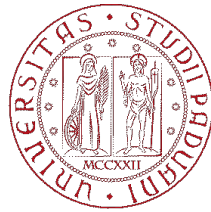


1222 • 2022
800
ANNI



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Scienze Storiche, Geografiche e dell'Antichità
Dipartimento dei Beni Culturali: archeologia, storia dell'arte, del cinema e
della musica

Corso di Laurea in Storia

Un complicato rapporto tra arte e politica nella Germania
nazista: il caso Emil Nolde.

Relatore:

Prof. Giovanni Bianchi

Laureando: Mattia Spessotto

Matricola: 1200910

ANNO ACCADEMICO 2021-2022

INDICE

INTRODUZIONE.....pag.1

PARTE PRIMA

Emil Nolde tra Germania e Danimarca.....pag.5

**L’espressionismo, ingresso ed espulsione dalla “Secessione
berlinese”pag.15**

PARTE SECONDA

L’Antisemitismo e l’avvicinamento al Partito Nazionalsocialista Tedesco....pag.19

Il “*Berufsverbot*” da parte dell’arte ufficiale di regime.....pag.27

**Emil Nolde: La “denazificazione” attraverso l’autobiografia e
gli acquerelli.....pag.45**

CONCLUSIONE.....pag.57

BIBLIOGRAFIA.....pag.59

INTRODUZIONE

Il nazionalsocialismo è un argomento indubbiamente dibattuto, che deve ancora trovare molte chiarificazioni prima di consegnarsi alla storia in modo definitivo.

Il periodo che va dalla presa del potere da parte di Adolf Hitler fino al suo suicidio e alla conseguente fine del Terzo Reich ha visto molteplici protagonisti.

Tuttavia, se molti sono costantemente oggetto di revisione e dibattito (si pensi per esempio ai campi di concentramento e/o al Processo di Norimberga) altri sono meno indagati.

In questi ultimi si possono annoverare gli artisti.

Ben presente nella memoria di tutti è l'appellativo "arte degenerata"; ben poco però si sa sulle idee che tali artisti, definiti appunto "degenerati", nutrivano nei riguardi del nazionalsocialismo.

È pensiero comune definire questi artisti come antinazisti, dato il loro rifiuto di allinearsi all'arte di regime e quindi al vedersi automaticamente estromessi ed ostracizzati dalla vita sociale ed economica della Germania di quel periodo.

Tuttavia, se si legge approfonditamente la loro biografia, si scopre che non solo alcuni non esprimevano una netta opposizione al regime ma alcuni ne condividevano le idee, le ideologie e certi erano persino iscritti al Partito Nazionalsocialista dei Lavoratori.

Caso tipico è quello di Emil Nolde.

Dal 12 aprile 2019 al 15 settembre 2019, si è tenuta a Berlino una mostra a lui dedicata presso la Galleria di Arte Moderna (*Hamburger Bahnhof*), durante la quale è stata rivelata la sua simpatia e la sua adesione agli ideali del regime di Hitler.

La mostra e le conseguenti rivelazioni hanno creato scalpore nell'opinione pubblica tedesca, tanto che la cancelliera Angela Merkel ha fatto rimuovere due dipinti presenti nel suo ufficio riconsegnandoli alla *Stiftung Preußischer Kulturbesitz*¹ (Müller-Neuhof, 2019).

Naturalmente è molto complicato a posteriori giudicare le idee e le posizioni di una persona fuori dal comune come è un artista dopo una simile rivelazione, poiché si cerca di vedere in certe opere messaggi che potrebbero rinviare a talune idee ma che in definitiva non significano nulla se non quello che vi è rappresentato.

Questo suscita tutt'oggi negli esperti di storia e di storia dell'arte grandi dibattiti che sono ancora lontani dal trovare una conclusione definitiva.

La scelta di indagare questo aspetto e quest'artista è data dalla mia prolungata residenza a Berlino e dall'interesse che ha suscitato in me il rapporto e i sentimenti che intercorrevano e intercorrono tra popolazione e nazismo (inteso più come ideologia e che come istituzioni).

Troppi sono infatti ancora gli aspetti che, a mio modo di vedere, vengono facilmente e frettolosamente bollati dalle istituzioni tedesche come appartenenti a quel periodo storico che la Germania sta cercando di chiudere nel passato in modo definitivo,

¹ Fondazione del Patrimonio Culturale Prussiano.

ripudiando in modo automatico qualsiasi tipo di connessione col mondo politico-istituzionale-ideologico di oggi.

Si veda il succitato riferimento alla rimozione dei dipinti dell'ex cancelliera tedesca.

PARTE PRIMA

EMIL NOLDE TRA GERMANIA E DANIMARCA

Le radici, l'infanzia, in generale la storia di Emil Nolde, le quali influenzeranno la sua vita artistica e politica, vanno ricercate in una zona di confine tra Germania e Danimarca.

Le aree di confine creano nelle persone che ci vivono sentimenti conflittuali riguardanti la loro appartenenza ad almeno due, in taluni casi anche a molteplici culture.

Questo è anche il caso della famiglia Nolde (Hansen è il cognome anagrafico della famiglia e quindi anche dell'artista).

Nolde è infatti il toponimo del paesino in cui nacque, oggi frazione del comune di Burkal Sogn in Danimarca, che il pittore volle utilizzare per tutta la vita come nome d'arte, in riferimento alle sue radici.

Egli nacque nel 1867 quando l'unificazione della Germania non era ancora avvenuta e la suddetta provincia era inglobata nello Stato Prussiano; ebbe un'infanzia caratterizzata dal duro lavoro contadino dei genitori, al quale Nolde dovette fin da piccolo partecipare attivamente. Ebbe in ogni caso un buon rapporto con i tre fratelli maggiori e la sorella minore. La famiglia Hansen viveva da generazioni nella

provincia dello Schleswig-Holstein appartenente allora al Secondo Reich² e confinante e tuttora confine con la Danimarca (Barron, 1991).

Come riporta l'autore stesso nella sua biografia, in famiglia non si parlava una lingua comune ma un *Gemisch*³: Nolde parlava da bambino preferibilmente *Plattdänisch*⁴, a scuola il tedesco ufficiale (*Hochdeutsch*), durante le ore di catechismo il danese ufficiale (*Hochdänisch*) e al mercato e/o nei luoghi di ritrovo pubblici il basso-sassone (*Plattdeutsch*). Comprendeva anche il frisone anche se non lo parlava (Nolde, 1979)

Ciò è dovuto alla doppia origine dei genitori: il padre era un tedesco frisone mentre la madre era danese. Questa mescolanza di lingue e culture influenzò il carattere ed il temperamento del giovane Emil, i quali si riversarono poi nelle sue opere (Wolff, 1958).

La campagna rurale della Germania del Nord porta con sé da centinaia di anni fiabe, racconti e leggende che le famiglie si tramandano da generazioni suscitando nei bambini sentimenti talvolta di stupore e magia, altre volte di paura e crudeltà.

Non a caso dalla regione dello Schleswig-Holstein provennero alcuni dei più importanti drammaturghi e poeti tedeschi, tra i quali Christian Friedrich Hebbel e Theodor Storm (Wolff, 1958).

Fin dai quattro anni Nolde sviluppò uno spiccato interesse per le arti figurative che poteva ammirare in casa, le quali erano pressoché tutte di carattere religioso.

² Il Primo Reich (Regno) nella storia della Germania è considerato il Sacro Romano Impero di Carlo Magno e il Terzo quello di Hitler.

³ Misto.

⁴ Dialetto danese del Sud della Danimarca.

La fede, il pensiero cristiano e la religione in generale suscitarono sempre in Nolde un costante interesse ed un elemento di “fascino” (Osterwold, 1987).

In casa era presente una cassapanca in legno, la quale conteneva dodici raffigurazioni di Cristo dipinte ad olio su tavole di legno.

Queste erano esposte in casa una volta l’anno suscitando nel piccolo Emil una sorta di sentimento mistico. Altro elemento scultoreo a cui era particolarmente legato era un armadio scolpito alla maniera gotica contenente altre pitture ad olio.

Questo mobilio domestico venne distrutto nel periodo della *Gründerzeit*⁵ allorché la cultura e le opere popolari furono viste dalla borghesia come antiquate (Nolde, 1979).

Nolde, nonostante tutto, sviluppò una personalità tutta sua, solo parzialmente influenzata dal mondo che lo circondava.

Già durante la scuola elementare iniziò a dipingere animali e oggetti biblici (uccelli, armi e perfino Adamo ed Eva). Mentre i compagni di scuola giocavano all’aperto durante la ricreazione, Nolde faceva i primi esperimenti con i colori usando succo di barbabietola rossa e di sambuco per ottenere il rosso violaceo. Iniziò a cimentarsi anche con i ritratti paesaggistici dipingendo i paesini circostanti. I pomeriggi era obbligato ad aiutare la famiglia pulendo la stalla, nutrendo le bestie girando a mano la trebbiatrice (Nolde, 1979).

Col termine degli studi avvenuto a sedici anni (Nolde non amò mai la scuola) trovò lavoro sempre come manovale in una fattoria, traendone sconforto e noia. Durante il lavoro si fermò spesso a riflettere su quanto aveva appreso a catechismo e si chiese se

⁵ Periodo di sviluppo economico tedesco del XIX secolo che durò fino al 1873.

la via da intraprendere non fosse quella del missionario. Tuttavia, la vista della fidanzata di uno dei fratelli e alcuni dipinti di Hans Makart (ritrattista della Principessa Sissi e di grandi tele di carattere mitologico), che aveva visto in una rivista, lo fecero desistere da tale iniziativa.

La reticenza al lavoro manuale mostrata da Nolde suscitò nella famiglia preoccupazioni. La vena artistica mostrata non entusiasmava il padre che avrebbe voluto per lui un futuro da macellaio o da falegname.

Frequentò perciò per quattro anni, dal 1884 al 1888 la scuola per intagliatori presso un mobilificio a Flensburg; i compagni lo definirono come un “ragazzo alto e tranquillo, che camminava rigido come un righello” (Wolff, 1958) (Nolde, 1979).

I primi tre anni a Flensburg furono duri; intagliare non si confaceva alle sue attitudini. Dal quarto anno spiccò però una propensione per l’intaglio di decorazioni arabeggianti e animalesche che fecero di lui il primo della classe e il più apprezzato dagli insegnanti-artigiani.

I rapporti con i compagni non erano particolarmente entusiasmanti e anche le compagne di corso non lo degnarono di grande attenzione, sicché quando uno dei suoi maestri lo invitò a seguirlo a Monaco di Baviera per un lavoro non esitò ad accettare la proposta (Nolde, 1979) (Wolff, 1958).

Il primo contatto con una grande città fu per Nolde entusiasmante. Visitò il Museo Nazionale, presso il quale entrò per la prima volta in contatto con forme d’arte mai viste prima.

Anche se ci rimase per poco tempo, nemmeno un anno, il contatto con una realtà diversa da quella finora conosciuta lo segnò profondamente e il ritorno a casa fu doloroso.

Poco dopo trovò impiego a Karlsruhe sempre come intagliatore presso la fabbrica Ziegler&Weber rimanendovi dal 1888 al 1889.

Con i risparmi messi da parte si iscrisse alla scuola serale di arti applicate riuscendo questa volta a legare con i compagni di corso e ad intrattenere anche una breve relazione sentimentale, la quale terminò in modo infelice dovuta alla riluttanza di lei a continuare il rapporto con un protestante essendo cattolica (Nolde, *Emil Nolde Mein Leben*, 1979).

Compiuti i ventidue anni Nolde decise di spostarsi a Berlino, la capitale del Regno, in cerca di qualche opportunità di accrescimento delle proprie capacità scultoree e soprattutto pittoriche.

Visse in povertà cercando, tramite lavori saltuari, e con l'aiuto di amici, il sostentamento necessario per sopravvivere.

Trovò in seguito un impiego stabile presso una *Galanteriewarenfabrik*⁶ che gli permise di assestarsi economicamente e fisicamente ed anche ad avere riconoscimenti professionali per la sua bravura: divenne infatti *Leiter*⁷ del suo reparto. Durante il tempo libero continuò a disegnare costantemente nel suo *Skizzenbuch*⁸.

⁶ Fabbrica di oggetti preziosi (oreficeria, bigiotteria ecc...).

⁷ Direttore.

⁸ Quaderno da disegno.

L'entusiasmo si affievolì a poco a poco, poiché capì che non avrebbe imparato più di quanto già appreso e che non avrebbe potuto sperimentare ciò che aveva in mente riguardo la pittura.

Trovò un altro lavoro presso una fabbrica che produceva mobili per persone facoltose del *Reich*.

Qui strinse buoni rapporti con i colleghi di lavoro scambiando opinioni sull'arte di quel periodo e su possibili innovazioni che sarebbero state apportate nel futuro.

Poco dopo gli venne diagnosticata la tubercolosi, la quale a Berlino stava mietendo numerose vittime. Dovette quindi fare ritorno a casa per sfuggire l'aria insalubre della città.

L'arrivo di un malato di tisi suscitò nel paesino scalpore e diffidenza ma Nolde mostrò indifferenza alle opinioni e ai comportamenti dei concittadini.

Con la fine dell'estate fece ritorno nella capitale per continuare la scuola di arti applicate quando vide un annuncio per il reclutamento di insegnanti presso la *Industrie- und Gewerbemuseum* di San Gallo in Svizzera.

Inviò dunque il suo quaderno e, con sua grande sorpresa, fu scelto tra i trentaquattro candidati.

Si aprivano così per il giovane Nolde nuove speranze di poter esprimere la sua tanto agognata arte cattolica (Nolde, *Emil Nolde Mein Leben*, 1979).

In Svizzera lavorò come artigiano ed insegnò arti applicate all'incirca per sei anni.

Fu in quelle valli alpine che si riversano sul Lago di Costanza che Nolde iniziò a formulare il suo pensiero riguardo il ruolo dell'artista, su chi può davvero definirsi come tale.

Egli stesso a proposito scrisse:

“Der Künstler muß tief empfinden und scharf denken können; wenn diese Eigenschaften nicht vorhanden sind, dann ist er kein Künstler.

“Einer selbständigen Künstlernatur muß jede Kritik, schlecht oder gut, gleichgültig sein, er wird selbst immer einen höheren Standpunkt einnehmen als diese.

Je größer die verliehene Künstlergabe, um so weniger Ausbildung genügt; große Ansprüche; ihm gefällt, was er versteht: die Mittellinie.

Dort liegt jene Großstadt wo hinter Kalkmauern die Menschen versimpeln. Nach Parfüm stinkt's, sie haben Wasser im Gehirn und leben als Bazilleraß und schamlos wie die Hunde. Gebt Sandseife und eine Drahtbürste, damit Politur und Schminke verschwinden”⁹

⁹ Emil Nolde, Mein Leben, DuMont Verlag, Colonia 1979, p.43. “L'artista deve essere in grado di sentire profondamente e pensare acutamente; se queste qualità non sono presenti, allora non è un artista. Una natura artistica indipendente deve essere indifferente a qualsiasi critica, buona o cattiva, lui stesso avrà sempre un punto di vista più alto di questo. Quanto maggiore è il dono dell'arte elargito, tanto minore è l'educazione; grandi pretese; gli piace quello che capisce: la linea centrale. C'è quella grande città dove le persone semplificano eccessivamente le cose dietro le mura di pietra calcarea. Puzza di profumo, hanno acqua nel cervello e vivono come germi e spudoratamente come cani. Dare sapone di sabbia e una spazzola metallica per rimuovere smalto e trucco”.

Durante il periodo svizzero Nolde si dedicò alla pittura paesaggistica delle Alpi austro-svizzere che spesso aveva scalato in compagnia di amici.

Alpi che disegnò sia su grandi tele sia su cartoline. Spedì quest'ultime ad amici e conoscenti, più per diletto che per lavoro.

Lo stile energico e dirompente dato dalla giustapposizione di colori caldi e freddi, come il rosso cinabro e il blu d'indaco su sfondo bianco, non passò inosservato.

In breve tempo le cartoline ebbero un successo inaspettato, tanto che lo stesso Nolde ne fu sorpreso.

Le richieste fecero sì che per un certo periodo le entrate economiche gli permettessero di vivere più agiatamente di come finora non avesse mai vissuto.

Con sua grande sorpresa venne contattato da Arthur Hirth (editore della rivista di arte *Jugend*) che gli chiese di raggiungerlo a Monaco proprio per discutere di questa sua forma d'arte molto simile a quella di Arnold Böcklin¹⁰.

L'incontro con Hirth fece serpeggiare malumori tra i colleghi di San Gallo, poiché oltre alla loro gelosia per il talento dimostrato, Nolde si sentì ancora una volta oppresso e che se fosse rimasto lì non avrebbe mai potuto esprimere appieno la sua arte: perciò decise di lasciare l'impiego.

Durante il periodo svizzero, Nolde strinse alcune importanti amicizie.

La più significativa fu quella con Max Wittner un ragazzo ebreo appassionato di letteratura.

¹⁰ Arnold Böcklin (1827-1901) fu un disegnatore, scultore, pittore svizzero vissuto nel XIX sec. esponente del Simbolismo.

I due discutevano molto sul mondo contemporaneo e fu anche grazie ai continui scambi di opinioni che Nolde si focalizzò sempre più sul mondo primordiale, sulle altre razze e sulle differenti religioni (Wilke, 2004) (Wolff, 1958). Lo affascinava il fatto che Wittner era ebreo, quindi in qualche modo “diverso”.

I due si incontrarono quattro anni dopo ma le loro idee socioculturali erano cambiate e un'amicizia non era più possibile.

Cominciò per Nolde la presa di coscienza sulle diversità razziali, soprattutto tra i tedeschi del Nord e quelli del Sud della Germania.

Questi ultimi, infatti, non potevano capire la sua arte fatta di oscurità, di penombre, di eterni crepuscoli; di come l'istinto prevalessse sulla ragione e che la pittura fosse essenzialmente istinto (Nolde, *Emil Nolde Mein Leben*, 1979).

Dopo essere stato respinto con sua grande amarezza dall' Accademia delle belle arti di Monaco di Baviera dove all'epoca studiavano Klee, Kandinsky e Marc, Nolde trascorse quattro anni in giro per l'Europa cercando un atelier, dei maestri o altri artisti che condividessero le sue stesse idee. Fu a Parigi, a Copenaghen (dove conobbe la futura moglie Ada) a Berlino, senza tuttavia trovare pace. Fu proprio a Berlino che decise di firmare le sue opere col nome “Nolde” in segno di rottura con la vita trascorsa fino a quel momento (Nolde, *Emil Nolde Mein Leben*, 1979).

L'ESPRESSIONISMO: INGRESSO ED ESPULSIONE DALLA “SECESSIONE BERLINESE”

Il matrimonio contratto con l'attrice Ada Vilstrup lo portò nel corso degli anni a viaggiare tra Italia, Germania e Danimarca dove alla fine la coppia decise di risiedere. La scelta ricadde sull'isola di Alsen.

Tuttavia, la salute cagionevole di lei e la continua frustrazione di lui per non riuscire ad essere apprezzato come pittore, portarono i due a trasferirsi nuovamente a Berlino nel 1908.

In quel periodo era sorto un nuovo movimento artistico noto come la “Secessione Berlese” nel quale confluirono i maggiori artisti post-impressionisti ed espressionisti tedeschi del momento. Anche gli italiani Marinetti e Boccioni presentarono a Berlino il “Manifesto del Movimento Futurista”.

Il gruppo era finanziato dal noto e facoltoso collezionista d'arte Paul Cassirer e guidato dal pittore ebreo Max Liebermann.

Nell'aderire alla Secessione Nolde aveva l'intento di richiamare l'attenzione del mondo sulle sofferenze e sulla vita nella Germania del Nord.

Aspirava ad essere riconosciuto dai colleghi come il maggiore esponente dell'arte espressionista della Germania settentrionale.

Il colloquio iniziale che ebbe con Cassirer fu estremamente duro. Il collezionista disprezzava gli artisti del tempo, non sopportava Munch e lo trattò con superficialità se non con disprezzo (Wolff, 1958) (Nolde, *Emil Nolde Mein Leben*, 1979).

I suoi dipinti furono saltuariamente esposti, a volte quando riusciva a partecipare ad una mostra essi venivano confinati negli angoli più bui delle gallerie. La maggior parte delle volte veniva comunque respinto dagli espositori.

Tutti i secessionisti ebbero difficoltà ad emergere, poiché i commercianti e i collezionisti avevano ancora come punto di riferimento l'arte francese conformata: era ciò che in una mostra volevano fosse esposto.

La particolare opposizione nei confronti di Nolde sia da parte di Liebermann che da parte di Cassirer era dovuta alla sua arte anticonformista, legata costantemente: ai paesaggi, agli interpreti delle opere (i quali erano sempre tedeschi) e alla giustapposizione dei colori, totalmente rifiutata dai due.

Irritante per Nolde fu la pubblicazione da parte da parte del gruppo di un articolo satirico concernente la sua arte.

Nonostante molti artisti del gruppo gli fossero solidali e consci che un cambio alla guida dell'associazione fosse necessario, durante la votazione per la sua espulsione del 1910 molti votarono a favore.

Ciononostante non si perse d'animo e congiuntamente ad altri artisti delusi dal movimento di Liebermann, si fece promotore della creazione della "Nuova Secessione" alla quale aderirono tra gli altri Corinth, Kirchner, Schmidt-Rottluff ed alcuni monacensi (Marc e Kandisky).

Finalmente poterono esporre in piena libertà la “nuova arte” con le nuove forme e il peculiare accostamento di colori fin qui mai tollerato e liberatasi dall’Impressionismo e dal Conformismo (Fulda, Aya, & Ring, 2019) (Ring & al., 2019) (Nolde, *Emil Nolde Mein Leben*, 1979).

La vicenda delle secessioni è centrale per capire se in Nolde vi fosse dell’antisemitismo vero o semplicemente delusione personale.

La cacciata dalla Secessione Berlinese fu denunciata pubblicamente dall’artista dello Schleswig-Holstein.

Egli asserì che l’arte del suo tempo fosse dominata dagli ebrei, i quali erano i principali commercianti di opere e sovente erano a capo delle correnti artistiche.

Le ideologie dei primi del Novecento andavano ormai oltre le dispute sulla pittura, riguardavano la società in (Nolde, *Emil Nolde Mein Leben*, 1979) (Fulda, Aya, & Ring, 2019).

PARTE SECONDA

L'ANTISEMITISMO E L'AVVICINAMENTO AL PARTITO

NAZIONALSOCIALISTA TEDESCO

La Prima Guerra Mondiale i coniugi Nolde la trascorsero sull'isola di Als, divenuta ormai residenza fissa e luogo di lavoro dell'artista.

Nolde non fu chiamato alle armi poiché allo scoppio della guerra era di ritorno da una spedizione medico-socio-antropologica nella *Kaiser-Wilhelms-Land* che corrisponde alla parte settentrionale dell'attuale Papua Nuova Guinea, allora colonia tedesca, e perché ormai aveva quarantasette anni.

Durante il periodo trascorso sull'isola australe (tra il 1913 e il 1914), si fermò spesso a riflettere sulle politiche coloniali degli stati europei e giunse alla conclusione che era profondamente sbagliato sradicare le popolazioni locali dalla loro cultura di origine.

Rivedeva negli abitanti di quei luoghi una forza ed uno stile di vita ancestrali, puri, intimi, paragonabili quasi alla sua terra natia, quel nord della Germania rimasto ancora primitivo, non ancora definitivamente entrato in contatto con la “decadente civilizzazione occidentale” (Nolde,1979) (Wilke, 2004) (Osterwold, 1987).

La Grande Guerra fu seguita dai coniugi Nolde con fervore. Si erano infatti procurati una cartina geografia sulla quale apponevano delle bandierine suoi luoghi dove i tedeschi aveva conseguito vittorie (Ring & al., 2019).

Terminato il Primo Conflitto Mondiale, la popolazione della regione dello Schleswig fu divisa in tre zone, due delle quali (Schleswig del Nord e Schleswig del Sud) furono chiamate a decidere tramite plebiscito se far parte della neonata Repubblica di Weimar o se appartenere alla Corona Danese.

Ciò provocò in Nolde grande sgomento. Egli si sentiva semplicemente *Schleswiger*¹¹, tanto che il confine tra i due paesi per lui era semplicemente un confine politico (Ring & al., 2019) (Nolde,1934). Le caratteristiche nordiche che contraddistinguevano le persone di quelle zone erano più significative rispetto alla linea tracciata sulle mappe (Ring & al., 2019).

Optò in ogni modo per l'appartenenza alla Danimarca, dato che la moglie era danese e che trascorrevano la maggior parte dell'anno sulla già citata isola di Alsen la quale si trovava nella zona I (Schleswig del Nord).

Egli rinunciò così alla cittadinanza tedesca in favore di quella danese, entrando a far parte della minoranza tedesca con passaporto danese.

I coniugi acquistarono nel 1926 però anche un *Warft*¹² in Germania che chiamarono Seebüll, dove vi costruirono una casa in stile Bauhaus. Qui, vi trascorsero sempre alcuni mesi dell'anno anche se la casa sarà terminata definitivamente solo dieci anni dopo.

Questo luogo fu scelto perché si trovava nello *Westschleswig*, zona natia del pittore.

¹¹ Abitante dello Schleswig.

¹² Elevazione artificiale di un terreno per proteggere gli abitanti dalle alte maree.

Risiedendo quindi in parte sull'isola di Alsen e in parte a Seebüll, Nolde riuscì a mantenere integre la sua doppia anima tedesco-danese.

La casa è divenuta dopo la morte dell'artista la sede della Fondazione Emil e Ada Nolde (Ring & al., 2019).

Nel 1929 inviò una lettera al direttore del Tribunale Federale Gustav Schiefler nella quale (come riportato nel capitolo precedente) l'artista si lamentava di come l'arte berlinese (dagli artisti ai commercianti) fosse composta e "governata" da ebrei.

Nella lettera non si dichiara antisemita ma è fermamente convinto che gli ebrei siano una razza differente, né migliore né peggiore da quella tedesca, semplicemente una razza a sé stante.

Tuttavia, si pose la domanda se gli ebrei si stessero avventando e imponendo in modo definitivo sull'arte e sulla società (Fulda, Aya, & Ring, 2019)

Fino al 1930 nella corrispondenza rinvenuta, le invettive di Nolde contro gli ebrei erano sporadiche.

Un cambio di tono si verificò dal settembre del 1930 quando alle elezioni del *Reichstag* il Partito Nazionalsocialista dei Lavoratori Tedesco (NSDAP) di Adolf Hitler riuscì a conquistare 107 seggi, diventando in tal modo il secondo partito della Germania.

Da qui in poi le persone iniziarono a parlare in modo sempre più esplicito degli ebrei e del loro ruolo all'interno della comunità teutonica.

Anche i coniugi Nolde manifestarono, tramite corrispondenza e conversazioni, le loro rimostranze sulla funzione prominente che avevano assunto gli ebrei nei posti chiave del paese. Le loro rimostranze concernevano soprattutto la proprietà dei grandi

appezzamenti di terra che possedevano nello Schleswig, i laboratori chimici e le cariche che ricoprivano all'interno della Camera dell'Agricoltura.

Sempre sull'arte Nolde scrisse più volte di essere stato estromesso dalla Secessione per aver portato nell'Espressionismo episodi biblici e/o cristologici che infastidivano Liebermann, poiché quest'ultimo riteneva che solo gli italiani e i fiamminghi potessero esprimere questi soggetti; contrariamente la pittura tedesca moderna doveva essere priva di soggetti religiosi.

Durante gli anni Trenta i dibattiti tra gli intellettuali tedeschi riguardo il rapporto arte-ebrei si intensificarono e Nolde non ebbe esitazioni a schierarsi a favore dei "germanisti" definendosi lui stesso un "artista tedesco perseguitato".

Si spinse fino a definire l'Unione Sovietica un sistema organizzato dagli ebrei per interdire alle masse il raggiungimento del potere e che tranne Lenin, tutti coloro che avevano creato il sistema sovietico erano ebrei.

Da quel che scrisse nelle sue memorie si può capire che il suo non era antisemitismo di stampo razzista, egli infatti scrisse che gli ebrei sono persone intelligenti e spirituali ma senz'anima e senza forza creativa (Nolde, *Jahre der Kämpfe*, 1934).

Dopo il boicottaggio antisemitico del primo aprile 1933 Nolde si spinse sempre più oltre chiedendo un'esplicita separazione tra arte tedesca ed arte ebraica.

Egli apportò cambiamenti anche nella sua ricerca espressiva. I temi biblici e cristologici non fecero più parte delle sue opere. Per tutta la durata del regime di Hitler i suoi soggetti furono prevalentemente legati alla natura (*Sonnenblumen*), ai vichinghi, a guerrieri e soldati.

Nel suo immaginario erano questi i soggetti che l'arte tedesca doveva sviluppare se voleva definitivamente prendere le distanze da temi biblico-giudaici.

Scrisse infatti al collega Max Pechstein asserendo che secondo lui non c'era posto nel Terzo Reich per l'arte ebraica.

Nolde avendo già “denunciato” durante gli anni Dieci questa cospirazione, che secondo lui stava avvolgendo la Germania, e si sentiva un pioniere del pensiero germanico puro, di quella maniera di fare arte che in quel periodo molti iniziarono a condividere.

Ormai davanti a colleghi e uditori leggeva senza timore i suoi pensieri riguardo la *Judenfrage*¹³ e cercò di autoproclamarsi guida di un nuovo movimento artistico totalmente tedesco.

Sempre dalle sue memorie si può evincere come il pensiero di Nolde sulla *Judenproblematik* si stesse allargando alla storia antica degli ebrei.

Egli arrivò alla conclusione che la colpa della giudeizzazione attuale delle società fu dell'Impero Romano il quale fu fautore della Diaspora e con ciò della diffusione degli ebrei in Europa, i quali entrando in contatto con le civiltà locali ne influenzarono il pensiero e lo stile di vita (Ring & al., 2019).

Ormai si sentiva “*gottbegnadete Künstler*”¹⁴ e quando era a Berlino i suoi seguaci erano soliti chiamare suo atelier con l'appellativo di *Heiligtum*, ovvero luogo sacro.

Nel 1934 si iscrisse ufficialmente al Partito Nazionalsocialista dei Lavoratori Danese il cui programma ricalcava in toto quello tedesco.

¹³ Questione ebraica.

¹⁴ Artista benedetto da Dio.

In Danimarca durante gli anni Trenta, come riporta lo storico danese Becker-Christensen, molti abitanti si dichiaravano filonazisti o quantomeno nazionalisti.

Ciononostante, lo DNSAP¹⁵ non raggiunse mai percentuali tali da poter insidiare lo status democratico del paese scandinavo. Neanche la minoranza tedesca rimasta dopo il Plebiscito del 1920 mostrò una decisa sterzata verso destra nelle votazioni per il parlamento danese.

La maggior percentuale di voti ottenuti dal partito di ispirazione hitleriana fu conseguita alle elezioni per il rinnovo del parlamento del 3 aprile 1939 nelle quali lo DNSAP raccolse l'1,8%. Il 2,1% ottenne nel 1943 quando da tre anni il paese era occupato dai nazisti, con l'elezione comunque solamente di tre deputati entrambe le volte.

Lo scarso attecchimento del partito è dovuto alla storia della politica e della società danese, le quali essendo da secoli parlamentariste non favorirono mai il radicamento di partiti che propugnavano il totalitarismo come mezzo di governo (Ring & al., 2019). Nolde dal canto suo fiutò l'occasione che il Nazionalsocialismo tedesco gli stava offrendo ovvero autocelebrarsi come “vero artista tedesco”, “artista martire della congiura ebraica” e, come già detto, assumendo la guida dell'arte in Germania.

Fece pubblicare poi alcune invettive contro Liebermann ed il giudaismo degli anni Dieci per dimostrare ai vertici come egli avesse capito già molto anticipatamente la *deutsche Judenproblematik*.

¹⁵ *Danmarks Nationalsocialistiske Arbejderparti* (Partito Nazionalsocialista dei Lavoratori di Danimarca).

Cercò quindi verso la metà degli anni Trenta di entrare in contatto e con le autorità della *Reichskammer der bildenden Künste*¹⁶ di Goebbels tramite corrispondenza con l'allora Ministro della Propaganda e scrivendo direttamente allo stesso Führer (Fulda, Aya, & Ring, 2019) (Ring & al., 2019).

¹⁶ Camera della Cultura del Reich.

II “*BERUFSVEROT*” DA PARTE DELL’ARTE UFFICIALE DI REGIME

Prima di capire le ragioni che hanno spinto il presidente della Camera di Cultura del Reich ad escludere Emil Nolde dagli artisti ufficiale di regime, bisogna cercare di capire quali erano le condizioni indispensabili per farvi parte.

Già dal 1933, subito dopo la presa del potere da parte di Adolf Hitler, tutti gli artisti (pittori, scultori, architetti) che volevano continuare ad esercitare il proprio mestiere dovevano diventare obbligatoriamente membri della *Reichskammer der bildenden Künste (RdbK)*¹⁷, una sezione della *Reichskulturkammer* (istituita da Goebbels) deputata a valutare l’idoneità della persona a divenire membro ufficiale.

Purtroppo, le motivazioni riportate della *RdnK* per l’inclusione o l’esclusione di coloro che avevano inoltrato domanda per l’adesione restano in maggioranza sconosciute.

I documenti di cui si dispone oggi sono pochi e frammentari.

Tuttavia, da ciò che ci è rimasto si possono evincere molteplici incongruenze nelle motivazioni dei commissari preposti alla valutazione delle istanze.

Gli storici e gli storici dell’arte convengono sul fatto che il giudizio finale non si attenga puramente alla capacità, alla bravura o all’integrità morale dell’artista ma sia da ricercare nel contesto generale della politica del regime del Terzo Reich.

¹⁷ Camera del regno delle arti applicate.

Il ministro della propaganda Joseph Goebbels era molto attento alla situazione artistica del tempo, poiché era consapevole che l'arte era uno degli strumenti principali di propaganda durante il regime.

Egli voleva tramite l'obbligo all'iscrizione alla *RdbK* da parte di tutti gli artisti avere un quadro completo dei membri per avere la certezza che nessuno potesse diventare scomodo o che potesse intralciare la sua politica propagandistica.

La legge riguardante l'obbligatorietà d'iscrizione si estendeva anche figure che lambivano il mondo dell'arte, con il fine di avere il pieno controllo su chiunque fosse anche solo in associazione con gli artisti.

La legge ufficiale emanata dal regime è giunta fino a noi e recita che: “obbligati ad iscriversi alla *Rdbk* sono tutti coloro che espletano le seguenti attività: produzione, riproduzione, elaborazione tecnica ed intellettuale, diffusione, ricezione, vendita e mediazione di beni culturali al fine di evitare possibili influenze dannose e per favorire il pregio”.

Una volta ottenuta l'ammissione, il soggetto era obbligato a portare con sé il documento che ne certificava l'affiliazione ufficiale.

Tale documento era obbligatorio per espletare qualsiasi attività sopraccitata pena la sanzione disciplinare (a discrezione della Camera).

Vi erano due criteri espliciti per poter essere affiliato: affidabilità e idoneità professionale.

Per ciò che riguarda il primo le commissioni regionali (*Landesleitung*) e la *RdbK* avevano ben chiaro chi potesse essere giudicato non affidabile: tutti coloro che avevano

ascendenza ebraica (anche solo parziale) erano esclusi. L'ebraismo era sinonimo di inaffidabilità.

Caso tipico è quello dell'artista di origine ebraica Ernst Haider, il quale scrisse direttamente ad Hitler per ottenere la riammissione, sottolineando come egli fosse un veterano di guerra e si sentisse profondamente tedesco.

Egli era stato accettato nel 1934 ed espulso nel 1938 quando l'antisemitismo nel Reich era sempre più accentuato.

Nel 1940 riuscì ad esporre a Monaco le proprie opere. Questa eccezione resterà un caso unico nel suo genere.

Erano esclusi anche artisti che tramite ricerche poliziesche potevano risultare sconveniente e/o pericolosi, nonostante fossero in possesso di tutte le caratteristiche e le certificazioni per essere qualificati come ariani.

A molti di essi venne infatti richiesto il certificato di battesimo, quello dei propri genitori, dei nonni, del coniuge, dei genitori e dei nonni del coniuge.

Se dal 1933 la documentazione fatta pervenire poteva anche essere solo parziale, dal 1937 gli organi deputati al controllo strinsero le maglie della burocrazia pretendendo tutti i documenti.

Chi faceva già parte della *RdbK* doveva affrettarsi a completare la ricerca anagrafica, pena l'espulsione, gli altri fornirla fin dall'inizio in modo completa.

Questo burocratico ed intricato procedimento aveva altresì un'altra ragione: guadagnare tempo per tenere in una sorta di limbo persone che, nonostante avessero prodotto tutta la documentazione necessaria, erano invise agli organi di regime.

Tuttavia, un'esclusione arbitraria ed immotivata poteva suscitare malumori e proteste che gli organi di regime volevano evitare.

In questo caso la speranza era che la persona desistesse dal richiedere l'ammissione senza una lettera di respinta ufficiale.

Gli storici dell'arte odierni sono concordi nel sancire che il concetto di affidabilità fosse stato volontariamente concepito in modo nebuloso ed interpretabile proprio per lasciare a chi doveva giudicare ampi margini per giustificare la decisione finale riguardo l'eventuale esclusione o espulsione (Ring & al., 2019) (Hinz, 1974).

Il secondo criterio valutato dalle commissioni era l'idoneità professionale, la quale potrebbe sembrare una caratteristica tutto sommato oggettiva.

Il candidato doveva presentare i certificati di formazione e le realizzazioni prodotte durante la carriera.

Doveva inoltre far pervenire delle creazioni nuove affinché potesse essere valutata la qualità delle stesse e stabilita la cosiddetta "*eigenschöpferischen Gestaltungskraft*" letteralmente tradotto "la propria forza creativa".

Una prima valutazione era eseguita dai commissari regionali, se superata, era la *RdbK* a decidere in modo definitivo.

Tuttavia, anche questo criterio valutativo fu mal tollerato dagli artisti, poiché le motivazioni di respinta erano spesso lacunose ed incongruenti.

Artisti di comprovata bravura quali l'architetto Fritz Richter o lo scultore Walter Neu non furono ammessi perché le loro produzioni furono giudicate "immature".

Quest'ultimo si trasferì da Saarbrücken (dove fu respinto) a Berlino per presentare domanda di ammissione, che fu accolta, direttamente dalla *Rdbk*.

Da questo ed altri episodi simili si evince come anche questo criterio fosse molto confusionario e facilmente manipolabile.

Anche oggi gli esperti non sono sempre in grado di spiegare le motivazioni di alcune scelte di ammissione o esclusione.

I due criteri esaminati hanno portato gli esperti a certificare che le decisioni prese dai commissari e dalla *RdbK* erano influenzate: dall'alto numero di proposte di affiliazione fatte pervenire (circa cinquantamila), dall'ascendenza del candidato (ebraica), dalla fede politica e dagli sviluppi che la stessa Camera ha avuto durante il Terzo Reich (Hinz, 1974) (Ring & al., 2019) (Brenner, 1965) (Lynn, 1995).

Emil Nolde nel 1933 riuscì senza problemi ad ottenere l'iscrizione alla *Rdbk* poiché già dal 1931 era membro ufficiale dell'Accademia Prussiana dell'Arte (Wolff, 1958).

Ben note erano le sue idee e le sue opere non erano ancora state etichettate come "degenerate" (Ring & al., 2019) (Lynn, 1995).

Tuttavia, il suo destino artistico fu segnato dall'ascesa parallela dell'architetto, pittore, pedagogo e infine politico Paul Schultze-Naumburg.

Costui fu il personaggio di spicco della nuova arte germanica chiamata *Heimatschutzstil* (stile della patria).

Paul Schultze-Naumburg nel suo libro *Kunst und Rasse* (pubblicato nel 1928), per esprimere al meglio il suo pensiero riguardo la razza ariana, prese alcune opere di artisti espressionisti per sottolineare gli aspetti grotteschi, bestiali e patologici dei personaggi

raffigurati per fare un raffronto medico-biologico con l'uomo germanico vero (Ring & al., 2019) (Collotti, 1982).

Egli prese come riferimento anche dei dipinti di Nolde, soprattutto quelli raffiguranti i papuani dell'Asia e li posizionò nel libro accanto a persone con menomazioni fisiche. Questa tipologia di propaganda di Schultze-Naumburg non era diretta tanto contro le altre etnie quanto contro gli artisti tedeschi, le cui rappresentazioni non esaltavano la bellezza del corpo umano ma la "degenerazione".

Un'altra persona che interferirà con la possibilità di lavorare di Nolde fu il politico e filosofo del Terzo Reich Alfred Rosenberg uno dei più convinti antisemiti e scrittore di molti saggi sulle diversità razziali.

Rosenberg definì l'Espressionismo "sifilitico, infantile e non puro di razza".

Tuttavia, durante gli anni Trenta le esposizioni di Nolde nei musei tedeschi continuarono ad aver luogo.

Ciò è dovuto anche all'amicizia del pittore con il gallerista Ferdinand Möller, commerciante di opere d'arte tra New York e la Germania.

A Berlino Möller aprì una piccola galleria e gli permise di esporre in libertà i suoi quadri.

Ma anche l'arte doveva fare i conti con la *Gleichschaltung*, ovvero la "sincronizzazione, o per meglio dire il coordinamento di tutte le attività sociali, le quali dovevano combaciare con la weltanschauung del regime nazista (Bordino, Carpanetto, & Martignetti, 2003)

Non c'era più posto per le avanguardie, la politica hitleriana era incentrata sul far rinascere l'antico splendore tedesco. Il tempo del romanticismo e dei sentimentalismi che indebolivano la razza era finito. Si doveva tornare al realismo, al pragmatismo (Barron, 1991) (Sciolla, 2002).

Quando Hitler ascese e consolidò il suo potere posò personalmente il 15 ottobre 1933 la prima pietra della "*Haus der Deutschen Kunst*"¹⁸ a Monaco nella "Giornata dell'Arte Tedesca".

L'edificio doveva fungere anche da esempio su come da quel momento in avanti dovesse essere concepita l'estetica nell'arte (soprattutto nell'architettura) nella Germania del Terzo Reich.

Nel frattempo, iniziò a far pervenire nella città bavarese le opere degli artisti tedeschi (Nolde incluso) per far allestire la mostra per l'inaugurazione del 1937.

Le opere venivano vagliate da una giuria e talvolta da Hitler in persona, dall'architetto e presidente della Camera delle Belle Arti del Reich Adolf Ziegler e dai coniugi Paul e Gerda Troost, architetti e progettisti della "*Haus der Deutschen Kunst*".

La pronuncia della parola "*Abgewiesen*" (respinta) significava che l'opera in questione non rientrava nei parametri della nuova arte tedesca e quindi poteva: essere distrutta, essere venduta all'insaputa del proprietario, sparire o essere oggetto di propaganda per mostrare ai cittadini la deriva "degenerata" che una parte della cultura tedesca stava prendendo.

¹⁸ Casa dell'Arte Tedesca.

Il regime fece quindi confiscare su tutto il territorio del Reich le opere (si stima più di seimila) che potevano considerarsi non corrispondenti ai nuovi parametri il cui destino è appena stato descritto e congiuntamente sostituì tutti i direttori dei principali musei del territorio (Hinz, 1974).

Molti artisti richiesero indietro le proprie opere, quantomeno a mostra terminata.

Se alcuni riuscirono a rientrarne in possesso (spesso solo parzialmente), altri non le rividero più.

Per questo motivo Ernst Ludwig Kirchner, uno dei massimi esponenti dell'Espressionismo, si tolse la vita.

Parallelamente, infatti, alla Mostra sull'arte tedesca, il regime stava organizzando una mostra sull'arte "degenerata".

Il 18 luglio 1937 aprì i battenti la Grande Mostra d'Arte Tedesca mentre il giorno seguente ebbe luogo sempre a Monaco di Baviera nell'Hofgarten, la mostra itinerante sull'arte degenerata.

Le due mostre erano distanti qualche metro l'una dall'altra, così che i cittadini potessero visitare prima l'una e poi l'altra per far suscitare in loro emozioni negative riguardo alle arti delle avanguardie rispetto a quella di regime. Il percorso era infatti pianificato, non si poteva visitare la mostra "degenerata" se prima non si visitava quella "ufficiale" (Hinz, 1974).

Una spiegazione storico-semantica merita l'aggettivo tedesco "*entartet*", cioè degenerato.

Quest'ultimo è il participio passato del verbo *entarten* il cui significato è: “*in negativer Weise vom Üblichen abweichen, aus der Art schlagen*” (Dudenredaktion, 2020) traducibile con: “in accezione negativa: qualcosa che si differenzia/esce dalla normalità”.

Tuttavia, l'utilizzo di tale parola fu preso dai nazionalsocialisti dal concetto di *Entartung* elaborato alla fine dell'Ottocento dall'ebreo e sionista Max Nordau per descrivere la deriva e la decadenza che i valori occidentali avevano preso.

La rassegna dell'arte degenerata vedeva esposte opere di autori esponenti dei maggiori movimenti di spicco dell'epoca.

Erano infatti presenti lavori espressionisti, dadaisti astratti e cubisti.

Il catalogo illustrato che presentava e conduceva i visitatori all'interno degli spazi spiegava il significato della parola “*entartet*” e li guidava nelle varie sezioni in cui le opere erano state ulteriormente sotto raggruppate (Kaiser, 1937).

I soggetti principali delle pitture di Nolde, come già spiegato, erano i paesaggi e la vita della Germania del Nord, dunque apparentemente conformi alle idee naziste.

Se ideologicamente i lavori erano in linea con la politica nazionalsocialista, in realtà essi si discostavano in un punto nevralgico.

Per i teorici di Hitler erano certamente centrali la germanicità, l'arianesimo e la purezza della razza ma esse non dovevano essere selvagge (Roh, 1962).

Si cercò fin dal principio, infatti, un nesso tra fisicità e intelletto e ricostruendo l'origine del popolo tedesco avevano concluso che tutti i maggiori imperi della storia (persiano, Moghul, greco-macedone, romano) derivavano da un'unica proto-stirpe, quella indiana.

Andando a ritroso i nazisti quindi (soprattutto dopo le olimpiadi del 1936) idealizzarono un nesso tra antichi greci e gli antichi germani; attraverso questo riuscirono a spiegare la superiorità intellettuale dei tedeschi (Roh, 1962) (Hinz, 1974).

Ecco, quindi, che l'arte dovette adeguarsi a questa ideologia.

I soggetti noldiani non erano più conformi al pensiero di regime. Il selvaggio non era contemplato.

Quadri come "I quattro elementi" di Adolf Ziegler erano l'esempio.

Bellezza esteriore che richiama il mondo greco: questo era il modello che gli artisti dovevano seguire.

Tramite circolari con le foto dei quadri di Ziegler (membro di spicco del partito) vennero diffuse la maniera e i temi cui gli artisti dovevano attenersi (Ring & al., 2019).

Ad ogni modo, sembra che inizialmente le idee comuni e i soggetti delle raffigurazioni abbiano prevalso sulla maniera.

Accanto a rappresentazioni più attuali quali gli atleti, le crociere, le vacanze, le parate, i militari erano raffigurabili infatti anche lavoratori, donne incinte, contadini, animali; temi che Nolde aveva sempre rappresentato durante tutta la sua ormai longeva carriera.

Il nazismo al contrario del Fascismo che esaltava la modernità tramite il Futurismo, rifiutava (tranne che per rare eccezioni) rappresentazioni di treni, metropolitane o persone vestite in abiti contemporanei, temi di cui andavano fiere le "borghesie plutocratiche occidentali" (Ring & al., 2019).

I dipinti erano usati per scopi prettamente propagandistici per perorare la causa dell'"eugenismo", ovvero della razza superiore (Maurer, 2003).

Le opere avanguardistiche erano usate dalla propaganda come mezzo di paragone dalla propaganda per instillare con maggiore virulenza possibile nel pensiero, nella mente delle persone che esistevano razze diverse, superiori ed inferiori. Nel trittico di Nolde *Im Hafen von Alexandrien* è raffigurata a sinistra *Die Heilige Maria von Aegyptien*. Questa rappresentazione fece parte della mostra dell'arte degenerata e paragonata alla *Erde und Luft*, raffigurazione centrale del già citato quadro "I quattro elementi" di Adolf Ziegler.



Emil Nolde, *Die heilige Maria von Aegyptien*, a sinistra, 1912.



Adolf Ziegler, *Erde und Luft*, al centro, 1937

L'esclusione dalla Grande Mostra d'arte tedesca suscitò in Nolde molta delusione. Non riusciva a comprendere come "l'artista tedesco più fedele alla Germania" fosse stato estromesso.

Dalle lettere della moglie Ada si evince anche la sua amarezza come quando scrisse sarcasticamente: "questo è il ringraziamento che ha ricevuto per la lotta contro gli stranierismi, contro gli ebrei e per l'amore dato al partito".

L'essere stato confinato nell'arte degenerata non creò a Nolde inizialmente molti problemi dal punto di vista economico.

La legge del 31 maggio 1938 riguardo la definitiva messa al bando dell'arte degenerata, era rivolta infatti ai cittadini tedeschi, egli chiese quindi, in quanto cittadino danese, di riavere le sue opere, dato che il "*Mal- und Berufsverbot*"¹⁹ non gli era stato ancora notificato.

Tramite l'amico e gallerista Ferdinand Möller espose e vendette all'estero (in Svizzera e negli Stati Uniti) alcune opere salvate dalla "epurazione artistica" insieme a Chagall, Klee, Kandinskij e altri esuli non tedeschi (Hinz, 1974) (Ring & al., 2019).

Molte opere furono bruciate nel cortile della stazione dei pompieri a Berlino ma nel maggio del 1940 venne a sapere che alcune erano state salvate e si trovavano nel deposito del Castello Schönhausen, tra cui la "degenerata" "*Sünderin*".

¹⁹ Divieto di dipingere e lavorare.



Emil Nolde, *Die Sünderin*, 1909.

I coniugi Nolde si rivolsero con una lettera direttamente al Führer per riaverle, non ottenendo risposta.

Egli poteva comunque continuare a lavorare, il divieto di dipingere e di vendere non arrivò in modo immediato ma fu un processo burocratico lento che iniziò alla fine dell'estate del 1940.

Nell'autunno del 1940 il nuovo direttore generale della *Reichskulturkammer* Hans Hinkel ordinò un controllo speciale per verificare se vi fossero ancora tracce di arte ebraica.

Sollecitò anche i funzionari locali ad essere meno esitanti nel giudicare gli artisti e le loro opere se le avessero ritenute non conformi.

Nel 1940 erano ancora molte le incongruenze nella propaganda nazista.

Artisti, le cui opere erano considerate come degenerate, continuavano ad essere membri regolari della *Reichskulturkammer*.

Nell'ottobre del 1940 fu emanata una nuova legge a tutela degli artisti tedeschi di fama minore affinché non cadessero nell'indigenza.

La legge fu pensata con un altro fine: scovare fra essi qualche "non allineato" o qualcuno che stesse operando di nascosto.

Nolde in quello stesso mese eseguì il consueto bonifico annuale per poter continua ad essere membro della *RdbK*.

Venne eseguita dai funzionari di partito una ricerca ad hoc su di lui.

Scoprirono che nel 1940 stava vendendo ed incassando ingenti somme; ciò irritò molto Ziegler: un artista degenerato non poteva avere entrate così importanti, superiori addirittura a quelle di Ziegler stesso.

La *RdbK* volle una documentazione completa su di lui nel biennio '38-'40, conforme a quanto stabilito dalla legge appena approvata. Nolde doveva fornire una documentazione per ogni opera prodotta e venduta e dichiarare chi erano i suoi commercianti di riferimento.

Egli riportò le sue rimostranze direttamente a Goebbels, il quale aveva sempre nutrito per la sua arte una sincera simpatia, ma i tempi erano cambiati e Goebbels non poté intercedere.

Tuttavia, Nolde tramite alcuni estimatori all'interno del Ministero della Propaganda e riuscì a farsi rispedire circa cento sue opere presenti a Düsseldorf.

Il caso però arrivò fino a vertici del Ministero, al capo del *Reichssicherheitshauptamt*²⁰ Reinhard Heydrich.

²⁰ Ufficio Centrale per la Sicurezza del Reich.

Quest'ultimo entrò in possesso della dichiarazione dei redditi dell'artista e trovò inaccettabile che questo artista "bolscevico, degenerato e sabotatore della politica del Führer" avesse guadagnato nell'anno 1940 ottantamila marchi.

Dopo una lunga diatriba tra Nolde e gli organi di controllo il 23 agosto 1941 ricevette la lettera di espulsione dalla *RdbK*. Come giustificazione fu chiarito che egli non possedeva più il primo principio: l'affidabilità.

Egli non si arrese e cercò di capire se e che cosa potesse ancora produrre, nei limiti della legge, per non perdere completamente la possibilità di lavorare e di avere qualche entrata economica.

L'amico e giurista Hans Fehr analizzò la legge, la quale esplicitava che non costituivano reato né dipingere per sé stessi né regalare quanto prodotto.

Nolde si sentì sollevato, quantomeno poteva dipingere.

Gli anni successivi al *Berufsverbot* furono complicati, non potendo più vendere le entrate economiche si ridussero drasticamente.

A questo va aggiunto che l'approvvigionamento dei materiali era un ostacolo importante; i fornitori erano costantemente monitorati e dovevano rendere conto alle autorità riguardo i loro clienti.

Ciononostante, riuscì a ricevere sostegno economico e materiale da amici e colleghi.

Nella sua biografia scrisse che doveva mantenere sempre alta l'attenzione dato che vi era un controllo trimestrale da parte della *Gestapo*²¹.

²¹ *Geheime Staatspolizei* (Polizia segreta di Stato).

Ciò non trova conferma in nessun documento, forse fu un'invenzione postuma inserita nella sua autobiografia per riscattare la sua immagine.

Gli esperti giustificano questa esagerazione con il bisogno dell'artista di smarcarsi il più possibile da quegli anni (Fulda, Aya, & Ring, 2019).

Ciò che è invece documentato è il trasferimento di circa novanta opere in Francia e la spedizione ad amici di circa millecentoventi tra acquerelli e dipinti.

Altra preoccupazione dopo la metà degli anni Quaranta furono i bombardamenti aerei che non risparmiarono lo Schleswig. Nolde era preoccupato anche per la sua casa a Seebüll.

In una lettera del 1944 espresse tutta la sua frustrazione: non solo la sua arte era stata rifiutata dal Führer ma adesso correva il rischio di essere distrutta.

EMIL NOLDE: LA “DENAZIFICAZIONE” ATTRAVERSO

L’AUTOBIOGRAFIA E GLI ACQUERELLI

La sconfitta della Germania nella Seconda Guerra Mondiale amareggiò molto Nolde.

Nonostante il rapporto conflittuale avuto con gli organi di regime durante la dittatura, si era sempre schierato politicamente con le scelte di governo.

Fino alla capitolazione aveva infatti continuato a condividere gli ideali di Hitler e ne aveva riposto le speranze per il futuro del paese.

Dopo aver appreso del suicidio del dittatore, in una lettera si confessò preoccupato per il destino della Germania (Fulda, Aya, & Ring, 2019).

Avendo capito che il nazionalsocialismo era tramontato definitivamente, Nolde cercò di distanziarsi da esso.

Infatti, anche se ormai ottantenne, desiderava continuare a lavorare nella sua casa di Seebüll cercando almeno di rimettere insieme quanto rimasto delle sue opere tra confische, distruzioni e bombardamenti.

Furono principalmente due i modi con cui ottenne la completa “denazificazione”: gli scritti (revisione dell’autobiografia, occultamento di lettere, stesura di nuovi appunti) e l’arte (i cosiddetti “*ungemalten Bilder*”).

Analizzando gli scritti, gli esperti che seguono il suo caso hanno notato che molti fogli in cui l'artista prende apertamente le distanze dalle idee naziste riportano l'anno 1945, essi sembrano tuttavia essere stati deliberatamente retrodatati al fine di evitare eventuali ripercussioni sul suo futuro.

Fu analizzata poi la sua autobiografia. Se l'abbia riscritta volontariamente e liberamente resta ancora un nodo da sciogliere.

I curatori attuali della Fondazione pensano abbia giocato un ruolo centrale Joachim von Lepel.

Egli era stato sin da ragazzo un grande ammiratore del pittore e frequentò spesso lui e la moglie a Seebüll, diventando quasi un figlio adottivo.

Si spese molto per cercare di "ripulire" il suo mito incoraggiandolo a riscrivere parzialmente la propria autobiografia, addolcendo le posizioni riguardo l'antisemitismo, a distanziarsi dal nazionalsocialismo, mettendo l'accento sul fatto che era stato perseguitato da parte della Gestapo durante gli anni del conflitto.

Per rafforzare il più possibile tale posizione: edulcorò e corresse i suoi aforismi del 1940 "*Worte am Rande*" (troppo impregnati di lodi per Hitler), distrusse molte lettere e molti documenti nei quali erano palesi le sue idee antisemite, la sua simpatia e la sua adesione allo NSDAP.

Dopo la morte della moglie Ada avvenuta nel 1946, si notò un chiaro arresto nella composizione di essa e in generale di pensieri.

Si pensa che il matrimonio contratto con la ventiseienne Jolanthe Erdmann abbia di fatto fermato l'artista nella stesura di lettere che riguardassero eventi della vita pubblica

tedesca di rilievo mondiale quali: il processo di Norimberga, la suddivisione della Germania tra le quattro vincitrici della Seconda Guerra Mondiale e la denazificazione della società.

Nolde ha sempre commentato gli avvenimenti del suo tempo e la mancanza riguardo a questi è quantomeno sospetta.

Una possibile spiegazione fu l'istituzione nel Dopoguerra di tribunali appositi per il giudizio dei cittadini che potevano aver avuto un ruolo primario nel regime.

Molti artisti andarono a processo o altri furono indagati superficialmente e poi prosciolti.

Il giurista responsabile di indagare sui possibili collaborazionisti per la zona dello Schleswig era Werner Perrey, il quale fece visita a Nolde nella sua casa di Seebüll.

Perrey non era estraneo al mondo dell'arte, infatti era stato precedentemente direttore della compagnia "*Niederdeutsche Puppenspiel*", teatro delle bambole molto rinomato all'epoca ed era un grande ammiratore dell'artista.

Lo rassicurò quindi e lo prosciolse, dicendogli che non ci sarebbero state ulteriori indagini su di lui e neppure ciò che aveva scritto riguardo l'antisemitismo e l'ammirazione per Hitler avrebbero costituito un problema, tantomeno l'iscrizione allo NSDAP.

L'esclusione dalla *Reichskulturkammer* e l'appellativo di "degenerato" erano prove più che sufficienti per scagionarlo da ogni accusa.

Ulteriore credito per il suo proscioglimento venne dalla sua “ritoccata” autobiografia, la quale fu ufficialmente accettata dagli organi politici e fu presa per molti anni come punto di riferimento per coloro che si fossero apprestati a studiare la sua vita.

Di ciò, come detto precedentemente, si fece promotore von Lepel, che si spese personalmente per aiutare il vecchio artista, perorando la sua causa, convincendo l’opinione pubblica e le autorità di come gli artisti espressionisti tedeschi fossero dei nazionalisti ma non dei nazisti.

Ottenuto l’agognato *Persilschein*²², molti artisti espressionisti indagati (tra gli altri Otto Schreiber e Fritz Hippler) rimasero colpiti dall’attinenza del loro caso col “caso Nolde” per il proscioglimento dalle accuse.

Il bisogno delle società tedesca di avere figure di riferimento per risollevare la propria immagine a livello internazionale giocò molto in favore dell’artista.

La sua fama e la sua pittura furono vitali per il mondo dell’arte post-guerra, divenendo punto di riferimento per il mondo artistico della Germania libera.

Nolde fu oltretutto abile nell’usare la retorica dell’artista perseguitato.

Emblematica fu la festa del suo ottantesimo compleanno, alla quale invitò giornalisti, autorità locali e nazionali, e seguaci per raccontare la “sua” storia e per consegnarsi al futuro nel modo in cui voleva (Fulda, Aya, & Ring, 2019) (Ring & al., 2019).

Anche il primo cancelliere democratico Theodor Heuss lo elevò a simbolo della cultura dello Schleswig, dapprima promuovendo una mostra con le sue opere, poi

²² Documento dell’epoca formato dalle parole “Persil” (nota marca tedesca di detersivi) e “Schein” (biglietto), rilasciato dai tribunali incaricati di indagare sui collaborazionisti, che attestava la completa riabilitazione dell’indagato.

consegnandogli nel 1952 la prestigiosa medaglia dell'Ordine Pour le Mérite e infine facendogli visita per il suo ottantacinquesimo compleanno.

Alla morte dell'artista la responsabilità della sua memoria passò nelle mani dei curatori della Fondazione.

I direttori (prima von Lepel e poi Urban) erano consapevoli dei problemi che il passato dell'amico e artista avrebbe potuto causare.

Cercarono di riabilitarlo ulteriormente presentando le sue opere alla Biennale di Venezia del 1962, ma non fu semplice convincere l'opinione pubblica della sua completa estraneità al nazismo.

La comunità ebraica di New York sollevò malcontenti per l'esposizione di alcuni dipinti a carattere religioso di Nolde presso il Jewish Museum nel 1963.

A ciò si aggiunse la stesura finale e la pubblicazione delle memorie scritte, in occasione della celebrazione del suo centesimo compleanno, nel 1967.

Urban, nel tentativo di giustificare eventuali incongruenze, dichiarò che gli aggiustamenti all'autobiografia erano da attribuirsi alla difficoltà di interpretare ciò che

egli aveva scritto, date anche le molteplici cancellature e correzioni presenti nel testo originale.

Va poi ricordato che gli anni Sessanta e Settanta furono caratterizzati dalla caccia alle SS che erano fuggite in Sudamerica.

Il processo ad Adolf Eichmann nel 1962 e ad altri membri delle *Schutzstaffeln* imbarazzarono molto la società e le autorità della Germania Ovest, le quali avevano bisogno di personalità che rappresentassero l'antinazismo; non era quindi possibile mettere in discussione la figura di Nolde.

La "santificazione" di Nolde passò anche attraverso il celebre libro *Deutschstunde*, pubblicato nel 1968 da uno degli scrittori tedeschi più importanti del Novecento: Siegfried Lenz.

Il possesso di una casa estiva sull'isola di Alsen (una delle residenze del pittore) e la provenienza da Amburgo (città in cui l'espressionismo stava tornando in auge) sono i motivi per cui lo scrittore riservò una preferenza per Nolde. Contestò fino all'ultimo anche l'iscrizione di quest'ultimo allo NSDAP.

Il libro fu accolto positivamente da esponenti della SPD, tra tutti dal cancelliere Helmut Schmidt, che per l'artista del nord aveva una passione dichiarata.

Egli si fece mandare per il suo ufficio nella cancelleria di Bonn (all'epoca capitale della Germania Ovest) alcuni quadri da Seebüll.

Grazie agli ottimi rapporti con Kissinger, Schmidt riuscì nel 1980-81 a far organizzare presso il Guggenheim Museum di New York una mostra dell'artista tedesco-danese e a farlo rivalutare agli occhi degli americani.

Quindi fondamentale per la sua riabilitazione furono anche le opere: le “*ungemalten Bilder*” traducibili come “dipinti incompiuti”. Precisò Nolde che l’aggettivo “incompiuto” aveva il significato di “non firmato”.

Li elevò ad opere principali di tutta la sua carriera, scrivendo che poté dipingere di nascosto solo piccoli acquerelli, poiché doveva sempre stare attento a possibili blitz della Gestapo. Opere di grandi dimensioni potevano essere viste da lontano nel caso fosse soggetto a spionaggio ed erano difficilmente occultabili in caso di improvvise ispezioni (Fulda, Aya, & Ring, 2019) (Ring & al., 2019).

Scrisse che le riteneva le più importanti e mature; tuttavia, il vero motivo per il quale le considerava tali, era il tentativo di difendere la propria immagine pubblico-artistico-sociale da possibili collegamenti con il regime ed anzi di essere annoverato tra i degenerati quindi vittima del nazionalsocialismo.

I “dipinti incompiuti” erano estremamente numerosi e furono suddivisi in 90 cartelle e classificati secondo il contenuto (animali, Alpi, Siberia, Cina...), per un totale di quasi millequattrocento opere.

Sempre nel 1946 il giornalista Hanns Theodor Flemming, che fece visita all’artista nel giorno del suo compleanno a Seebüll, mostrò entusiasmo per lui e per gli acquerelli.

Pubblicò un articolo spiegando che Nolde durante il *Berufsverbot* aveva prodotto piccole opere e che dopo la guerra solo alcune furono riportate su grandi tele.

Il fatto che le opere fossero di piccole dimensioni era la prova per Flemming che egli avesse dovuto lavorare in clandestinità e che fu parte della “resistenza artistica”.

Quest'articolo fu ripreso da storici, storici dell'arte, giornalisti e seguaci di Nolde per sottolineare il suo antinazismo (Wolff, 1958) (Fulda, Aya, & Ring, 2019).

Anche il grande amico di sempre Hans Fehr che durante tutta la vita intrattenne una fitta corrispondenza con l'artista, dove esplicitava le sue simpatie per il nazionalsocialismo, dopo la morte di costui parlò più del divieto di lavorare rispetto alle idee.

Tuttavia, fino alla sua morte avvenuta il 13 aprile 1956, le "*ungemalten Bilder*" persero la loro importanza e non furono presentate e tantomeno menzionate alla mostra itinerante in omaggio all'artista avvenuta un anno dopo la sua scomparsa. Neppure ebbero un ruolo rilevante per la nascita della fondazione a lui dedicata.

Non furono nemmeno più citate come avvenuto nel 1946 per sottolineare il suo stato antinazista.

Solo nel 1957 riapparirono all'attenzione pubblica, grazie allo storico dell'arte Werner Haftmann il quale ricevette l'incarico dalla Fondazione di scrivere un saggio da inserire in un libro illustrato.

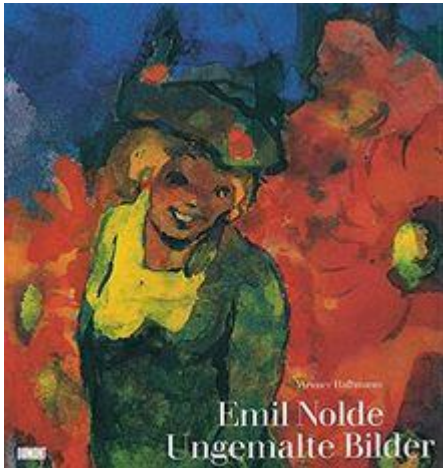
Haftmann raccolse la testimonianza del presidente della Fondazione von Lepel, che gli raccontò la storia degli acquerelli e del *Berufsverbot* dell'artista in modo quasi "eroico".

Dopo la pubblicazione di questo essai il nome di Nolde fu associato agli artisti perseguitati durante il Terzo Reich.

La critica si concentrò esclusivamente su queste ultime opere prodotte in concomitanza con il periodo di guerra e sulla difficile situazione che gli artisti tedeschi vissero negli anni Trenta e Quaranta.

Mostre composte solamente dagli acquerelli furono allestite a Brüssel, New York e a Seebüll nei primi anni Sessanta durante l'apertura annuale della Fondazione.

Haftmann e von Lepel elevarono Nolde ad “artista appartenente alla storia tedesca” pubblicando nel 1963 la monografia *Emil Nolde. Ungemalte Bilder*.



Copertina “*Ungemalte Bilder*” di Werner Haftmann

Per Haftmann e Martin Urban sorsero alcuni problemi con la stampa della terza parte delle memorie di Nolde nel 1963.

Dagli ultimi capitoli (che prendevano il nome da due paesini del Nord “Untenwarf” e “Hallig Hooge”) si scoprì che l'artista aveva datato gli acquerelli 1919-1946.

Ciò entrava parzialmente in contraddizione con quanto scritto dall'artista stesso che, come detto, le aveva assunte ad opere quasi di “resistenza”.

Uno spazio temporale così ampio, infatti, era un problema per chi come Haftmann li aveva strettamente ascritti al periodo nazista e voleva che la società post-guerra vedesse Nolde solo come vittima di quel periodo storico.

Urban cataloghizzò le opere di Hallig Hooge in modo da spostare in avanti la datazione degli acquerelli, facendoli corrispondere al periodo di guerra, ovvero 1939-1945.

Il tono drammatico delle vicende di Nolde era necessario per la sua assoluzione dalla connivenza e partecipazione al nazismo.

La disposizione temporale di queste opere fu sostanzialmente mantenuta per tutto il Novecento: come per gli scritti questi dipinti dovevano fomentare la leggenda dell'artista anziano che resistette al nazionalsocialismo, ciò era di vitale importanza per il riscatto culturale della Germania del Dopoguerra.

Nel 1977 fu allestita a Monaco di Baviera una mostra con presenti opere ufficiali del regime di Hitler e opere di artisti degenerati. Urban portò da Seebüll alcuni lavori del pittore del Nord e lo presentò tra i degenerati.

Gli storici e storici dell'arte non potevano privarsi di una figura dell'espressionismo così importante e tantomeno far trapelare una possibile simpatia per il nazismo e men che meno aprire un dibattito sul suo possibile antisemitismo.

Come detto in precedenza, presso l'ufficio della cancelleria e presso il Ministero degli Esteri della Repubblica Federale Tedesca (sede a Bonn), erano presenti due dipinti: *Brecher* (1936), che ebbe un riconoscimento a livello mondiale dopo la morte del suo autore. Esposto in varie mostre itineranti tra Stati Uniti e Europa, anche a quella di Monaco del 1977, alla fine tornò a Bonn.

L'opera rimase fino al 1998 negli uffici governativi voluto prima dal Ministro cristiano-democratico Rudolf Seiters e infine dal Ministro socialista Otto Schily. Dopo la caduta del muro di Berlino, la riunificazione delle due Germanie e lo spostamento

ufficiale della capitale a Berlino fu richiesto che anche il quadro fosse spostato nella nuova sede del Ministero.

Dall'aprile 2006 si trova nell'ufficio della Cancelleria insieme con un altro dipinto (*Blumengarten*, 1915) sempre di Nolde.

La cancelliera Angela Merkel era una ammiratrice del pittore tedesco-danese, quindi particolarmente orgogliosa di mostrare e descrivere *Brecher* ai suoi ospiti.

Tuttavia, dopo le rivelazioni della mostra di Berlino del 2019 preferì privarsene per evitare ogni ambiguità.



Angela Merkel nel suo ufficio con il dipinto "*Brecher*" di Nolde

Nei decenni dopo la nascita della Fondazione, le preoccupazioni dei direttori che si susseguirono furono di proteggere la credibilità della stessa; preferirono infatti mettere in risalto più le opere che la persona.

Gli scritti e le produzioni non vennero più indagati fino al 1995 quando un ricercatore della Fondazione trovò il documento che riportava l'iscrizione di Nolde allo NSDAP.

Il dibattito fu riaperto nel 2005 come conseguenza del fatto che l'articolo dello storico dell'arte Christian Saehrendt "*Die Brücke zwischen Staatskunst und Verfemung*" fu ignorato dalla Fondazione (Fulda, Aya, & Ring, 2019) (Ring & al., 2019).

CONCLUSIONE

Per concludere il ciclo di laurea, vivendo attualmente in Germania, ho considerato interessante un aspetto riguardante il Terzo Reich: l'analisi dei pensieri, delle opinioni, dei sentimenti dei civili, del popolo tedesco.

Il "caso Nolde" proposto dal Professor Bianchi mi è sembrato ideale per realizzare lo scopo.

Oggi parlare apertamente con la popolazione di personaggi che furono sostenitori, membri o simpatizzanti del regime crea nell'interlocutore imbarazzo e disagio.

Sembra che quel passato debba restare chiuso, condannato ad un ergastolo senza possibilità di riesame.

Gli storici (anche quelli tedeschi) continuano fortunatamente ad indagare e a ricercare.

La storia controversa di Emil Nolde è la prova che alcuni fatti e alcune persone che hanno caratterizzato quel decennio possono rivelarci molto più di quel che ci si aspetta.

Ciò è possibile grazie alle Fondazioni, alle Università e agli studiosi che seriamente e senza secondi fini, se non l'amore per il proprio mestiere, non si fermano a ciò che è stato già rivelato ma scavano più a fondo.

Se Emil Nolde fino a qualche decennio fa era considerato come uno dei maggiori artisti tedeschi vissuti tra l'Ottocento e il Novecento, talvolta addirittura il maggior espressionista tedesco, questo talento sembra inficiato oggi dal palesamento al mondo del suo antisemitismo, del suo razzismo, della simpatia per Hitler e infine della sua ufficiale iscrizione allo NSDAP.

Tuttavia molto resta da fare per creare una biografia il più fedele possibile alla realtà.

Se dagli storici dell'arte sono riconosciuti la sua arte e il suo talento, a mio avviso, tuttavia, anche l'aver fatto conoscere al mondo la vita della Germania del Nord, con le sofferenze di un popolo contadino legato visceralmente ai suoi miti e alle sue credenze, è uno dei grandi lasciti di questo artista.

Per quel che riguarda le sue idee politico-sociali, dopo aver analizzato "il caso Nolde" posso affermare che gli ideali vanno sempre contestualizzati ed approfonditi.

A cavallo degli ultimi due secoli nacquero le principali teorie razziste in scia ai forti movimenti nazionalisti e romantici che iniziarono già nel Settecento.

È quindi normale che gli artisti avessero subito influenze poiché essi sono il nesso tra la collettività e le classi dirigenti.

In un paese di tarda unificazione come la Germania è ancora più facilmente intuibile che tali idee avessero attecchito più incisivamente rispetto a Francia ed Inghilterra.

Tuttavia non va dimenticato che alcuni dei maggiori teorici razzisti ed antisemiti furono francesi ed inglesi; basti pensare ad Arthur de Gobineau o ad Houston Stewart Chamberlain.

Era evidente quindi che questi pensieri del tutto normali per l'epoca trovassero riscontro nel mondo dell'arte.

Da questa tesi di laurea ho evinto che il mondo di oggi tende ad ostracizzare troppo superficialmente persone che hanno sì avuto simpatie per certi politici o movimenti, ma che nel loro ambito erano comunque dei geni e per questo devono continuare ad essere ricordate e ricercate.

Ciò non toglie che anche la loro biografia sia importante, ma limitarsi esclusivamente alla sua analisi sarebbe miope.

Anche alcune tra le menti più eccelse della letteratura italiana furono sostenitrici (talvolta solo inizialmente, chi fino alla fine) di Mussolini e del Fascismo. Si prendano come esempio due nomi: Giuseppe Ungaretti e Luigi Pirandello, che firmarono il Manifesto degli Intellettuali Fascisti.

Sarebbe impensabile privare i nostri studenti delle loro opere.

Oggi il dibattito su Emil Nolde non deve essere fiaccato da possibili pregiudizi o dalla paura di scoprire ulteriori lati che possano adombrare la figura di questo grande artista.

Concludo con le parole che il direttore attuale della Fondazione Christian Ring rivolse alla cancelliera Merkel quando questa decise di privarsi delle due opere: “(...) *Nolde è stato da un lato un artista da un altro lato un uomo con le sue complessità (...). La sua storia è molto importante per capire la storia della Germania.*” (Monopol/dpa, 2020).

BIBLIOGRAFIA

- BARRON STEPHANIE, *"Degenerate Art": The Fate of the Avant-Garde in Nazi Germany* *The Print Collector's Newsletter*. Abrams Books, Los Angeles 1991.
- BRENNER HILDEGARD, *La politica culturale del nazismo*, Editori Laterza, Bari 1965.
- COLLOTTI ENZO, *Nazismo e società tedesca (1933-1945)*, Loescher, Torino 1982.
- FULDA BERNHARD, AYA SOIKA, RING CHRISTIAN, *Emil Nolde eine deutsche Legende - Der Künstler im Nationalsozialismus. Essay- und Bildband.*, Prestel Verlag, Berlin 2019.
- HINZ BERZHOLD, *Die Malerei im deutschen Faschismus: Kunst und Konterrevolution*. Carl Hansen Verlag, München 1974.
- KAISER FRITZ, (a cura di). *Entartete Kunst. Führer durch die Ausstellung. Zusammengestellt von der Reichspropagandaleitung*. Reichspropagandaleitung Amtsleitung Kultur, München 1937.
- LYNN H. NICHOLAS, *Der Raub der Europa*, Kindler Verlag GmbH, München 1995.
- MAURER LISE, (2003). *L'art dégénéré, l'eugénisme à l'œuvre*, Essaim 2003, vol.11, no. 1, pp. 199-226
- MONOPOL/DPA (a cura di), *Nolde-Experte: Kanzleramt muss für sich eine Haltung finden*, Hamburg 2020.

- MÜLLER-NEUHOT JOST, *Die Kanzlerin und der Nazi-Künstler*. Der Tagesspiel, pp. 1-7, Berlin 2019.
- NOLDE EMIL, *Jahre der Kämpfe*, Rembrandt Verlag, Berlin 1934.
- NOLDE EMIL, *Emil Nolde Mein Leben*. Seebüll: DuMont Buchverlag, Köln 1979.
- OSTERWOLD TILMAN. *Emil Nolde: 16. Dezember 1987 bis 7. Februar 1988; eine Ausstellung des Württembergischen Kunstvereins Stuttgart und der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde*, Württembergischer Kunstverein; Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde, Stuttgart 1987.
- REUTHER MANFRED, (a cura di). *Emil Nolde: Die Südseereise-the Journey to the South Seas 1913-1914*. DuMont Buch Verlag, Seebüll 2008.
- RING CHRISTIAN, DANKER UWE, DROBE CHRISTIAN, FULDA BERNHARD et al., *Emil Nolde in seiner Zeit im Nationalsozialismus*. Prestel Verlag, München 2019.
- ROH FRANZ, „Entartete“ Kunst: Kunstbarbarei im Dritten Reich, Fackelträger Schmidt-Küster Verlag, Hannover 1962.
- WOLFF CHRISTIAN, *Jahrbuch der Stiftung Seebüll Ada und Emil Nolde 1*, Christian Wolff Verlag, Flensburg 1958.

ENCICLOPEDIA E DIZIONARI

-BORDINO GIAMPIERO, CARPANETTO DINO, MARTIGNETTI GIULIANO,
Dizionario di storia, Garzanti, Milano 2003.

-DUDENREDAKTION (a cura di), *Die deutsche Rechtschreibung*, Dudenverlag,
Berlin 2020.

-SCIOLLA CARLO GIOVANNI, DE MARCHIS ALESSIO, et al., (a cura di). *L'Arte*
(arte e artisti di tutto il mondo), Garzanti Grandi Opere, Milano 2002.