autrice di un collage epocale – vero e proprio Giudizio universale dadaista – quale *Tagliato con un coltello da*

cucina dada nella pancia gonfia di birra dell'ultima epoca culturale della Germania di Weimar (1919-20)?

Max Beckmann

Ora, vi è un'altra conseguenza assai più preoccupante del monopolio romantico, certo non voluta tenuto conto dell'altissimo profilo scientifico dei curatori e collaboratori della mostra. *De l'Allemagne* si chiude con *L'inferno degli uccelli* (1938) di Max Beckmann, prima opera realizzata in esilio, forse allegoria della dittatura nazista, nonché con un estratto video di *Olympia* (1936) di Leni Riefenstahl. E' installato discretamente – per quanto Riefenstahl possa essere discreta – in una stanzetta davanti alla falsa spensieratezza della Berlino fine anni venti di *Uomini di domenica* di Robert Siodmak e Edgar G. Ulmer. Il percorso si chiude così in modo cupo e funesto, con un assordante colpo di gong che segna la fine della storia, l'opposto della speranza di rinascita di una *Germania anno zero*. Retrospettivamente si ha la sensazione che la mostra ricostruisca le tappe che hanno preceduto il nazionalsocialismo, quasi che nei dipinti romantici fosse inscritta l'inevitabilità, l'ineluttabilità della catastrofe tedesca, quasi che il dionisiaco della prima sessione, in cui sfociano il vitalismo e le pulsioni primitive, finisse per tendere la mano al nazionalsocialismo.

Altro che inconscio romantico! Qui sembra serpeggiare quell'"anti-capitalismo romantico" di cui parlava già Lukács nel 1931, una critica all'estetica borghese e alla civiltà capitalista moderna ma anche, nella sua deriva reazionaria, l'antecedente del fascismo. Qui riemerge la questione della *Sonderweg*, la via peculiare intrapresa dalla storia tedesca che, rispetto agli altri paesi europei, devia il percorso comune verso la democrazia liberale parlamentare per abbracciare la dittatura totalitaria del nazionalsocialismo. Destino o anomalia patologica dello Stato nazionale tedesco e della sua classe borghese? Qui sembra spuntar fuori quel Wotan con cui Jung coglieva il carattere fondamentale dell'anima tedesca in un celebre saggio del 1936, un fattore psichico irrazionale diviso tra spinta alla violenza bellica e tensione spirituale, tra distruzione e purificazione.

Storie in conflitto

Esco dalla doppia visita di *De l'Allemagne* interdetto. Rientro a casa e m'informo. La mostra nasce per celebrare il cinquantenario della riconciliazione franco-tedesca, il trattato dell'Eliseo tra Francia e Germania siglato dal generale de Gaulle e dal cancelliere Konrad Adenauer. Voluta da François Hollande e Angela Merkel, è difficile immaginare un evento artistico più ufficiale. Una vera e propria mostra di Stato, la più grande esposizione d'arte tedesca mai organizzata in Francia, pensata per far conoscere al pubblico francese delle opere avvolte da frusti stereotipi germanofobici.

Eppure, anziché riunire, questa mostra ha diviso, diventando presto terreno di scontro. Con poche sfumature la stampa tedesca – progressista (“Die Zeit”) quanto conservatrice (“Frankfurter Allgemeine Zeitung”) – l’ha attaccata, e chi l’ha difesa (come l’ambasciatore tedesco a Parigi, Suzanne Wasum-Rainer) lo ha fatto su basi meramente numeriche e organizzative, senza entrare nel merito, come ha invece tentato, in modo non del tutto convincente, l’ormai ex-direttore del Louvre Henri Loyrette in una lettera aperta indirizzata a “Die Zeit”. Gli attacchi – riflesso della crisi economica e politica sullo scacchiere europeo? – denunciano il percorso della mostra: dal neoclassicismo di Friedrich Schinkel all’architettura di Albert Speer, dal culto romantico della natura di Caspar David Frierich e Carl Gustav Carus al neopaganesimo, dall’amore per le foreste al nazionalsocialismo.

Come si è insinuata quest’ambiguità? Da una mancata collaborazione scientifica tra i due curatori, Henri Loyrette e Andreas Beyer, direttore del Centro tedesco di storia dell’arte. Beyer avrebbe preferito una manifestazione più circoscritta sul classicismo e su Goethe, “Weimar 1800”. Una mostra-dossier che, secondo Loyrette, avrebbe attirato pochi visitatori e che lo ha indotto ad allargare lo spettro dal 1800 al 1939 (ha avuto ragione, se dallo scoppio della polemica la mostra attira 3.400 visitatori al giorno!).

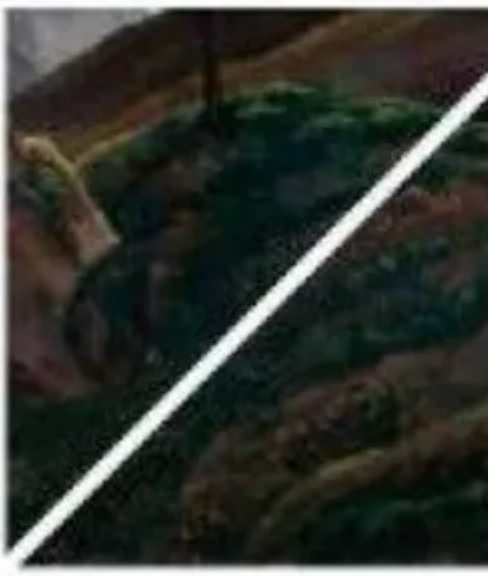
Stretta tra esigenze ufficiali e tornaconto economico, *De l’Allemagne* trascura il vivace dibattito tedesco sulla costituzione e l’interpretazione della sua arte nazionale. Penso, ad esempio, a *Objects as History in Twentieth-Century German Art. Beckmann to Beuys* di Peter Chametzky (Un. California Press 2010) o a *I tedeschi e la loro arte. Un’eredità difficile* (1993, tradotto nel 2005 da Il Castoro) di Hans Belting. Penso soprattutto alla mostra-convegno organizzata alla Haus der Kunst di Monaco nel 2012 in occasione del 75imo anniversario della sua apertura al pubblico (*Storie in conflitto: Haus der Kunst e gli usi ideologici dell’arte, 1937-1955*). Considerato dal regime come il “tempio dell’arte tedesca”, Haus der Kunst ospitò tra il 1937 e il 1944 mostre di propaganda che rispondevano a un’agenda politica ben precisa: contrastare lo

sviluppo e la legittimità dell'avanguardia tedesca più cosmopolita – la stessa "dimenticata" da *De l'Allemagne. Storie in conflitto* si spingeva astutamente fino al 1955, anno della prima Documenta di Kassel e dell'esposizione di *Guernic*a di Picasso all'Haus der Kunst, una data più consona del funesto 1939.

Il giorno dopo aver visitato *De l'Allemagne* vedo il film su Hannah Arendt di Margarete von Trotta. Mi sento riconciliato da una Arendt che, esule a New York, si scambia battute in francese col compagno Heinrich Blücher, lascito della loro parentesi francese. Altrimenti ho un solo suggerimento: non dimenticate di prendere un gran respiro tra la prima e la seconda visita.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO

LOUVRE



www.louvre.fr

Comité International du Louvre
International Council of the Louvre
BMH AVOCATS
Le Monde