

L'uso del corpo come trasmettitore di valori. Un caso paradigmatico: il Nazismo

Teresa González Aja *
teresa.glez.aja@upm.es

ABSTRACT

The word 'violence' has a negative aura that suggests aggression, anger, intimidation, rudeness, brutality. By contrast the idea of the 'aesthetic' means for many people beauty, artistic activity. Violence and aesthetics can be seen as a contradiction.

However, both terms can perfectly relate to the sport. Violence appears constantly linked to physical activity, certainly as a problem but also as an integral part. No one dares to deny the beauty, the aesthetics of sport.

The question is, can they be both at once? And if so, in what context?

This text will try to establish which is the aim pursued by the aesthetics of violence and what idea is intended to communicate. Ultimately we will try to interpret its language. Obviously this is a language addressed to our unconscious, so that it becomes necessary to determine its key features, since indeed the image of strength, of sports violence has been used again and again by political regimes of all kinds, democratic or totalitarian, to send a message according to their ideology. This fact leads us to another paradox. The message intended to convey is not the privilege of an ideology. From one end to another of the political spectrum the image of sports is used to convey completely different values.

We will try to understand what message is wanted to convey with that "official" image projected by sport in its major events and utopian models, focusing specially in a paradigmatic case, Nazism.

* Facultad de Ciencias de la Actividad Física y del Deporte-INEF – Universidad Politécnica de Madrid

*“La nuova era dei nostri tempi lavora sulla
creazione di un nuovo tipo di uomo”*

Adolf Hitler¹

UN’IMMAGINE

Il tuffatore di trampolino, dal corpo perfetto, si staglia in un cielo nuvoloso. D’improvviso si arresta nel mezzo della piroetta, sospeso in aria come una rondine e, quasi impercettibile, sfidando le leggi della gravità, ritorna verso il cielo, rinforzando così la grazia del movimento e trasformando il salto in una danza aerea.

È un’immagine del film de Leni Riefenstahl “Olympia”.

INTRODUZIONE

Il rapporto tra sport e politica è sempre stato controverso.

I governi hanno cercato di adattare lo sport ai loro scopi particolari, e ciò ha trovato, frequentemente, il suo riflesso nell’arte. Due grandi eventi culturali, rispettivamente sport ed arte, sono messi al servizio di una determinata ideologia. Come ha osservato Toby Clark,

i mezzi per fare una dichiarazione ideologica sono quasi illimitati: architettura, teatro, musica, sport, abbigliamento e taglio di capelli possono comunicare una visione politica, oltre che gli spettacoli di violenza [...] i mezzi di comunicazioni utilizzati per un governo o un movimento politico si uniscono in un programma più o meno sistematico. E spesso l’arte attua in questo sistema un intimo rapporto con immagini compatibili di film, riviste, pubblicità, musica popolare e, più recentemente (e con più forza) di televisione e reti informatiche. (Clark 2000, p. 13)

Lo sport, nelle sue manifestazioni più violente, ha una lunga storia per quanto riguarda la rappresentazione artistica al servizio della propaganda politica. Gli elaborati simboli della Roma imperiale furono progettati, considerando le spettacolari cerimonie, per inviare un messaggio politico al popolo. Le imponenti strutture architettoniche dell’anfiteatro e del circo furono concepite

¹ Discorso pronunciato durante l’inaugurazione della prima grande Mostra d’Arte Tedesca nel 1937.

come spazi per eventi sportivi, in cui la violenza (soprattutto nel primo, con le lotte dei gladiatori) era parte integrante, perfettamente organizzata, strutturata, utilizzata per i detentori del potere; luoghi, insomma, in cui sia lo spazio architettonico sia la messa in scena dell'attività erano perfettamente regolati e regolarizzati.²

Lo stesso si può dire del Medioevo, in particolare nel suo passaggio al Rinascimento, quando i "tounoi à theme" raggiunsero il loro apogeo.³ In questo periodo l'immagine della forza diviene più importante della forza di per sé, poiché la lotta tra cavalieri cede il passo al combattimento con armi da fuoco. L'immagine della forza fisica svolge pertanto una missione di propaganda; invia, cioè, un messaggio politico al pubblico e costituisce più una messa in scena di una lotta che un vero confronto reale.⁴

Comunque, se parliamo del "secolo dell'immagine", non c'è dubbio che stiamo parlando del XX secolo. Se nel corso dei secoli XVIII e XIX il termine propaganda era stato utilizzato in modo più o meno neutro per riferirsi in generale alla «diffusione delle idee politiche e anche all'evangelismo religioso e alla pubblicità» (Clark 2000, p. 7), con la Prima Guerra Mondiale tale parola perde la sua neutralità, quando i nuovi metodi militari, come l'uso della mitragliatrice e l'artiglieria pesante, annichilirono i soldati ad un ritmo molto superiore rispetto a quello del reclutamento, e resero così necessario inviare all'opinione pubblica un messaggio con lo scopo di sensibilizzare i cittadini. Tutto ciò avrebbe avuto connotazioni molto particolari durante la Seconda Guerra Mondiale, durante la quale il messaggio sarebbe stato rivolto anche alle donne – a causa del conflitto sociale provocato con il reclutamento di queste per l'industria bellica – e agli uomini di colore, soprattutto negli Stati Uniti. Infatti

le tensioni emerse nelle immagini di reclutamento tra l'apparente unità nazionale e gli svantaggi reali sono stati evidenti anche nelle questioni di razza. Il cartello di Joe Louis⁵, comparso negli Stati Uniti durante la Seconda Guerra Mondiale, ritraeva il campione del mondo di pugilato di peso massimo, eroe nazionale del 1938 al sconfiggere il campione tedesco Max Schemling. Il suo

² Esistono una grande quantità di testi sull'utilizzo del potere dello spettacolo nel mondo romano. Dal classico di Friedländer (1967) fino all'analisi realizzata da Veyne (1976) o le più recenti elaborate da Jean-Paul Thuillier.

³ Essenziale l'opera di Strong (1988).

⁴ Un'analisi di questo tema è stato svolto da me in González Aja 1991.

⁵ Vedi Sklaroff 2002.

reclutamento (appena dopo il bombardamento di Pearl Harbor) e il venir coinvolto nel reclutamento lo fecero diventare una figura chiave nella campagna atta ad incoraggiare la comunità nera a partecipare allo sforzo bellico. Ciò nonostante, questa campagna del governo si basò su vaghi messaggi per la cooperazione razziale durante la guerra, in contrasto con le più impegnate richieste di uguaglianza. Le forze armate americane restarono rigorosamente separate, come molti altri settori della vita sociale, e la propaganda che insisteva sulla cooperazione interrazziale dovette affrontare a volte le reazioni più ostili da parte dei bianchi e dei politici. (Clark 2000, pp. 110-111)

I paesi democratici hanno cercato di non usare la parola propaganda, preferendole eufemismi come “servizi di informazione” o “istruzione pubblica”; tale termine, di conseguenza, è stato sempre collegato ai regimi totalitari emergenti come l’Unione Sovietica, a partire dal 1917, o la Germania nazista, dal 1933, regime in cui l’estetica appare come un elemento essenziale.

La seduzione visiva era [...] qualcosa di essenziale per scatenare la fantasia e non lasciare spazio al ragionamento. L’obiettivo era non solo quello di rendere tollerabile la violenza, fisica o morale che fosse: si tentava di innalzarla a tal punto da renderla piacevole, coprendola con una maschera lusinghiera dei sensi. (Cirici 1977, p. 11)

Dunque, ciò che viene trasmesso è un messaggio violento che si basa, tuttavia, sull’estetica, un’estetica che non esita ad utilizzare in molte occasioni l’immagine sportiva, intesa non solo come attività, ma che si spinge oltre, utilizzando il “corpo” sportivo. In una parola, si produce identificazione fra una particolare immagine corporale che si trasmette con l’aiuto dell’arte e determinati valori che si vogliono inculcare.

IL FASCISMO E L’ESTETIZZAZIONE⁶ DELLA POLITICA

Abbiamo già notato in precedenza come l’uso dell’arte al servizio di un’ idea politica abbia una lunga storia. I regimi totalitari non sono un’eccezione. Certamente questo impiego presenta molte differenze fra i vari totalitarismi. Non è dato lo stesso uso, ad esempio nella Germania nazista e nello Stato comunista.

⁶ Vorrei ricordare che l’estetica è solo una parte particolare della ideologia, proprio come l’arte é la sua estroversione comunicativa specializzata nel campo delle immagini.

Una delle molte differenze tra le due ideologie è che nel fascismo è stata accettata l'irrazionalità. Ideologi comunisti come Lenin sostennero che il comunismo, nonostante la sua retorica emotiva, era basato sull'oggettività scientifica e che, come ultima risorsa, le sue idee inneggiavano alla ragione. Al contrario, i fascisti rifiutavano apertamente il razionalismo e l'arida ed inespressiva visione della modernità borghese, descrivendo il loro movimento come un culto di azione e passione libero da regole dottrinali. Così, il fascista francese Robert Brasillach parlava del fascismo non come di una teoria, ma come di una 'poesia' di fede e di emozione, ed anche Mussolini dichiarava: "Io non sono un uomo di Stato, sono piuttosto un poeta pazzo". In *Mein Kampf*, scritto quando fu imprigionato nella fortezza di Landsberg dopo il fallimento del golpe militare del 9 novembre 1923, Adolf Hitler sosteneva che un vero leader non aveva speranze di vincere con mere spiegazioni e istruzioni, poiché, in questo modo, mai avrebbe mosso le masse; secondo lui, "è sempre una devozione ciò che ispira, e spesso è un tipo di isteria ciò che lo ingiungeva ad agire". La propaganda fascista raramente prometteva beni materiali; lottava, invece, per sostituire al materialismo della vita capitalista il regno del sentimento spontaneo, l'immediatezza fisica e il reinserimento delle persone dentro l'anima collettiva del suo popolo. (Clark 2000, pp. 47-48)

Il Terzo Reich, dunque, formava una comunità sollevata da un accumulo dello spirito di personaggi privati e dal prodotto della loro volontà incarnata nel leader, il quale si proclamava artista supremo, demiurgo e "architetto del Reich millenario", come emerge dal quadro di Fritz Erler: come, cioè, signore che utilizza a suo piacimento il patrimonio nazionale.

Nel frattempo, il comunismo

vede la rivoluzione come un processo continuo che si trasforma consapevolmente, mentre la realtà sociale varia. Come sviluppo del comunismo di Stato, i programmi di ricostruzione nazionale – come l'industrializzazione e la collettivizzazione dell'agricoltura – venivano pensati allo scopo di avere profonde ripercussioni sulle abitudini di pensiero e di comportamento delle persone, fino al punto in cui si sarebbe superata di gran lunga la mera propaganda di immagini e parole [...]. Nell'arte, l'espressione principale del comunismo di Stato fu il realismo socialista, definito e presentato ufficialmente da Joseph Stalin nel 1934 come l'estetica ufficiali dell'Unione Sovietica, e successivamente imposto a tutti gli Stati comunisti del mondo. (Clark 2000, p. 73)

L'ARTE “DEL TERZO REICH”

Si deve ricordare che i regimi fascisti considerati non sono un organismo stabile di dottrine. Essi furono modellati sulla base di tradizioni politiche e culturali locali, e l'estetica fu utilizzata in modo diverso, come nel caso del regime di Franco⁷, nel quale «non c'è né una dottrina specifica, né un pensiero minimamente solido, né l'arte propria del sistema» (Cirici 1977, p.11). In Italia, invece, nasce “l'uomo nuovo fascista”, chiaramente differenziato dal resto⁸, così come per la Germania, dove si può parlare anche di un'«arte del Terzo Reich» (Hinz 1978, p. 163).

Inizialmente, la posizione dominante nella politica artistica nazionalsocialista cercava di provocare attacchi contro il movimento artistico moderno. Si tentò di “raffinare” l'arte delle opere moderne – degli “ismi” – attraverso la confisca di più di seimila opere, di cui una parte consistente fu esposta nel 1937 nella mostra denominata “Arte degenerata” inaugurata per il proprio Hitler. Era necessaria, pertanto, un'arte nuova, che occupasse il posto lasciato vacante da quella vecchia, e che integrasse il concetto della nazione come di un stato guidato per un partito appunto “nazionale” - “socialista” - “tedesco” dei lavoratori (NSDAP). A tale scopo fu inaugurata un'altra mostra parallela.

Le due mostre – la Grande Mostra d'Arte Tedesca di 1937 e l'Arte degenerata – erano state programmate deliberatamente come concetti antitetici ad un confronto ed erano visitabili nello stesso periodo a Monaco di Baviera. Con l'apertura della Grande Mostra di Arte Tedesca il 18 luglio 1937 fu solennemente inaugurata la Casa dell'Arte Tedesca. I “degenerati” furono accessibili al pubblico il giorno successivo all'inaugurazione in vari locali della contigua galleria degli Hofgartenarkaden. (Hinz 1978, p. 167)

Questa mostra fu la più visitata di tutti i tempi, con 2.009.899 visitatori, più del triplo rispetto alla sua coetanea “tedesca”.

La novità delle mostre “tedesche”, celebrate a Monaco di Baviera in quei giorni, risiedeva nel fatto che queste esposizioni furono oggetto di una messa in scena che conferiva loro il valore di mostre rappresentative di tutta la Germania e di tutta l'arte contemporanea, ed in onore delle quali si mostrava un tale fausto a livello verbale o di spettacolo e si eresse un tempio alla Casa

⁷ Cfr. González Aja 1999.

⁸ Un'analisi molto interessante su queste differenze si trova in Mosse 1997.

d'Arte Tedesca. Tale messa in scena aveva come scopo di dare un'impressione di novità, di mai visto, un'impressione che non solo avrebbe dovuto suggerire il "rinnovamento spirituale", ma che effettivamente lo provocò. «La pittura del fascismo tedesco non riflette la realtà ma la paralizza di fronte alla conoscenza» (Hinz 1978, p. 210).

ASPETTO E IDENTITÀ: CULTURIZZATI VS. MASCHILE

Ovviamente, se ci chiedessimo se siamo in grado di giudicare dalle apparenze, la risposta sarebbe no. Eppure noi tutti riconosciamo che è qualcosa che "si fa", che accade agli "altri", di solito, che – insomma – è un difetto della gente comune (ad eccezione nostra, naturalmente).

La realtà è che, inconsciamente, è universale la caratteristica essenziale definita – in base alla Real Academia de la Lengua Española – "mancanza di coscienza"; tale caratteristica si rivela chiaramente nella nostra difesa della nostra equanimità, nella "Imparzialità di giudizio" (sempre secondo la Real Academia de la Lengua); sebbene non lo vorremmo e non ce ne accorgiamo, le apparenze ci colpiscono profondamente. Così si sono configurati, nel corso della storia, un modello corporale maschile ed un modello corporale femminile che trasmettono determinati valori. Estrella de Diego afferma che «le rappresentazioni sia maschili che femminili sono soggetti a convenzioni ed in quanto tali cambiano, condizionati da fattori che si riassumono nelle abitudini prevalenti in ogni momento storico e in ogni società» (Diego 1992, p. 47). Si è, dunque, impostato un modello ideale di fisicità nel quale la cosa più sorprendente è che questo tipo ideale, secondo Hooven, parte da punti fisiologici che sono sempre gli stessi e nel quale le modifiche si producono nello stesso modo:

per ogni cultura l'uomo ideale è più grande, ha spalle più larghe, i fianchi più stretti e il cranio più piccolo che nella realtà. Queste somiglianze generali si estendono ai dettagli. L'uomo ideale ha i piedi curvati, le mani hanno lunghe dita, anche nelle società dove gli uomini hanno piuttosto i piedi piatti e dita larghe. Spesso le modificazioni concernono anche i lineamenti del viso: il mento è più vigoroso, la fronte più ampia, gli occhi più grandi e separati, la testa meno voluminosa. (Hooven 1995, p. 15)

Si tratta di una descrizione di un "corpo sportivo immaginario". Infatti, tradizionalmente, l'immagine dell'uomo allenato per la pratica di sport è legata

alla mascolinità. L'energia si esprime nel corpo maschile dell'atleta nudo e dell'eroe.⁹ Il corpo culturizzato è parte di una delle immagini maschili più stereotipate. Secondo E. de Diego, «è anche maschile perché impone concetti radicati in materia di salute e pulizia, in contrasto con quella femminile, legata a malattia e sporcizia» (Diego 1992, p. 125). Vi è, dunque, un modello maschile opposto a quello femminile che tenta di trasmettere alcuni valori.

Come si riflette nell'arte dei regimi totalitari, in particolare nella Germania nazista, il modello maschile sportivo?

SOLDATI/ATLETI

Simbolo della nazione, speranza per il futuro, modello di virilità: questo e molto di più era l'uomo nazista. L'esaltazione della Prima Guerra Mondiale giocò un ruolo talmente decisivo che i veterani, che avevano visto la morte in faccia, furono messi a capo degli uomini del futuro quali autentici modelli di virilità. Come scuola di mascolinità, la guerra era molto più difficile della palestra, ed in essa si maturava più velocemente. Così veniva formandosi il mito di un'immagine virile prodotta dalle trincee, dove l'aspetto è fondamentale: corpi robusti che trovano la loro eco nelle immagini di guerra, raffigurate dagli artisti.

Il soldato riveste un posto privilegiato nella scena del nazionalsocialismo e nella scena della rappresentazione artistica; la sua superiorità morale è mantenuta anche quando appare in relazione al lavoro – altro concetto molto importante per l'ideologia nazista, al punto da essere trattato in mostre monografiche.¹⁰

In effetti, in alcune delle rappresentazioni del lavoro – come il quadro di Sperl “lavorazioni sui terreni desolati”, in cui vediamo tutto lo sforzo muscolare – abbiamo la sensazione che, contemporaneamente, si trasmetta una sensazione di disperazione. Infatti quando

si rappresenta la creativa forza tecnica dell'uomo e la sua capacità di superare i ristretti limiti di condizioni esistenti, non si rappresenta l'uomo come trasformatore del mondo, ma come un mitologico e nudo Wieland. (Hinz 1978, p. 223)

⁹ Uno studio molto interessante sulla storia del nudo nell'arte è Clark 1981..

¹⁰ Cfr. tra altre la mostra itinerante della NS-Kulturgemeinde: *Lob der Arbeit* di cui si riferisce W. Rittich in *Kunst und Volk*, anno V, n. 1, 1937.; e anche *Volk der Arbeit*, Gelsenkirchen, 1941.

Il lavoratore è redento, asceso quando c'è un'identificazione tra il "soldato" e "lavoratore". Così si afferma:

un lavoratore dell'industria è diventato, nello spazio vitale del nostro popolo, un soldato della tecnica [...]; egli dovrebbe diventare "soldato", arruolarsi nell'esercito della "comunità nazionale", che deve servire al calcolo centrale economico del nazismo. (Hinz 1978, p. 230)

Ciò nonostante, quando il lavoratore è rappresentato insieme ad un soldato, vediamo che ci sono alcune importanti differenze nel linguaggio iconografico, pensate per trasmettere un messaggio allo spettatore. Per esempio, nel famoso trittico di Hans Schmitz – Wiedenbrück, esposto alla Grande Esposizione di Arte Tedesca a Monaco di Baviera nel 1941, chiamato "Lavoratori, contadini e soldati", possiamo vedere che le figure hanno le stesse dimensioni e si trovano in un stesso piano, con le teste allo stesso livello, «proclamando "la migliore essenza della razza", come se fossero i propri araldi della razza germanica tedesca» (Hinz 1978, p. 224), per ricordare che «qualunque che appartenga a questa razza, possiede, al di là dello status sociale, questa nobiltà, che lo eleva molto più sopra che altre razze della patria e dall'estero» (Hinz 1978, pp. 224-225). Anche se, quindi, vi è apparente uguaglianza, all'interno di questa "élite" il soldato tuttavia sovrasta gli altri. Le cause sono molteplici; innanzitutto, questi occupa il corpo centrale dentro del trittico, mentre contadini e lavoratori servono da "cornice". Ovviamente, la scena centrale di un trittico è sempre la dominante, ma anche in questo caso la figura centrale viene messa in evidenza con un artificio molto comune nella storia dell'arte, la prospettiva dal basso all'alto: l'occhio dell'osservatore è allo stesso livello del piano inferiore del quadro. «Come risultato, l'immagine acquista la sua caratteristica forza dinamica, cioè sembra partire dal suolo, creando l'impressione di invincibilità, di potenza vittoriosa» (Hinz 1978, p. 225). Lo sguardo di chi osserva la pittura si trova esattamente sulla punta delle scarpe di "soldati", che può essere interpretato come una metafora, non esente di violenza. Un altro aspetto che vogliamo sottolineare è l'identificazione dei soldati con un particolare gruppo razziale, perché sono le uniche che appaiono con caratteristiche "nordiche". Di nuovo ci troviamo di fronte ad una scelta difficile tra "realtà e apparenza". La visione artistica del Terzo Reich è fedelmente rispettata nei quadri di Arno Breker. Culto del corpo, unità razziale e forza militare costituiscono il nazional-socialismo.

Come ha osservato Clark,

le interpretazioni fasciste del corpo umano sostenevano la metafora apologetica che concepiva il corpo come un modello di Stato. Come nel corpo, ogni parte dello Stato doveva agire in armonia, ma non in uguaglianza: lo stesso potere che la testa ha sulle membra, il governo lo ha sulle persone. Ma governo e persone sono collegate e, di conseguenza, lo Stato è fuso con la nazione. Il corpo dello Stato è puro, libero da malattie interne e immune da contaminazioni esterne. (Clark 2000, p. 71)

L'importanza di questa metafora è rilevante in quasi tutte le rappresentazioni del corpo umano nell'arte fascista. Sono immagini di forza fisica, vigore, aggressività e sorveglianza, come gli esempi di Albert Janesh, "Sport acquatici" e Adolf Wamp, "Il genio della Vittoria", le quali riflettono le presunte caratteristiche dello Stato fascista. L'esercizio aveva un ruolo centrale nella formazione dell'uomo fascista; il fascismo accettava l'idea tradizionale di che un corpo in forma era indicativo di uno spirito virile.¹¹

Il nuovo modello di uomo doveva corrispondere all'ideale razzista e diventò il soggetto caratteristico e dominante dell'arte nazionalsocialista.

MESSA IN SCENA E CONTROLLO DELLO STATO

L'estetica nazista trova il suo culmine nelle imponenti messe in scena al cui servizio erano messe tutte le arti in relazione d'interdipendenza, con l'architettura come bastione delle caratteristiche estetiche del nazismo. Le città tedesche sono rinnovate, ma non per quanto riguarda le infrastrutture bensì a livello di apertura ad una nuova dimensione estetica. Gli edifici sono costruiti con carattere collettivo, per servire le feste e celebrazioni in senso religioso tedesco, come nel caso dello Stadio Olimpico di Berlino. Gli eventi assumono un carattere rituale dove tutto è pianificato ed organizzato per dare alla gente un senso d'identità di gruppo. Questa

teatralità fascista dipendeva dalla tecnologia dei mezzi di comunicazione di massa. In Germania, le grandi concentrazioni dipendevano dai sistemi pubblici, attraverso trasmissioni radio o proiezioni nei cinema. Gli immensi spazi architettonici furono costruiti di proposito, prendendo spunto da una combinazione degli stadi sportivi e degli scenari dei musical di Hollywood. (Clark 2000, p. 49)

¹¹ Cfr. Mosse 1997, p. 213.

Un esempio paradigmatico è la celebrazione delle Olimpiadi di Berlino nel 1936 con la costruzione dello stadio, la messa in scena e il documentario di Leni Riefenstahl, che già nel 1934 aveva fatto “Il trionfo della volontà”¹², considerata per gli esperti come il più perfetto film di propaganda mai fatto. Le immagini sono così potenti da non necessitare nemmeno di una voce fuoricampo, fatto abbastanza insolito per un film di questo tipo.

Nella ripresa dei film sui Giochi furono impiegate 45 telecamere e vennero registrati 800.000 metri di celluloidi, sufficienti per un film di 500 ore. Una volta che gli scultori atleti furono filmati, il regista impiegò 18 mesi per produrre *La Festa di Popoli* e *La Festa di Bellezza*. Conosciute sotto il titolo di *Olympia*, furono eseguite per la prima volta in una proiezione privata per il Führer nel giorno del suo compleanno, nel 1938.

La composizione accurata di immagini, il gioco di luce e ombra e la tecnica di montaggio utilizzati da Riefenstahl segnarono un punto di riferimento nella storia del cinema, creando allo stesso tempo un inno alla bellezza del corpo umano e alla gloria di forza fisica.

CONCLUSIONI

Se si mantiene l'opinione secondo la quale l'arte è sempre l'espressione di un'epoca, che chiaramente plasma, l'estetica nazista è allora modello, archetipo e struttura dell'ideologia del nazismo.

Il nazismo voleva diffondere la credenza di aver eliminato le assunzioni sociali dell'arte moderna con l'eliminazione dell'arte per sé: liquidazione dell'arte moderna per coprire e mascherare la situazione reale. È impossibile dare una risposta univoca alla questione dell'obiettivo primario della lotta nazista contro l'arte moderna: per i nazisti è stato soprattutto il momento della negazione, attraverso la quale era possibile coinvolgere le masse.

Si ricorre alla molteplicità di unità artistiche già scadute, ma che mantengono ottima reputazione, e che furono create in primo luogo per una classe, strato o gruppo di pressione all'interno dei quali il ruolo politico-economico scemava fin quasi a scomparire – anche se, d'altra parte, manteneva ancora un relativo primato culturale.

¹² Altamente interessante è l'analisi di questo film fatto da Marías, J. (1998), “El triunfo de la seriedad”, *El País*.

Si crea un eclettismo che somma ma non combina le migliaia di dati che può gestire, e che nel contempo, d'altra parte, impone immediatamente la dittatura di quello che chiama il gusto, per antonomasia sempre il suo: cioè, il buono. Ugualmente, la mescolanza e il culto della salute sono due dei suoi primi fatti distintivi: uno rivela l'assenza di una vera norma di selezione, di qualcosa che svolga le funzioni di struttura intellettuale; l'altro spinge il pensiero per la via falsamente etica di divagare sui concetti come degenerato, insano, e deforme.

Tale mescolanza appare incoerente e, peraltro, internamente contraddittoria, in quanto risultato della semplice operazione culturale di fare una giustapposizione di diversi sacchegghi: le opere prodotte, ciascuna per sé e per quanto riguarda gli altri, sono un caos di antagonismi irriducibili, come lo è anche il loro comune denominatore, cioè l'ideologia fatta immagine visibile, udibile o vivibile che promuovono i detentori del potere.

BIBLIOGRAFIA

- Cirici, A. (1977). *La estética del franquismo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Clark, K. (1981). *El desnudo*. (trad. di F. Torres Oliver). Madrid: Alianza. [1956]
- Clark, T. (2000). *Arte y propaganda en el siglo XX*. (trad. di Isabel Balsinde). Madrid: Akal. [1997]
- De Diego, E. (1992). *El andrógino sexuado: eternos ideales, nuevas estrategias de género*. Madrid: Visor.
- Friedländer, L. (1967). Juegos y espectáculos romanos. *Citius Altius Fortius*, 9(1-4), 5-258.
- González Aja, T. (1991). *La fuerza de la imagen de la fuerza*. Sport and Costest: ISHPES Congress, INEF. Madrid.
- González Aja, T. (2000). Fascist and Christians! In the Spanish Martial Tradition of the Soldier-Monk. In J. A. Mangan (Ed.), *Superman Supreme: Fascist Body As Political icon*. London: Frank Cass.
- Hinz, B. (1978). *Arte e Ideología del Nazismo*. Valencia: Fernando Torres.

- Hooven, F. V. (1995). *Beefcake. The Muscle Magazines of America 1950-1970*. Colonia: Taschen.
- Marías, J. (1998). El triunfo de la seriedad. *El País*.
- Mosse, G. L. (1997). *L'immagine dell'uomo*. Torino: Einaudi.
- Sklaroff, L. R. (2002). Constructing G.I. Joe Louis: Cultural Solutions to the Negro Problem during World War II. *The Journal of American History*, 89(3), 958-983.
- Strong, R. (1988). *Arte y Poder*. Madrid: Alianza.
- Veyne, P. (1976). *Le pain et le cirque*. París: Seuil.

