

Direttore responsabile: Roberta Ascarelli

Comitato scientifico: Walter Baumeister (Roma), Markus Engelhardt (Roma, Christian Fandrych (Leipzig), Jón Karl Helgason (Reykjavik), Robert E. Norton (Notre Dame), Hans Rainer Sepp (Praha)

Comitato di redazione: Fulvio Ferrari, Massimo Ferrari Zumbini, Marianne Hepp, Markus Ophälders, Michele Sisto

Redazione: Luisa Giannandrea, Bruno Berni, Giuliano Lozzi, Marialuisa Lucia Sergio, Mara Luisa Bläsing

Autorizzazione del Tribunale di Roma n. 162/2000 del 6 aprile 2000
Periodico semestrale

«Studi Germanici» è una rivista *peer-reviewed* di fascia A

© Copyright Istituto Italiano di Studi Germanici
Via Calandrelli, 25 – 00153 Roma

studi
germanici



8
2015

Indice

Saggi

Cultura

- 9 Massimo Ferrari Zumbini**
Le immagini di Bismarck. Dal «gigantismo celebrativo» allo scandalo delle foto
- 51 Marino Freschi**
Il Goetheanum. Quando la letteratura diventa architettura

Letteratura

- 67 Mariaenrica Giannuzzi**
Paul Celan e l'uso politico della storia naturale
- 103 Giuseppe Raciti**
«Ho dipinto il diavolo sul muro». Il comunismo secondo Heinrich Heine

Linguistica

- 159 Claudio Di Meola, Daniela Puato**
Variation in der Grammatik – wie Übungsgrammatiken mit systemimmanenten Alternationen umgehen

Ricerche

- 181 Andrea Camparsi**
Tra simbolo e ironia. Wagner e Mahler, la presenza dell'idea e la nostalgia del presente
- 213 Simone Costagli**
Tra arte e industria. La ricezione del cinema tedesco nella critica italiana alla fine degli anni Venti

- 237 Katharina Salzmann**
Linguistic landscaping und Mehrsprachigkeitsdidaktik am
Beispiel der chinesischen Migrantengemeinschaft in Wien
- 265 Osservatorio critico della germanistica**
- 403 Abstracts**
- 407 Hanno collaborato**

Saggi

Cultura Letteratura Linguistica

Le immagini di Bismarck. Dal «gigantismo celebrativo» allo scandalo delle foto

Massimo Ferrari Zumbini

1. POLEMICHE E TIPOLOGIE

Le immagini di Bismarck costituiscono un fertile campo d'indagine per l'iconografia politica in tutti i settori: pittura e grafica, scultura e architettura. A ciò si aggiunge la fotografia che irrompe con modernissima violenza mediatica nella sfera più privata, nell'intento di esporre al pubblico la fase terminale della sua esistenza. Si passa quindi da un estremo all'altro: dal «gigantismo celebrativo»¹ dei monumenti nazionali alla dissacrazione della persona.

Il 'Cancelliere di ferro' è oggetto di innumerevoli celebrazioni, ma è anche un protagonista conteso. Da un lato, appare come il garante della Germania unita, anche nel ricordo delle generazioni che non hanno vissuto l'avventura dell'unificazione nazionale. In questo caso, le celebrazioni diventano un ulteriore segno della «ricerca di identità nazionale» che percorre il Reich da lui fondato:

Die Bismarck-Verehrung, die sich insbesondere nach dem Tod Bismarcks in weiten Teilen des Bürgertums ausbreitete, war besonders kennzeichnender Ausschnitt der seit der Reichsgründung geradezu exzessiven nationalen Identitätssuche vor allem in monumentaler Form².

Dall'altro, proprio il personaggio celebrato in quanto artefice dell'unità nazionale, è oggetto di polemiche che dividono la nazione. In questo

¹ Sul 'gigantismo celebrativo', cfr. Ruggero Ragonese, *Memorie dal sottosuolo. Nuovi e vecchi sguardi sui monumenti*, in «Studi Culturali», 11 (2011), pp. 415 ss.

² Andreas von Seggern, "Bismarck Heil!" – Kanzlerkult in der Festkultur des Kaiserreichs, in *Das politische Zeremoniell im Deutschen Kaiserreich 1871-1918*, hrsg. v. Andreas Biefang et al., Droste, Düsseldorf 2009, p. 393.



caso il ricordo diventa un'occasione per riaffermare antiche divisioni e nuovi conflitti. Qui svolgono un ruolo importante le rivalità dinastiche (in genere in senso antiprussiano) e i conflitti religiosi, oltre alle ben note battaglie politico-parlamentari.

In prima linea ci sono i socialdemocratici che, anche dopo la sua scomparsa, non dimenticano la legislazione repressiva del *Gesetz gegen die gemeingefährlichen Bestrebungen der Sozialdemokratie*, in vigore dall'ottobre 1878 al settembre 1890.

Ma ci sono anche i cattolici che a lungo ricordano la repressione attuata con il cosiddetto *Kulturkampf*, cioè lo scontro tra il nuovo stato nazionale e la Chiesa cattolica. La legislazione anticattolica inizia già nel dicembre 1871 e raggiunge il punto più alto nel maggio 1874 con la legge sulla privazione della cittadinanza (*Expatriierungsgesetz*). Questa normativa non trova analogie nemmeno nella legislazione antisocialista ed è infatti un provvedimento che rimarrà unico in tutta la storia costituzionale del Reich dal 1871 al 19183.

Lo scontro raggiunge livelli impressionanti di asprezza. In questi anni vi sono migliaia di parrocchie senza parroci, centinaia di sacerdoti sono imprigionati e cinque degli undici vescovi prussiani scontano pene detentive: due anni l'arcivescovo di Posen, nove mesi il vescovo di Treviri, sei mesi l'arcivescovo di Colonia che in un primo tempo sfugge all'arresto e compare nel bollettino segnaletico dei ricercati («Dr. theol. Paulus Melchers, 64 anni, altezza 1.70, capelli biondi, professione: arcivescovo di Colonia»⁴).

Infine c'è Guglielmo II (ma è il caso di dire: *last but not least*). Il rapporto tra l'anziano Guglielmo I e la dominante personalità del 'Cancelliere di ferro' è stato segnato da momenti anche aspri di contrasto, ma è rimasto sempre solido. Con il nuovo imperatore, l'ambizioso, iperattivo e giovane Guglielmo II, che ha 29 anni quando sale al trono nel giugno 1888, diventa inevitabile lo scontro con il Cancelliere, ormai anziano e da tempo abituato a prevalere anche nei confronti della corte imperiale. L'esito è prevedibile: come noto, Bismarck è costretto alle dimissioni dopo meno di due anni, nel marzo 1890. Il 'licenziamento' è la fine della carriera politica di Bismarck, ma è anche l'inizio di uno scontro nutrito dall'ostinato rancore di Bismarck e dalla perdurante ostilità dell'imperatore. Guglielmo II non gradisce quindi le celebrazioni del Cancelliere che, dopo la sua scomparsa nel 1898, assumono forme

³ Ernst Rudolf Huber, *Deutsche Verfassungsgeschichte seit 1789*. Bd. IV: *Strukturen und Krisen des Kaiserreichs* (1969), Kohlhammer, Stuttgart-Berlin-Köln, 1981, p. 725.

⁴ David Blackbourn, *Progress and Piety: Liberals, Catholics and the State in Bismarck's Germany* (1985), ora in Id., *Populists and Patricians. Essays in Modern German History*, Allen & Unwin, London-Boston 1987, p. 156.



mitizzanti e rischiano così di mettere in ombra la figura dell'imperatore e il ruolo della dinastia nel raggiungimento dell'unità nazionale.

Le celebrazioni di Bismarck si prestano quindi a esprimere le posizioni critiche nei confronti di Guglielmo II anche da parte di tutti coloro che, a partire dalla fine dell'Ottocento, si vedono come «opposizione nazionale», quindi ben lontani dall'opposizione dei cosiddetti *Reichsfeinde*, cioè i cattolici e ancor più i socialdemocratici. In questi casi le statue di Bismarck esprimono una tendenza che potremmo definire come *innerdeutsche Parallelaktion*, cioè una sorta di 'azione parallela' rispetto alla statuomania imperiale, che entra in concorrenza con il culto esclusivamente dinastico propagandato da Guglielmo II. Un richiamo interessante, proprio per l'uso del termine «parallel», si trova nell'accurata indagine di Wolfgang Cilleßen:

Parallel und gewissermaßen in Opposition zum Wilhelm-Kult entwickelte sich so nach 1890 ein Bismarck-Kult, der zu dessen 80. Geburtstag 1895 einen ersten Höhepunkt erlebte, vor allem aber nach dem Tod des Kanzlers 1898 weite Verbreitung fand. Die zahlreichen Bismarck-Denkmäler, –Türme und –Warten, die landesweit errichtet wurden, standen ihrerseits vielerorts in einem gewissen Konkurrenzverhältnis zu den Kaiser-Wilhelm-Denkmalern und kritisierten unterschwellig die Politik Wilhelms II⁵.

Si possono individuare tre categorie di opere plastiche, tra quelle dedicate a Bismarck, ma assai diverse tra di loro, tanto da costituire tre tipologie distinte, alle quali si aggiungono due casi del tutto particolari.

1. La categoria più comune e ovvia comprende le statue 'normali' di Bismarck, cioè la scultura plastica, a tutto tondo, che è tradizionale in ambedue i sensi possibili. Da un lato perché segue, in genere, i canoni considerati tradizionali dalla maggioranza degli scultori: qui prevale la 'scuola berlinese' con il neobarocco di Reinhold Begas, lo scultore preferito dell'imperatore. Dall'altro perché queste opere, che rispondono al gusto prevalente nella pubblica opinione e corrispondono quindi a quell'elemento decisivo che è 'orizzonte di attesa' (*Erwartungshorizont*) dei recettori, fissano appunto l'immagine diventata tradizionale di Bismarck.

Come vedremo, ci sono varianti, ma gli elementi più comuni – che del resto corrispondono alla realtà e riprendono l'iconografia fissata dai ritratti – sono la figura imponente (Bismarck era alto 1,90 m con un peso di oltre 100 chili) e l'uniforme dei corazzieri di Magdeburgo, compresi gli stivali e la spada a lama dritta (*Pallasch*). L'esempio più significati-

⁵ Wolfgang Cilleßen, "Altäre für das Vaterland". *Der Niederrhein als national-patriotische Denkmallandschaft*, Stadtarchiv, Wesel 2002, p. 71.



vo è il monumento di Berlino di Begas, inaugurato nel 1901 davanti al Reichstag.

2. Poi c'è la tipologia di Bismarck come 'paladino del Reich', che applica al Cancelliere una tipologia statuaria diffusa soprattutto nelle città della Germania centrale e settentrionale, in particolare nella marca del Brandeburgo. Bismarck diventa la personificazione moderna dell'eroe celebrato nella *Chanson de Roland* ma con il significato che questa figura ha assunto nella statuaria comunale di epoca medievale. Roland non è più il guerriero che soccombe in battaglia, ma viene celebrato come il difensore della città, simbolo e garante delle libertà comunali, dei privilegi e dei diritti (*Markt-, Münz- und Zollrecht*) accordati al centro urbano che, proprio in virtù di questo *Stadtrecht*, ha acquisito lo status giuridico di «città»⁶.

La *Rolandstatue*, collocata in genere nella piazza centrale, davanti al municipio oppure addossata alla parete dell'edificio, si trova tuttora in varie città, grandi e piccole, da Brema a Lipsia, da Halle a Magdeburgo, da Quedlinburg a Halberstadt⁷. La grande statua a figura intera (nel caso di Brema oltre 5 metri) può assumere varie configurazioni, ma ha sempre lo spadone a doppia impugnatura, che è il simbolo del potere giurisdizionale riconosciuto alla città.

Nel caso di Bismarck, questo modello è rappresentato al livello più alto dalla colossale statua inaugurata ad Amburgo nel 1906.

3. La terza tipologia appartiene a una nuova generazione. Sono, infatti, le associazioni degli studenti universitari che, subito dopo la morte del Cancelliere, propongono un nuovo tipo di monumento a Bismarck. Il monumento voluto da questa nuova generazione è ispirato ai modelli più antichi: mausolei, torri medievali e persino i monoliti del neolitico. Sono le cosiddette 'torri di Bismarck' (*Bismarcktürme*), che possono assumere varie forme, dalla complessa composizione del mausoleo, sino al semplice masso erratico (*Findling*) e dalla vera e propria torre con spazi interni, sino alla colonna (*Feuersäule*) con l'unica funzione di ospitare sulla sommità il fuoco da accendere in occasione dei raduni studenteschi per commemorare Bismarck.

Qui gli esempi più importanti sono le quasi cinquanta opere realizzate in base al progetto di Wilhelm Kreis, l'architetto che si impone in questo campo sin dal 1899.

⁶ Sulla *Rolandsstatue* come simbolo dei diritti riconosciuti alla città, cfr. i saggi raccolti in *Stadtrecht, Roland und Pranger. Zur Rechtsgeschichte von Halberstadt, Goslar, Bremen und Städten der Mark Brandenburg*, hrsg. v. Dieter Pötschke, Lukas Verlag, Berlin 2002 e in particolare il contributo dello stesso Pötschke, *Fälschung – Dichtung – Glaube. Wie aus Rolanden Rechtsymbole wurden*, pp. 177 ss.

⁷ Dietlinde Munzel-Everling, *Rolande. Die europäischen Rolanddarstellungen und Rolandfiguren*, Stekovics, Döbel 2005, pp. 87 ss.



Ci sono infine i due casi del tutto particolari:

a. le statue equestri, che per antica consuetudine sono riservate ai regnanti e costituiscono quindi una rarità assoluta. Sono infatti soltanto due, a Brema e a Norimberga, ma entrambe presentano motivi di interesse dal punto di vista dell'iconografia politica;

b. il secondo caso è addirittura paradossale, perché riguarda un monumento che *non* è stato costruito. Eppure vale la pena, per diversi motivi, di ripercorrere brevemente la storia di quello che doveva essere il più grande monumento dedicato a Bismarck, da inaugurare nel 1915, cioè per il centenario della nascita. Tra l'altro, alla lunga e contrastata progettazione partecipano anche architetti come Walter Gropius e Mies van der Rohe.

Tutto questo segue una cadenza temporale che, in sintesi, può essere suddivisa in quattro segmenti: 1871, 1890, 1895, 1898, cioè l'unificazione, le dimissioni, l'ottantesimo compleanno, la morte. A partire dal 1871 Bismarck viene, comprensibilmente, lodato, esaltato e poi mitizzato. Alcuni antichi avversari – i cattolici, i liberal-progressisti, i difensori del *Partikularismus* – costituiscono ancora un fronte di (parziale) resistenza, ma certo prevalgono di gran lunga il consenso e l'entusiasmo. Tra l'unificazione e la prima guerra mondiale la tendenza è (quasi) costante. Soprattutto in epoca guglielmina, a Bismarck sono dedicate strade e piazze, innumerevoli poesie e undici navi, sino al transatlantico varato pochi giorni prima dello scoppio della guerra, il 20 giugno 1914⁸.

In questo caleidoscopio bismarckiano coesistono, tra entusiasmo patriottico e strategie commerciali, marche di biciclette e raccolte di figurine (tra cui dell'estratto di carne Liebig), 'l'aringa di Bismarck' (*Bismarck-Hering*) e l'arcipelago di Bismarck dei possedimenti tedeschi nel Pacifico, intitolato al Cancelliere già nell'ottobre 1885 e ora territorio dello stato di Papua-Nuova Guinea⁹.

La definizione di «tendenza quasi costante» nel processo di celebrazione e mitizzazione, si riferisce alle dimissioni e agli anni immediatamente successivi. In quella fase, infatti, il fronte non è compatto. Ci sono manifestazioni popolari per salutare e ringraziare il Cancelliere che lascia, ma negli ambienti più informati è ben presente il quadro critico degli ultimi anni, con il vecchio Cancelliere sempre più testardo e al tempo stesso a lungo assente da Berlino, tanto insopportabile nei confronti del giovane

⁸ Sul periodo guglielmino, cfr. Robert Gerwarth, *Der Bismarck-Mythos. Die Deutschen und der eiserne Kanzler (The Bismarck Myth. Weimar Germany and the Legacy of the Iron Chancellor)*, 2005), Siedler, München 2007, pp. 21 ss.

⁹ Su questi aspetti della mitizzazione e commercializzazione di Bismarck, cfr. Leonore Koschnik, *Mythos zu Lebzeiten – Bismarck als nationale Kultfigur*, nel catalogo della mostra del 1990 a cura del Deutsches Historisches Museum: *Bismarck. Preußen, Deutschland und Europa*, Nicolai, Berlin 1990, pp. 455 ss. e l'annessa documentazione, pp. 460 ss.



imperatore da rischiare lo scontro aperto, che alla fine pone il problema dei limiti dei poteri costituzionali dei contendenti.

Negli anni successivi, il pendolo oscilla tra le speranze suscitate inizialmente dall'attivismo del nuovo imperatore, in particolare nell'ambito della legislazione sociale, e il rimpianto per il grande vecchio, «der Alte im Sachsenwald», dal nome dell'enorme proprietà vicino ad Amburgo che Guglielmo I ha regalato a Bismarck nel giugno 1871 e dove l'ex Cancelliere trascorre gli ultimi anni di vita. Il pendolo oscilla verso Bismarck quando si scopre che Guglielmo II ha chiesto all'imperatore austriaco di non ricevere l'ex Cancelliere in visita a Vienna nel giugno 1892¹⁰; Bismarck viene invece aspramente criticato quando nell'ottobre 1896 viola il segreto di Stato e rivela ai giornali il trattato segreto di controassicurazione con la Russia firmato nel 1887¹¹.

2. I RITRATTI: WERNER E LENBACH

Le vere, grandi ondate della mitizzazione iniziano con le celebrazioni per l'ottantesimo compleanno nell'aprile 1895 e diventano inarrestabili dopo la morte del luglio 1898. Ma la pittura ha già provveduto a diffondere le diverse tipologie dell'iconografia bismarckiana. In prima fila c'è Anton von Werner, il «pittore di corte» (*Hofmaler*) che ha il compito di immortalare gli eventi più importanti della nuova Germania. Bismarck è infatti al centro del suo quadro più famoso, *Die Proklamierung des Deutschen Kaiserreiches* (detto anche *Die Kaiserproklamation*) del 1877. Il grande dipinto (4,34 x 7,32 m) rappresenta l'avvenimento che si svolge il 18 gennaio 1871 nella grande 'Galleria degli specchi' della reggia di Versailles. Gli eserciti tedeschi sono alle porte di Parigi e la reggia di Luigi XIV è ora il loro quartiere generale. Nella *Galerie des Glaces* si affollano i rappresentanti degli eserciti tedeschi che hanno sconfitto i francesi a Sedan, dove è stato fatto prigioniero Napoleone III. Assieme ai rappresentanti delle case regnanti dei vari stati tedeschi, acclamano come «imperatore tedesco» Guglielmo, il re di Prussia. Bismarck ha il testo del proclama che ha appena terminato di leggere e tutt'attorno si affollano i soldati, gli ufficiali e i comandanti che sollevano elmi e sciabole a salutare l'avvenuta proclamazione dell'imperatore.

Grande è il fascino che questo quadro esercita sul pubblico tedesco dell'epoca, sino a diventare un'immagine-simbolo, quasi una 'icona

¹⁰ Lothar Gall, *Bismarck. Der weiße Revolutionär*, Ullstein, Frankfurt a.M.-Berlin 1981 (1980), pp. 712 s.

¹¹ Horst Groepper, *Bismarcks Sturz und die Preisgabe des Rückversicherungsvertrages*, Schönigh, München 2008, pp. 545 s.



della nazione', ovvero - secondo Peter Paret – «the most familiar work of contemporary art for two generations of Germans», riprodotto innumerevoli volte, dai testi scolastici alle cartoline¹².

Werner ha rappresentato Bismarck anche in altre grandi opere. Due sono le più importanti. Il primo grande quadro (6,15 x 3,60 m) è del 1881 e fissa la seduta finale del congresso di Berlino del 13 luglio 1878. Nella *Kaiserproklamation* Bismarck è in prima fila in quanto «architetto dell'unificazione nazionale». Nel dipinto dedicato al Congresso di Berlino (che nel marzo 2005 è tornato nella sala delle feste del municipio di Berlino), Bismarck è al centro in quanto autoproclamato «onesto sensale» (*der ehrliche Makler*) che disinnesci la crisi balcanica, mettendo d'accordo le grandi potenze, e tutt'attorno colloquiano amabilmente i rappresentati degli imperi – britannico, russo, asburgico, ottomano – che hanno raggiunto l'accordo.

Bismarck, il Cancelliere del famoso discorso sulla necessità di arrivare all'unificazione non con delibere parlamentari ma con «ferro e sangue», tiene ora particolarmente ad essere rappresentato come artefice di pace. Infatti non solo convoca Werner, ma invita personalmente tutti i partecipanti a indossare per la seduta finale del Congresso le uniformi, come richiesto dal pittore per rendere al meglio l'effetto visivo¹³.

L'altro quadro, di dimensioni analoghe (6,42 x 3,87 m), è del 1893 e rappresenta l'inaugurazione della sessione straordinaria del Reichstag convocata per il 25 giugno 1888 da Guglielmo II, appena salito al trono (*Die Eröffnung des Reichstags durch Wilhelm II*)¹⁴. Adesso l'anziano Bismarck, canuto e ricurvo, è inquadrato di spalle e il volto ci appare soltanto di profilo, mentre è il giovane imperatore che legge il suo primo discorso programmatico ai rappresentanti delle case regnanti tedesche, ai ministri e ai deputati del Reichstag (esclusi i socialdemocratici). La composizione ricorda volutamente la *Kaiserproklamation*, per indicare appunto che ora c'è, di fatto, una nuova proclamazione, altrettanto solenne e vincolante di quella avvenuta nel momento della nascita del nuovo Reich.

Anche in questo caso l'opera di Werner corrisponde esattamente all'incarico del pittore di corte di fissare e diffondere la rappresentazione del potere attraverso i grandi eventi e le cerimonie ufficiali. Come l'imperatore, anche Bismarck ci appare quasi sempre inserito in una scena collettiva, circondato da tutta una serie di personaggi con ruoli di rap-

¹² Peter Paret, *Art as History. Episodes in the Culture and Politics of Nineteenth-Century Germany*, Princeton University Press, Princeton 1988, p. 169.

¹³ Dominik Bartmann, *Anton von Werner*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1985, pp. 161 s.

¹⁴ *Anton von Werner. Geschichte in Bildern* (1993), hrsg. v. Dominik Bartmann, Hirmer, München 1997, pp. 407 ss.



presentanza. L'unico dipinto di Werner in cui Bismarck è solo e occupa l'intero quadro, è pur sempre dedicato al ruolo pubblico del Cancelliere, mentre legge il suo discorso al Bundesrat¹⁵.

Ma il vero ritrattista di Bismarck nel senso pieno del termine, il pittore che coglie i vari aspetti e momenti della sua figura pubblica ma soprattutto privata negli anni del potere ma anche dopo le dimissioni e fino alla morte, è Franz von Lenbach. Il pittore, acclamato come il più ambito ritrattista, è a Monaco la perfetta incarnazione del *Malerfürst*, come l'amico Hans Makart lo è a Vienna¹⁶. Sono i «principi della pittura»¹⁷, che trasformano anche l'ambiente di lavoro in *Gesamtkunstwerk*, vivono in residenze che sono esse stesse opere d'arte, con esposizioni aperte al pubblico dei quadri propri e di maestri del passato. Lenbach, che viene nobilitato nel 1882 e che possiede due tele di Tiziano, abita dal 1890 nella villa al centro di Monaco che dal 1929 (e ancora oggi) è un museo, appunto la *Städtische Galerie im Lenbachhaus*. Uno stile di vita che ha molte analogie con quello del «großer Maler» del romanzo giovanile di Heinrich Mann, *Die Göttinnen*, terminato nel 1902.

Per i suoi ritratti si parla di «magisches Helldunkel», ispirato a modelli rinascimentali, in particolare alla pittura tonale della scuola veneziana, con tonalità intense e sature, che esaltano la cromia brillante dei volti, circondati dalle tonalità scure dello sfondo. I grandi nomi della politica, della cultura, dell'aristocrazia e dell'alta borghesia compaiono nello sterminato elenco dei ritratti di Lenbach, una vera e propria catena di montaggio in gran parte basata sull'uso sistematico della fotografia¹⁸. Ci sono Guglielmo I e Leone XIII, Ludwig I e Wagner, Sarah Bernhardt e Johann Strauß, Theodor Mommsen, Werner von Siemens e l'anziano e ormai calvo feldmaresciallo Helmut von Moltke, di cui Lenbach ha sposato la figlia e che accetta, per un'unica volta, di farsi ritrarre senza l'abituale parrucca¹⁹.

Ma il soggetto preferito e – a dirla tutta – il *core business* di Lenbach è Bismarck. Conta il prestigio che deriva dall'essere il ritrattista quasi 'ufficiale' del Cancelliere e contano – in senso letterale – i tanti committenti

¹⁵ Sulle due versioni di questo quadro (*Fürst Bismarck am Bundesratstisch*) del 1887 e del 1888, cfr. Anton von Werner, *Geschichte in Bildern*, cit., p. 394.

¹⁶ Makart, *Maler der Sinne*, hrsg. v. Agnes Husslein-Arco, Alexander Klee, Prestel, München 2011, p. 105.

¹⁷ Karin Althaus, *Franz von Lenbach – einer der "größten Künstler seiner Zeit"*, in *Künstlerfürsten. Liebermann. Lenbach. Stuck*, hrsg. v. Anke Daemgen, Nicolai, Berlin 2009, pp. 35 ss.

¹⁸ Josef Adolf Schmall gen. Eisenwerth, *Lenbach und die Photographie*, in *Franz von Lenbach 1836-1904*, hrsg. v. Rosen Gollek e Winfried Ranke, Prestel, München 1987, pp. 63 ss.

¹⁹ Su questa principale attività di Lenbach, cfr. la sezione «Der Maler berühmter Zeitgenossen», in *Franz von Lenbach 1836-1904*, cit., pp. 293 ss.



dei ritratti di Bismarck, destinati a musei e raccolte private, alle corti dei diversi stati tedeschi e ai municipi di tante città.

Con le repliche si arriva a quasi 80 ritratti²⁰, dal primo del 1879 sino a quello del 1895 che ritrae l'ottantenne Bismarck seduto (o meglio: disteso) sulla poltrona, in atteggiamento di stanchezza e quasi di rassegnazione. Uno dei più noti e anche tra i più riusciti è il ritratto del 1890, eseguito poco dopo le dimissioni del Cancelliere, di cui esistono diverse versioni, ma tutte praticamente identiche. Bismarck è in alta uniforme (*großer Dienstanzug*), la stessa con cui Werner lo ritrae nel 1882 nella seconda versione del quadro dedicato alla *Kaiserproklamation*. La giubba bianca (*Koller*), assieme all'elmo con i riflessi metallici, si presta bene per il contrasto cromatico voluto da Lenbach, che fa risaltare Bismarck sullo sfondo scuro.

Del resto, questo è lo stesso motivo per cui Werner ha sostituito l'uniforme blu da battaglia (*Waffenrock*) che Bismarck indossava durante l'evento storico nella Sala degli specchi della reggia di Versailles il 18 gennaio 1871. Ma Werner aveva il problema di far spiccare Bismarck tra la folla dei militari che acclamano l'imperatore, mentre ora Bismarck è seduto, solo e corrucciato, in un atteggiamento che ogni spettatore poteva e doveva collegare all'appena avvenuto 'licenziamento' imposto dall'imperatore.

L'interesse di Bismarck per l'arte è praticamente inesistente, ma nel caso di Lenbach il Cancelliere dimostra di apprezzare l'effetto mediatico dei ritratti intensi che sempre esaltano il *Titanenhaupt*, oltre che lo scarso impegno richiesto al soggetto in posa, poiché Werner ha accumulato una grande quantità di fotografie, alle quali attinge nel corso della sua lunga carriera come ritrattista di Bismarck.

C'è anche una dimostrazione pubblica del rapporto di fiducia e di stima. Nel corso del suo viaggio a Vienna, Bismarck nel giugno 1892 si ferma a Monaco, dove è ospite nella villa di Lenbach e addirittura visita la mostra delle opere di Lenbach nel *Glaspalast*, il palazzo usato per le esposizioni, costruito sul modello del *Crystal Palace* di Londra²¹.

Anche altri artisti contribuiscono a diffondere l'immagine di Bismarck. C'è tra l'altro un singolare caso di omonimia. Un altro Werner, Friedrich, realizza alcune opere destinate a un buon successo, in particolare con i quadri che rappresentano Bismarck non attorniato da autorità

²⁰ Alice Laura Arnold, *Zwischen Kunst und Kult. Lenbachs Bismarck-Porträts und Repliken*, in *Lenbach – Sonnenbilder und Porträts*, hrsg. v. Reinhold Baumstark, Pinakotek DuMont, München-Köln 2004, pp. 149 ss.

²¹ Su questa visita di Bismarck a Monaco, cfr. Jakob Hort, *Bismarck in München. Formen und Funktionen der Bismarckrezeption (1885-1934)*, Peter Lang, Frankfurt a.M.-Berlin 2004, pp. 52 ss.



civili e militari, ma da semplici cittadini: per strada a Berlino nel 1888 e alla stazione, quando lascia la capitale il 29 marzo 1890, cioè subito dopo le dimissioni²².

Ma, proprio dal punto di vista della diffusione popolare, l'opera più importante è la serie di disegni di Christian Wilhelm Allers, pubblicati in riviste a grande tiratura come «Die Gartenlaube», oppure come fascicoli autonomi poi raccolti in volume²³. Nel 1892 esce *Fürst Bismarck in Friedrichsruh*, nel 1895 *Unser Bismarck* che, con la nuova e lussuosa edizione del 1898 pubblicata per commemorare la scomparsa di Bismarck, vende in totale quasi 100.000 copie, nonostante il prezzo notevole.²⁴ I disegni di Allers contenuti in questa agiografia di Bismarck sono i più efficaci veicoli di trasmissione dell'immagine del grande statista trasformato in bonario patriarca, che trascorre gli ultimi anni nella serenità della famiglia. Non c'è alcun cenno alle ricorrenti e sprezzanti critiche con cui Bismarck commenta la situazione politica, che sono di pubblico dominio perché diffuse dai giornali vicini all'ex Cancelliere e poi ribadite nelle memorie (*Gedanken und Erinnerungen*), di cui i primi due volumi sono pubblicati pochi mesi dopo la morte, nel novembre 1898, e rappresentano uno dei più grandi successi editoriali dell'epoca²⁵.

3. LE STATUE E IL *LOKALPATRIOTISMUS*: COLONIA E NORIMBERGA, AMBURGO E BREMA

Le statue e i monumenti dedicati a Bismarck costituiscono quindi l'altro versante di una ampia, consolidata e popolarmente diffusa tradizione iconografica. Abbiamo già indicato i due dati essenziali – tipologico e cronologico – che consentono di inquadrare la vasta produzione di statue dedicate a Bismarck. Da un lato c'è il predominio della statua-tipo, il Cancelliere a figura intera e in uniforme, solitario su un piedistallo, in diversi materiali, dal bronzo al marmo e dal porfido alla pietra calca-

²² Su questi due quadri, entrambi del 1892, cfr. il catalogo della mostra del 1990 a cura del Deutsches Historisches Museum: *Bismarck. Preußen, Deutschland und Europa*, cit., pp. 376, 463.

²³ Nicole-Karen Hansel, *Die Popularisierung des Bismarckbildes durch Christian Wilhelm Allers*, in *Wissenspopularisierung. Konzepte der Wissensverbreitung im Wandel*, hrsg. v. Carsten Kretschmann, Akademie Verlag, Berlin 2003, pp. 281 ss.

²⁴ Christian Wilhelm Allers, Hans Kraemer, *Unser Bismarck, Gedächtnis-Ausgabe*, Union, Stuttgart 1898. Il testo integrale, comprese le illustrazioni di Allers, è stato digitalizzato a cura della Bayerische Staatsbibliothek di Monaco ed è consultabile al sito <https://opacplus.bsb-muenchen.de/metaopac/search?id=BV005761990>.

²⁵ A dicembre del 1888 sono vendute già oltre 300.000 copie, cfr. Lothar Gall, *Bismarck*, cit., p. 723.



rea. Dall'altro abbiamo il periodo a partire dal quale il fenomeno dilaga, cioè l'anno della morte, il 1898, quando si affollano le iniziative per un monumento, anche se con notevoli differenze a seconda degli stati e dei territori: il caso della Baviera, come vedremo, è ben diverso da quello della Prussia e anche della pur cattolica Renania, che però è provincia prussiana.

Nel complesso, la quantità è comunque imponente, tanto che alla catalogazione è dedicata un'opera enciclopedica che indica queste cifre, definite comunque incomplete: 100 statue, 55 busti, 240 'torri di Bismarck' (*Bismarck-Türme*), 70 bassorilievi o iscrizioni a parete, 650 'pietre commemorative' (*Gedenksteine*), categoria ampia, che comprende anche obelischi e massi di dimensioni imponenti, con decorazioni complesse²⁶.

Molte delle opere ricordate non esistono più, in quanto distrutte per motivi bellici o ideologici. Delle 240 torri, ad esempio, ne sono rimaste 170. In particolare i regimi comunisti della Germania Est e della Polonia hanno eliminato un gran numero delle opere presenti nel loro territorio, dove c'era un'alta concentrazione di statue e monumenti eretti nelle regioni orientali del Reich, dal Mecklenburgo alla Turingia e dalla Prussia orientale alla Sassonia. Dopo la rivoluzione pacifica del 1989 e la caduta di questi regimi, ci sono stati e continuano a esserci interventi in senso contrario, cioè di restauro o addirittura di rifacimenti integrali di opere distrutte, anche all'Ovest. Questo significa che le cifre fornite da Sieglinde Seele nel suo utilissimo e accurato *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, pubblicato nel 2005, devono comunque essere aggiornate.

Ad esempio, il monumento di Bad Kösen (Naumburg, in Sassonia-Anhalt), eretto nel 1896 accanto alle rovine della fortezza di Rudelsburg, è stato re-inaugurato nell'aprile 2006, installando una copia moderna della statua distrutta nel dopoguerra. Il committente, come già nel 1896, è l'associazione studentesca alla quale apparteneva Bismarck (*Corps Hannovera Göttingen*), che infatti indossa la fascia con i colori dell'associazione (*Couleurband*) e impugna la spada con elsa a cesto (*Korbschläger*) usata nei duelli.

Per le torri, il caso più importante è quello di Dresda. La torre del 1906 a Dresden-Räcknitz, costruita su progetto del più volte ricordato Bruno Schmitz, è stata restaurata con interventi strutturali nel 2008.

Al di là della quantità, che pure è un indice da considerare, qui interessano alcuni casi specifici, selezionati in base a ciò che emerge dal dibattito che accompagna l'opera, dalle diverse 'immagini della nazione' che committenti, autori e pubblica opinione intendono esprimere e dalla recezione, segnata fortemente dalla politica, con cui l'opera d'arte viene poi accolta.

²⁶ Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler. Türme – Standbilder – Büsten – Gedenksteine – andere Ehrungen*, Imhof, Petersberg 2005, p. 8.



Intanto va segnalato che diversi monumenti vengono eretti anche prima della morte di Bismarck, il che rappresenta un caso del tutto minoritario, ma non unico, perché si verifica anche per Moltke. I due protagonisti della vittoria del 1870-1871 sulla Francia, vengono più volte affiancati nei monumenti dedicati alla vittoria e viaggiano, per così dire, ‘al seguito’ dell’imperatore, cioè rappresentati come i ‘paladini’ di Guglielmo I. Vi sono diverse tipologie:

a. Bismarck può apparire solo di profilo, nel bassorilievo sulla base del monumento, come nel caso del *Niederwalddenkmal* del 1883, il più celebrato monumento nazionale dell’epoca di Guglielmo I;

b. oppure c’è la statua a figura intera, ma assieme ad altri comprimari dell’unificazione, ad esempio a Lipsia, dove Rudolf Siemering nel 1888 colloca Bismarck e Moltke, Federico III e Alberto di Sassonia, attorno alla statua sopraelevata di Guglielmo I e tutti sotto la grande figura femminile della *Germania* vittoriosa (monumento distrutto nel 1946);

c. infine c’è la statua, collocata non in una piazza centrale della città (come appunto a Lipsia), bensì inserita in un monumento di ben altre dimensioni su un’altura in posizione dominante e storicamente significativa. L’esempio migliore è Dortmund-Hohensyburg, dove sulla base della torre di 34 metri c’è la statua equestre di Guglielmo I e, inserite in due torri più piccole, ci sono le statue a figura intera (oltre 5 metri) di Bismarck e Moltke, ambedue opere di Albert Donndorf, scultore noto per le sue statue di Lutero e di Schiller. Il complesso monumentale, inaugurato nel 1902, viene collocato accanto alle rovine di una fortezza medievale che dominava il fiume Ruhr, in un luogo allora e tuttora di attrazione turistica, tanto che oggi c’è anche uno dei più grandi casinò della Germania. Le motivazioni addotte dai committenti per erigere in Vestfalia un complesso monumentale di queste proporzioni, suscitavano tra i contemporanei un acceso dibattito, in cui compare anche l’accusa di voler perseguire interessi commerciali e turistici²⁷. L’aspetto del monumento è poi radicalmente cambiato a seguito degli interventi del 1935, che hanno imposto lo stile nazista, tra l’altro eliminando le torri laterali.

Il primo monumento a figura intera dedicato esclusivamente a Bismarck risale al 1877 e ci riporta ai due aspetti che abbiamo citato all’inizio come fonti di divisioni e di polemiche: interessi dinastici e contrasti religiosi. A questi si aggiunge un terzo elemento, il cosiddetto *Lokalpatriotismus*. Si tratta delle tradizioni locali, che spesso si identificano con la fedeltà alle dinastie regnanti nei vari stati che compongono il nuovo stato federale in quanto Reich. Queste case regnanti, come anche le città-stato repubblicane, spesso rivendicano la propria autonomia, garantita dalla

²⁷ Michael B. Klein, *Zwischen Reich und Region. Identitätsstrukturen im Deutschen Kaiserreich (1871-1918)*, Steiner, Stuttgart 2005, p. 219.



struttura federale del Reich, anche nel campo delle opere pubbliche. In sostanza, è una forma di resistenza contro l'egemonia prussiana e imperiale, che Guglielmo II cerca invece di affermare anche in questo campo.

Questo primo monumento si trova a Bad Kissingen, in Baviera, regione-stato che è un esempio perfetto della coesistenza e convergenza di questi temi. Sembra infatti sorprendente che il primo monumento dedicato a Bismarck in tutta la Germania venga eretto in Baviera, per di più quando il Cancelliere è ancora in vita e nel pieno dello scontro tra il governo tedesco e la Chiesa di Roma. Ma c'è un motivo specifico. La statua ricorda infatti l'evento del luglio 1874, quando il giovane cattolico Eduard Kullmann compie un attentato a Bismarck per colpire il promotore della dura, repressiva legislazione anticattolica. Il colpo di pistola ferisce solo leggermente il Cancelliere mentre passeggia nella cittadina termale di cui è ospite abituale, ma l'attentato rende ovviamente ancora più incandescente lo scontro, che ha già portato all'arresto di vescovi e sacerdoti.

Se poi si ricordano le vicende che hanno segnato la storia del regno di Baviera tra il 1806 e il 1814, si ha un quadro più chiaro della particolarità della Baviera. Al nucleo territoriale originario (*Altbayern*) si sono aggiunti territori e città della Franconia, della Svevia e del Palatinato (nella parte non già bavarese), da Bamberga a Bayreuth, da Ratisbona a Würzburg, da Augusta a Norimberga, con un'importante popolazione evangelica. Nel 1890, ci sono quasi quattro milioni di cattolici, ma anche 1,5 milioni di evangelici, che sono addirittura in maggioranza in alcuni dei nuovi territori e in particolare in Franconia.

Questo spiega la coesistenza di due realtà opposte. Nella cattolica Monaco, *non* ci sono statue di Bismarck sino alla prima guerra mondiale e l'unica eccezione è una miniatura (1/8 della grandezza naturale, giustamente definita «patriotischer Gartenzwerg») inserita in una fontana inaugurata nel 1914 davanti a una villa nell'allora comune autonomo di Pasing²⁸. L'autore è Josef Flossmann, cioè lo stesso scultore che, assieme all'architetto Theodor Fischer, costruisce il grande monumento che, in Franconia, la protestante Norimberga dedica a Bismarck per il centenario della nascita. Non solo la torre è alta 15 metri, ma in alto c'è la seconda – e ultima – grande statua equestre di Bismarck di tutta la Germania, dopo quella di Brema.

Per la Baviera, è interessante anche il caso della già citata cittadina di Bad Kissingen, perché lì si vede in piccolo, quasi a livello di microstoria, anche un perfetto esempio di *Lokalpatriotismus*. In questa cittadina della Bassa Franconia originariamente chiamata Kissingen, che – sfruttando anche il nome di Bismarck – nel 1883 ottiene il riconoscimento ufficiale di «città termale» diventando Bad Kissingen e che all'epoca ha meno di

²⁸ Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, cit., p. 281.



5000 abitanti, si confrontano due associazioni. Da un lato il *Bismarck-Verein*, che unisce i 'patrioti', entusiasti sostenitori del nuovo stato federale, dall'altro il *Wittelsbacher-Verein*, che unisce i più fedeli e nostalgici difensori del *Partikularismus* bavarese e della dinastia dei Wittelsbach, ben più antica di quella prussiana.

Tra gli obiettivi principali di ambedue le associazioni c'è proprio la costruzione di un monumento, come spesso accade nell'epoca della statomania. La gara è vinta dai monarchici che, con il patrocinio di fatto della corte bavarese, trovano i fondi necessari e inaugurano nel 1907 la torre alta 33 metri con in cima la statua del leone rampante che è al centro dello stemma della dinastia. I sostenitori di Bismarck, esposti all'accusa di essere filoprussiani, hanno difficoltà nel raccogliere fondi e sono anche perseguitati dalla sfortuna: l'iniziativa parte nel 1903, ma i lavori iniziano solo nel 1914 e sono bloccati dalla guerra; nel 1926 è terminata solo una parte del monumento che poi, tra iperinflazione e seconda guerra mondiale, viene portato a termine addirittura nel 1986²⁹.

Anche il secondo monumento dedicato in Germania a Bismarck viene eretto in una città a forte maggioranza cattolica, a Colonia, ma anche in questo caso c'è un motivo particolare che riguarda proprio i contrasti religiosi. La statua di quasi tre metri del Cancelliere rappresentato nella posa classica (in uniforme e con spada, ma senza elmo) è opera di Fritz Schaper, lo scultore noto per il monumento a Goethe di Berlino del 1880 e per quello a Lessing di Amburgo del 1881.

All'origine c'è infatti il lascito testamentario di un industriale protestante, Christoph Andreae, scomparso nel 1876. Nonostante la posizione economica e sociale raggiunta nella cattolica Colonia, Andreae ricorda bene che nel 1714 i suoi antenati, assieme ad altre famiglie protestanti, furono cacciati da Colonia. Il suo testamento mette ora in difficoltà la città che, pur essendo cattolica, è parte della provincia prussiana della Renania. Si discute a lungo se accettare o meno il lascito di ben 20.000 marchi, che comporta l'obbligo di erigere un monumento all'uomo che guida il *Kulturkampf* contro la Chiesa cattolica. Quando poi un altro industriale protestante aggiunge altri 20.000 marchi, diventa difficile rifiutare e la statua viene inaugurata nell'aprile 1879, anche se tra non poche polemiche³⁰.

Si tratta quindi di un monumento che appartiene a una categoria del tutto particolare, in quanto nasce non dalla volontà di un regnante, della collettività, di un'associazione, ma dall'intento polemico di un cittadino

²⁹ *Ivi*, p. 227.

³⁰ Su questo monumento, cfr. l'analisi di Iris Benner, *Kölner Denkmäler 1871-1918. Aspekte bürgerlicher Kultur zwischen Kunst und Politik*, Kölnisches Stadtmuseum, Köln 2003, pp. 94 ss.



nei confronti della città. Di fatto, è una statua imposta che si potrebbe eifnire *statua non grata*, anche se alla fine accettata. Comunque, è un passato scomparso in senso letterale, visto che la statua viene distrutta nel corso della seconda guerra mondiale.

Per cogliere l'atteggiamento prevalente della città nei confronti di Bismarck durante il *Kulturkampf*, bisogna osservare invece la facciata a ovest di una delle dodici grandi chiese romaniche di Colonia, la basilica di sant'Andrea. Se si guarda in alto, si vede, al centro di due archi, una strana decorazione: è il *Bismarck-Kopf*, una caricatura della testa di Bismarck, con il profilo del viso deformato in un ghigno e con l'orecchio di dimensioni esagerate, con chiara allusione all'attività di controllo, spionaggio e repressione nei confronti delle attività ecclesiastiche e delle organizzazioni cattoliche³¹. Infatti i lavori di restauro della chiesa che ospita la tomba di Alberto Magno vengono eseguiti nel 1876, cioè quando l'arcivescovo Paul Melchers, già imprigionato nel 1874, è in esilio in Olanda, per sottrarsi a un nuovo arresto. In quell'occasione viene inserito, in alto ma visibile, questa polemica opera di decorazione, che richiama la tradizione delle *gargouilles*, le figure demoniache che aggettano dalle facciate di tante chiese medievali.

A Berlino la situazione è ben diversa. Qui è lo stesso imperatore che promuove il progetto di un monumento a Bismarck. Guglielmo II interviene direttamente, poiché non è immaginabile che nella capitale della Prussia e del Reich non vi sia un monumento allo stratega politico che ha guidato per un decennio la Prussia, innalzandola a protagonista dell'unificazione nazionale e poi ha governato il Reich per quasi un ventennio.

L'imperatore persegue chiaramente due obiettivi. Da un lato intende compensare, con un gesto conciliatore che attua un'iniziativa comunque inevitabile, le polemiche che per anni seguono alle dimissioni forzate di Bismarck e lo rappresentano come «il vero nemico del grande Cancelliere». Dall'altro Guglielmo II che, al contrario di Guglielmo I, spesso e volentieri interviene comunque sui progetti di opere pubbliche, vuole controllare sin dall'inizio tutte la fasi di questo monumento così importante e che in ogni caso è destinato a occupare una posizione centrale nella città, magari rischiando di competere con i tanti monumenti dinastici.

Gli effetti si vedono subito. Dopo una prima gara del 1894, viene invitato a partecipare alla seconda gara del 1897 Reinhold Begas, lo scultore preferito dall'imperatore, che infatti risulta vincitore, come previsto anche dagli altri partecipanti che per questo hanno ritirato la loro candidatura³². Anche la collocazione è – non solo autorizzata, come sempre – ma

³¹ Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, cit., p. 229.

³² Cfr. Begas, *Monumente für das Kaiserreich*, hrsg. v. Esther Sophia Sünderhauf, Stiftung Deutsches Historisches Museum, Sandstein, Dresden 2010, p. 266.



imposta dall'imperatore contro il parere, pur autorevole, dell'architetto che ha costruito il Parlamento, Paul Wallott. Il monumento viene infatti inaugurato nel giugno 1901 proprio davanti al Reichstag, terminato nel dicembre 1894, nonostante le proteste di Wallott, che aveva chiesto una distanza di almeno 100 metri.

Bismarck dà di spalle al Parlamento con il quale ha avuto non pochi conflitti e la statua di oltre 6 metri, collocata su una colonna per un'altezza totale di 14 metri, domina la piazza-giardino davanti alla facciata principale del Reichstag. Il monumento è l'ultima grande opera pubblica di Begas, che ancora una volta ricorre a figure allegoriche. Sul piedistallo, attorno Bismarck in uniforme con elmo e spada, ci sono due coppie con significati complementari: il fabbro-Sigfrido che forgia la spada con cui è stato costruito l'impero, ma anche il gigante-Atlante che porta sulle spalle il globo della politica internazionale, la donna con elmo e scettro che calpesta la pantera della violenza sociale, ma anche la donna-Sibilla che legge e interpreta il grande libro della storia.

Se alle spalle c'è il Reichstag, davanti a Bismarck c'è la colonna della vittoria (*Siegessäule*), che celebra le tre guerre che hanno portato all'unificazione. Oggi questa collocazione, in tutti i sensi centrale, del monumento a Bismarck non si avverte più. Nel 1939 Albert Speer sposta la colonna e il monumento, perché lì deve passare il nuovo asse centrale della capitale, secondo i grandiosi progetti urbanistici del regime nazista³³. Il monumento, orfano dei bassorilievi che erano inseriti nella base, scomparsi durante la seconda guerra mondiale, è rimasto ai margini del più grande e centrale parco della città, il Tiergarten.

I monumenti a Bismarck di Amburgo e di Brema si pongono in aperta opposizione alla tradizione neobarocca di cui il monumento berlinese di Begas è la migliore dimostrazione. Sono quindi esempi, per così dire, di 'contromonumenti'. In ambedue i casi si tratta di «città libere», con una lunga storia di indipendenza e di governo repubblicano. Sullo sfondo c'è quindi la forma più alta di *Lokalpatriotismus*, ma, come vedremo, c'è anche un'altra componente, altrettanto decisiva.

L'antica tradizione di indipendenza si esprime ora nell'autonomia delle scelte artistiche, il che porta a monumenti volutamente alternativi rispetto a Berlino. Amburgo ha, tuttora, «il Bismarck più grande del mondo», che infatti meriterebbe la definizione «il colosso di Amburgo».

Tutto è colossale, in questo monumento con oltre 100 blocchi di granito della Foresta Nera, per un peso complessivo di 625 tonnellate. L'opera comprende un'area di 75x60 metri con scalinate laterali e il ba-

³³ Klaus Dettmer, *Die Grundsteinlegungsurkunden der Siegessäule. Drei Begründungen für ihren Bau und eine für ihren Standortwechsel*, in «Berlin in Geschichte und Gegenwart. Jahrbuch des Landesarchivs Berlin», 3 (1984), pp. 49 ss.



samento, sul quale è collocata la statua di quasi 15 metri, che a sua volta poggia sul piedistallo di quasi 20 metri. L'altezza totale sfiora quindi i 35 metri e poiché il complesso si trova sull'altura direttamente sopra ai moli (*Landungsbrücken*), la statua è ben visibile dal mare. In questo equivale alla statua della libertà di Ellis Island, anche se ovviamente in versione germanica e guerriera. Ma la statua di Amburgo è simbolo di potenza, non di accoglienza.

Bismarck è infatti rappresentato come il paladino Orlando riprendendo, in granito e in forme colossali, l'iconografia del *Roland* che abbiamo brevemente ricordato all'inizio. La figura stilizzata del guerriero è affiancata da due aquile e le mani congiunte si appoggiano sullo spadone a doppia impugnatura (di quasi 10 metri), l'antico simbolo del potere giurisdizionale riconosciuto alle città libere, che quindi è rivolto verso il basso e non, come da tradizione, verso l'alto.

Tutto procede in maniera ben diversa rispetto a Berlino. La raccolta dei fondi è organizzata da un banchiere, la commissione giudicatrice è realmente rappresentativa delle varie tendenze artistiche e il bando, rivolto a tutti i cittadini tedeschi, lascia ampia libertà ai concorrenti. Per questo vengono presentati ben 219 progetti, un numero mai raggiunto in tutta la Prussia, dove predomina il fondato timore che i vincitori verranno comunque scelti all'interno della 'scuola berlinese' di Begas, considerate le aperte preferenze dell'imperatore.

Il tutto poi si svolge in un anno particolarmente significativo dal punto di vista del dibattito sui pubblici monumenti, il che rende ancora più evidente il contrasto con Berlino. La proclamazione dei vincitori avviene infatti appena un mese dopo il discorso di Guglielmo del 18 dicembre 1901 per l'inaugurazione della Siegesallee, la *via triumphalis* della capitale voluta dall'imperatore, con le statue dei rappresentanti della dinastia Hohenzollern. Tutto il complesso monumentale con le 32 statue dinastiche è l'ultima grande opera di Begas (e della sua scuola), dopo il monumento a Bismarck inaugurato nel giugno 1901 davanti al Reichstag. Il discorso dell'imperatore del dicembre è una critica delle tendenze più moderne dell'arte, in particolare nella scultura.

La commissione giudicatrice di Amburgo sceglie proprio il progetto che appare più moderno, dello scultore Hugo Lederer (poi autore della statua di Heine, sempre ad Amburgo) e dell'architetto Emil Schaudt, che pochi anni dopo costruirà a Berlino il Kaufhaus des Westens, il monumentale e lussuoso grande magazzino, esempio tipico delle 'cattedrali della modernità' nella capitale del Reich. C'è quindi una inversione totale, che sembra anche il frutto di una volontà di concorrenza. A Berlino il monumento, finanziato con offerte da tutta la Germania, è di tipo tradizionale, in bronzo e con grandi figure allegoriche. Ad Amburgo si fa una scelta innovativa per stile e competitiva per dimensioni: il monu-



mento, interamente finanziato dalla città, supera di ben 20 metri quello di Berlino.

Per chi oggi osserva il monumento di Amburgo, riesce davvero difficile immaginare che questo Bismarck in veste di paladino Orlando sia stato visto come un grande esempio di modernità. Eppure questo è il giudizio non solo dei committenti, ma persino di Aby Warburg, lo storico dell'arte e della cultura al quale si deve la moderna iconologia. Warburg, che è di Amburgo e da poco è tornato dopo lunghi soggiorni a Firenze, esprime giudizi entusiasti: «einfach grandios, plastisch und doch visionär überragend» e addirittura «ein Wendepunkt in der Geschichte der Denkmalkunst»³⁴.

Come in molti altri casi, anche ad Amburgo il monumento, inaugurato nel giugno 1906 (non a caso senza la partecipazione dell'imperatore), suscita un ampio dibattito che ha come elemento centrale la contrapposizione tra modernità e tradizione. Le prese di posizione di Warburg sono un esempio particolarmente significativo non solo del binomio, ma anche del *Lokalpatriotismus*. L'avversione per il «Neubarockstil des gebildeten sentimentalischen Berlinertums» è del tutto «im Sinne seiner eigenen antiwilhelminischen und gleichzeitig *lokalpatriotischen* Haltung in Kunstfragen [...]»³⁵.

Più in generale, i giudizi così impegnativi di Warburg dimostrano quanto complesso e multiforme sia il rapporto tra modernità e tradizione. Il giudizio sul colosso di Amburgo come esempio di modernità, può apparire sorprendente per gli osservatori di oggi, che ovviamente riferiscono questi termini a un contesto del tutto diverso, ma per i contemporanei era pienamente compatibile con i valori storico-artistici che, collegati all'attualità del simbolismo politico, guidano il dibattito sul monumento.

Del resto, Amburgo è una città dove la discussione su tradizione, modernità e *Lokalpatriotismus*, è comunque all'ordine del giorno, soprattutto per merito di Alfred Lichtwark, dal 1886 direttore del museo (*Hamburger Kunsthalle*), in stretti rapporti con i secessionisti ed estimatore degli impressionisti, ma attento cultore delle tradizioni locali, che vanno difese anche nei confronti delle tendenze egemoniche della Prussia:

Lichtwark was of the opinion that an authentic national culture did not now exist but needed to be created, and that the proper site for its making was the locality, the home place, the Heimat

³⁴ Sulla difesa del monumento in quanto «arte moderna» da parte di Warburg, cfr. Jörg Schilling, «Distanz halten». *Das Hamburger Bismarckdenkmal und die Monumentalität der Moderne*, Wallstein, Göttingen 2006, pp. 109 ss.

³⁵ Claudia Wedepohl, *Walpurgisnacht auf dem Stintfang. Aby Warburg kunst-politisch*, in *Das Bismarckdenkmal in Hamburg 1906-2006*, hrsg. v. Jörg Schilling, Boyens, Heide 2008, p. 61. Il corsivo è una mia aggiunta.



[...]. An ardent nationalist himself, Lichtwark criticized the official nationalism of the empire as abstract, removed from the concerns of everyday life, and Prussianocentric³⁶.

Anche se tra polemiche, Lichtwark dispone ad Amburgo di una libertà di movimento che sarebbe impossibile a Berlino, come dimostra il caso di Hugo von Tschudi, il direttore della Nationalgalerie che crea una importante raccolta di impressionisti, ma nel 1908 è costretto alle dimissioni³⁷. Lichtwark invece, che apprezza l'impegno modernista di Tschudi, rimane direttore sino al gennaio 1914 (cioè sino alla sua scomparsa) e non solo riesce nel suo intento di modernizzare il museo, ma diventa un protagonista del dibattito artistico a livello nazionale e tra i fondatori della *Museumspädagogik*, tanto da essere definito *Kunstkanzler*, una sorta di 'Cancelliere' in campo artistico³⁸.

Giustamente Lichtwark è al centro del libro di Jennifer Jenkins, che vede Amburgo come l'esempio perfetto per illustrare le interconnessioni tra tradizione, modernità e *Lokalpatriotismus*. Già il titolo è particolarmente felice, perché con la formula «modernità provinciale» definisce con precisione la situazione di Amburgo che consente una politica culturale e artistica più libera rispetto ad altre città: *Provincial Modernity. Local Culture and Liberal Politics in Fin-De-Siècle Hamburg*, dove «liberal politics» è da intendersi come «civic liberalism».

Per quanto riguarda invece Warburg, la migliore descrizione della sua posizione, vista non in rapporto ai temi centrali e più noti delle sue ricerche – antichità e Rinascimento, storia dell'arte e storia della cultura, paganesimo e magia, il tutto affrontato sempre con metodo interdisciplinare – ma proprio in riferimento al monumento di Amburgo, si trova nell'opera di Mark Russell:

In this respect, the monument is proof of the fact that artworks excluded from the canon of artistic modernity were often seen as progressive by contemporary observers. There is no doubt that the memorial's patrons and creators intended to break with academic aesthetic conventions and incorporate innovation by transforming conventional iconography. Nonetheless, the function of the mon-

³⁶ Jennifer Jenkins, *Provincial Modernity. Local Culture and Liberal Politics in Fin-De-Siècle Hamburg*, Cornell University Press, Ithaca-New York 2003, p. 74.

³⁷ Tschudi deve dimettersi per un contrasto giuridico-procedurale con l'imperatore, ma da tempo è in viso a Guglielmo II e al potente Anton von Werner, che non apprezzano la sua preferenza per la pittura secessionista tedesca e impressionista francese, cfr. Peter Paret, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im kaiserlichen Deutschland* (*The Berliner Secession. Modernism and its Enemies in Imperial Germany*, 1980), Severin und Siedler, Berlin 1983, pp. 232 ss.

³⁸ Jennifer Jenkins, *Provincial Modernity*, cit., p. 77.



ument as a memorial, its symbolism, and even its semi abstracted forms were governed by a tradition of commemorative artworks and monumental sculpture; the Bismarck memorial was clearly not an avantgarde work of art³⁹.

Brema, l'altra città anseatica che spicca per la particolarità del monumento a Bismarck, è un esempio ancora più evidente di *Lokalpatriotismus*. Da un lato, perché è più agevole ricostruire i processi decisionali in questo settore. Si tratta di gruppi davvero ristretti. Come vedremo, è una piccola 'casta', che nel suo nucleo più interno si riduce addirittura a tre persone, di cui due sono padre e figlio. Del resto, a Brema tutto avviene in scala ridotta rispetto ad Amburgo, che nel 1900 ha più di 700.000 abitanti contro i 127.000 di Brema. Dall'altro, perché a Brema si afferma una scelta artistica davvero innovativa per merito di Adolf von Hildebrand, lo scultore che rappresenta al livello più alto l'alternativa alla scuola neobarocca di Berlino.

All'origine c'è, come in tante altre città, un comitato che si forma subito dopo la morte di Bismarck con l'obiettivo di erigere una statua, necessariamente in una zona centrale della città priva di grandi spazi e di alture. Questi comitati hanno dovunque una composizione simile: alta e media borghesia, in prevalenza imprenditori, funzionari e *Bildungsbürgertum*, spesso (ma non sempre) anche aristocrazia. A Brema (come ad Amburgo) c'è il patriziato al posto dell'aristocrazia, ma soprattutto c'è un personaggio che spicca su tutti gli altri. È Franz Schütte, noto come il *Petroleumkönig* di Brema, che dal 1890 è socio della Standard Oil di Rockefeller in quanto titolare della società di importazione che poi diventerà la Esso Deutschland⁴⁰. Schütte ha quindi grande influsso sulla politica cittadina, anche culturale, perché è molto attivo come mecenate. Ha già finanziato sculture da esporre in luoghi pubblici e il restauro del duomo e nel corso delle tante discussioni per deliberare la costruzione del nuovo municipio, si è addirittura dichiarato disponibile a sostenere l'intera impresa. È quindi inevitabile che la sua voce abbia un peso decisivo nelle decisioni che riguardano la statua di Bismarck.

L'altro personaggio importante è ovviamente il sindaco, Alfred Pauli, dal 1872 senatore della città, eletto più volte sindaco e molto impegnato nel favorire e qualificare lo sviluppo culturale della città. Infine c'è il direttore del museo (*Kunsthalle*), chiamato a esprimere il parere artistico su tutto il progetto, cioè sia sull'opera che sulla sua collocazione. Si dà il caso

³⁹ Mark A. Russell, *Between Tradition and Modernity. Aby Warburg and the Public Purposes of Art in Hamburg, 1896-1918*, Berghahn, New York-Oxford 2007, pp. 89 s.

⁴⁰ Su queste prime fasi dell'importazione di petrolio in Germania e sul ruolo di Brema, cfr. Rainer Karlsch, Raymond G. Stokes, "*Faktor Öl*". *Die Mineralölwirtschaft in Deutschland 1859-1974*, C.H. Beck, München 2003, pp. 30 ss. e 56 ss.



che questo direttore si chiami Gustav Pauli. È il figlio del sindaco e guida il museo sino al 1914, quando passa a dirigere il museo di Amburgo, cioè diventa il successore di Lichtwark, di cui abbiamo appena parlato.

Il progetto viene a lungo dibattuto negli organi di governo della città e alla raccolta dei fondi partecipa, in fasi successive, anche la cittadinanza⁴¹. Ma determinanti sono questi tre personaggi, grazie alle loro personalità e alle loro competenze ma certo anche perché occupano i vertici di tutte e tre i settori decisivi: finanziamento, politica, parere artistico. Da loro, su proposta di Gustav Pauli, proviene infatti nel febbraio 1904 l'indicazione di affidare direttamente l'opera a Hildebrand, senza ricorrere ad alcun bando pubblico.

È una scelta che esprime già l'intento di non seguire la tendenza prevalente in tanti monumenti a Bismarck, perché è noto che questo scultore segue vie diverse. Non a caso, Hildebrand, che già nel 1873 ha ottenuto grandi riconoscimenti all'esposizione universale di Vienna, ha realizzato opere importanti a Monaco, ma i suoi progetti non sono mai stati accolti a Berlino⁴². In quanto innovatore, viene spesso visto come l'equivalente tedesco di Rodin, nonostante la forte diversità stilistica.

Hildebrand, che risiede e lavora in gran parte in Italia, si ispira a modelli classici ed esercita un grande influsso sulla teoria dell'arte figurativa novecentesca con l'opera *Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, più volte ripubblicata dopo la prima edizione del 1893. Nella scia dell'amico e teorico Konrad Fiedler e poi con l'importante sostegno dello storico dell'arte Heinrich Wölfflin⁴³, Hildebrand difende la teoria della «pura visibilità» (*reine Sichtbarkeit*), che nella scultura impone soprattutto un forte rigore compositivo e abolisce ogni forma superflua nella rappresentazione della figura, per privilegiare la visibilità complessiva dell'opera tridimensionale in rapporto allo spazio. Diventa quindi essenziale la *Platzgestaltung*⁴⁴, che lo scultore ha il diritto e il dovere di determinare:

Il 'problema plastico dello scultore' consiste nell'ottenere, scolpendo la propria figura, una chiara rappresentazione unitaria sot-

⁴¹ Per un'accurata ricostruzione di tutta la vicenda, cfr. Reinhard Schiffer, *Das Bismarck-Denkmal in Bremen – ein Sonderfall?*, in *Bismarck und der deutsche Nationalmythos*, hrsg. v. Lothar Machtan, Temmen, Bremen 1994, pp. 94 ss.

⁴² Sulle opere monacensi di Hildebrand, tra cui spiccano le fontane monumentali (e in particolare il *Wittelsbacher Brunnen* del 1895), cfr. Sigrid Esche-Braunfels, *Skulptur und Architektur des Wasserspiels. Die Brunnen Adolf von Hildebrands*, Deutscher Kunstverlag, München 2005, pp. 9 ss.

⁴³ Sul rapporto con Wölfflin (e con Alois Riegl), cfr. Hubert Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750 – 1950*, Fink, Paderborn-München 2010, pp. 378 ss.

⁴⁴ Sigrid Esche-Braunfels, *Adolf von Hildebrand (1847-1921)*, Deutscher Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin 1993, pp. 16.



to forma di immagine lontana, che si sottragga all'incertezza delle mille vedute per offrirsi all'osservatore sotto un'unica angolazione decisa dall'artista⁴⁵.

Da questa prospettiva nasce la proposta di Hildebrand per il monumento di Brema: una statua equestre, da collocare accanto al duomo. È un'idea che suscita forti perplessità e un grande dibattito. Sono reazioni comprensibili, di fronte alla sola ipotesi di creare la prima statua equestre di Bismarck, sfidando sia i canoni consolidati dell'iconografia bismarckiana, sia il principio di riservare la dignità della statua equestre ai regnanti. Per di più, questo avviene nella città dove sono già vive le polemiche in campo artistico, inizialmente rivolte, sin dal 1889, contro le tendenze modernizzanti di Gustav Pauli e che poi assumono rilevanza nazionale con il nome di *Bremer Kunststreit* al quale partecipano, proprio negli anni del monumento a Bismarck, artisti, direttori di musei e scrittori di lingua tedesca, tra cui i più importanti rappresentanti dei movimenti secessionisti, da Liebermann a Klimt⁴⁶.

Ma, alla fine, prevale il triangolo del potere artistico-economico-politico formato dai due Pauli e da Schütte. Come visto a proposito di Amburgo e di Norimberga, il *Lokalpatriotismus* svolge un ruolo importante. Infatti, a chi ritiene inopportuno sfidare l'imperatore, notoriamente assai attento e sensibile riguardo ai monumenti pubblici, il sindaco risponde orgogliosamente: «Qui siamo a Brema»⁴⁷.

Il monumento viene inaugurato nel luglio 1910, proprio nel posto indicato dallo scultore, cioè sul fianco della facciata principale del duomo. La statua in bronzo di quattro metri è collocata su un piedistallo di sei metri. Il tutto rinvia con grande evidenza al modello al quale si è ispirato Hildebrand: il monumento equestre a Bartolomeo Colleoni del Verrocchio a Venezia. Dalla corazza al volto severo e imperioso, dalla posizione delle braccia di Bismarck sino alla posizione del cavallo con la zampa sinistra piegata ad angolo retto, la statua di Brema è proprio la versione moderna di quella di Campo San Zipolo, terminata dopo la morte del Verrocchio avvenuta nel 1488.

È un Bismarck antico per il richiamo iconografico, ma moderno in quanto contrapposto all'iconografia bismarckiana preferita dai contemporanei, cioè con l'elmo chiodato e con la pergamena arrotolata della

⁴⁵ Andrea Pinotti, *Guardare o toccare? Un'incertezza herderiana*, in «Aisthesis», 2 (2009), p. 185.

⁴⁶ Sul *Bremer Kunststreit* cfr. Caroline Kay, *Art and the German Bourgeoisie. Alfred Lichtwark and Modern Painting in Hamburg 1886-1914*, University of Toronto Press, Toronto-Buffalo 2002, pp. 117 s.

⁴⁷ Reinhard Schiffer, *Das Bismarck-Denkmal in Bremen – ein Sonderfall?*, cit., p. 105.



Costituzione impugnata come il bastone del comando di Colleoni, perché è il 'condottiero' della nuova Germania.

Infine, è significativa la collocazione, che ha certo giocato un ruolo importante nel consenso dei tre grandi sostenitori di Hildebrand. Bismarck guarda verso la piazza centrale (*Marktplatz*), per cui vede la più grande statua di Orlando della Germania (*Rolandstatue*) e il municipio (*Rathaus*) con la scritta S.P.Q.B (*Senatus Populusque Bremensis*), cioè i simboli di quella tradizione di autogoverno della libera città anseatica, che Brema vuole ricordare anche quando celebra, addirittura con la statua equestre, il Cancelliere di un Reich che è stato federale.

4. IL MOVIMENTO STUDENTESCO, IL WILHELM KREIS E LE 'TORRI DI BISMARCK'

Le cosiddette 'torri di Bismarck' (*Bismarcktürme*), costituiscono una tipologia con caratteristiche del tutto particolari, che riguardano sia l'aspetto artistico che quello socio-politico:

a. colpisce innanzi tutto la rinuncia alla rappresentazione figurativa; il monumento è dedicato a Bismarck, ma i committenti non si pongono il problema di come rappresentare il Cancelliere, perché non sono previste statue;

b. il progetto si presenta, sin dall'inizio, su base nazionale; non solo in senso geografico, cioè per realizzare torri in tutti i territori tedeschi, ma anche in senso tipologico, perché propone un modello che dovrebbe essere comune per tutti i monumenti;

c. nuovo è anche il profilo sociale dei proponenti del progetto: non associazioni di notabili e di un determinato luogo, ma un'associazione di studenti universitari con sedi in gran parte delle università tedesche;

d. c'è quindi un vero e proprio salto generazionale;

e. inoltre, questa associazione di studenti è fortemente impegnata sul piano politico-nazionale, tanto da essere il referente, in ambito universitario, dei primi movimenti antisemiti che si costituiscono a partire dal 1879, l'anno in cui nasce il neologismo *Antisemitismus*;

f. per tutti questi motivi, possiamo definire le torri come i monumenti più rappresentativi di un nuovo e più radicale nazionalismo che incorpora anche temi antisemiti⁴⁸.

Nei primi anni successivi all'unificazione, l'antisemitismo cerca di organizzarsi come movimento politico su base nazionale. Se si considera tutto il periodo imperiale, si vede che la storia di questi movimenti è, dal

⁴⁸ Sul rapporto tra nuove associazioni studentesche, antisemitismo e nuovo nazionalismo, cfr. Norbert Kampe, *Studenten und "Judenfrage" im Deutschen Kaiserreich*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1988, pp. 125 ss.



punto di vista elettorale, la storia di una sconfitta. Al massimo, arrivano al 4%, nelle elezioni politiche nazionali del 1893 e nelle ultime elezioni del 1912 sono scomparsi, mentre i socialdemocratici diventano il primo partito nel parlamento nazionale⁴⁹.

Diverso è il discorso se si guarda invece alla penetrazione di temi antisemiti nella società tedesca del periodo imperiale. Qui l'antisemitismo organizzato, oltre a riprendere i temi tradizionali dell'antigiudaismo su base religiosa, ottiene risultati, parziali ma significativi, anche attraverso la diffusione della nuova tipologia di antisemitismo, cioè la versione moderna e postdarwiniana, laica e radicale, perché motivata su base "razziale" ed esplicitamente razzista. Tra i settori dove questa penetrazione è più forte, ci sono appunto le associazioni studentesche, dove si comincia con il negare agli studenti ebrei la 'onorabilità' necessaria per partecipare ai duelli (*Satisfaktionsverweigerung*) e si arriva poi a bloccare le iscrizioni degli studenti ebrei. Il quadro generale è variegato e bisogna distinguere tra le varie associazioni, ma la tendenza in questa direzione è in forte aumento nel periodo guglielmino.

Il tema della 'questione ebraica' entra nel mondo accademico seguendo direttrici diverse, ma in un arco di tempo molto breve. Tra la fine del 1879 e l'estate del 1881, si realizzano infatti tutte le possibili forme di coinvolgimento della comunità accademica. Intervengono i professori e si mobilitano gli studenti, ma vengono anche avviati collegamenti con iniziative antisemite esterne all'Università. In poco più di un anno e mezzo, si compiono tre processi successivi e convergenti:

a. dal novembre 1879, l'argomento entra nel dibattito accademico attraverso una polemica che coinvolge i professori più noti ed autorevoli della prestigiosa Università di Berlino, con la conseguenza di attirare l'attenzione di tutta la comunità accademica tedesca, della popolazione studentesca e dell'opinione pubblica in genere;

b. nell'estate del 1880, i primi dirigenti del nascente movimento antisemita organizzano, a livello nazionale ma al di fuori dell'Università, la raccolta delle firme per una 'petizione antisemita' indirizzata a Bismarck, che nel novembre 1880 viene discussa nel Parlamento prussiano;

c. nel semestre accademico 1880-81, studenti di diverse Università formano comitati di appoggio a questa petizione, e nell'agosto del 1881 organizzano il primo raduno nazionale.

Questi comitati studenteschi per diffondere la petizione sono all'origine di una nuova associazione studentesca, che in breve tempo si

⁴⁹ Sulle vicende elettorali dell'antisemitismo organizzato nella Germania imperiale, cfr. Massimo Ferrari Zumbini, *Le radici del male. L'antisemitismo in Germania: da Bismarck a Hitler*, Il Mulino, Bologna 2002 (2001), pp. 211 ss. per la nascita dei movimenti antisemiti e pp. 787 ss. per la definitiva sconfitta elettorale.



diffonde in molte Università: dicembre 1880 a Berlino, febbraio 1881 a Halle, Lipsia e Breslavia, marzo 1881 a Gottinga, giugno 1881 a Kiel e Greifswald⁵⁰. A capo dell'associazione vi è uno studente destinato a svolgere un ruolo significativo all'interno dell'antisemitismo guglielmino, quel Dietrich Hahn che nel 1893 diventerà il primo deputato nazionale proveniente dall'associazione, dal 1897 guiderà la influente *Unione degli agricoltori (Bund der Landwirte)* e al quale corrispondono molte caratteristiche del protagonista del romanzo *Der Untertan* di Heinrich Mann.

A lui si deve anche l'organizzazione del primo raduno nazionale dell'agosto 1881, che si svolge sul monte Kyffhäuser, cioè proprio il luogo della leggenda di Barbarossa dove nel 1896 sorgerà il monumento nazionale con le due statue dedicate all'analogia tra il 'risveglio' di Barbarossa e la 'rinascita' dell'impero con Guglielmo I. Da questa riunione deriva poi la creazione della rete nazionale che collega tutte le sedi della nuova associazione, che quindi assume il nome di *Kyffhäuserverband der Vereine Deutscher Studenten*.

Ed è appunto questa associazione che, subito dopo la morte di Bismarck, lancia l'idea di costruire le 'torri di Bismarck'. Tra il 1898 e il 1900 vengono diffusi diversi appelli in questo senso. Il più importante ai nostri fini è quello del 1899, perché illustra bene le finalità della proposta e le caratteristiche che il monumento dovrà avere:

An das deutsche Volk!

Wie vor Zeiten die alten Sachsen und Normannen über den Leibern ihrer gefallenen Recken schmucklose Felsensäulen auftürmten, deren Spitzen Feuerfanale trugen, so wollen wir unserm Bismarck zu Ehren auf allen Höhen unserer Heimat, von wo der Blick über die herrlichen deutschen Lande schweift, gewaltige granitene Feuerträger errichten. Überall soll, ein Sinnbild der Einheit Deutschlands, das gleiche Zeichen entstehen, in ragender Größe, aber einfach und prunklos, auf massivem Unterbau eine schlichte Säule, nur mit dem Wappen und Wahlspruch des eisernen Kanzlers geschmückt [...]. Von der Spitze dieser Bismarcksäulen sollen aus ehernen Feuerbehältern Flammen weithin durch die Nacht leuchten, so oft unser Volk in gemeinsamer Feier seines verklärten Helden gedenkt⁵¹.

Ci si rivolge quindi a tutta la nazione, proponendo un monumento che sia simbolo ed emblema (*Sinnbild*) dell'unità nazionale legata per sempre

⁵⁰ Sulla nascita di questa associazione e sulla diffusione in ambito nazionale, cfr. Norbert Kampe, *Studenten und "Judenfrage" im Deutschen Kaiserreich*, cit., pp. 23 ss.

⁵¹ Marc Zirlewagen, "Sinnbild der Einheit Deutschlands". *Die Bismarcksäule auf der Rothenburg im Kyffhäuser*, Books on Demand, Norderstedt 2014, p. 230.



al nome di Bismarck, che però viene ricordato solo attraverso lo stemma e il motto araldico (*In trinitate robur*). «Sulle alture della nostra patria» devono quindi sorgere torri di grandi dimensioni, ma semplici e senza ornamenti (*einfach und prunklos*), perché sono soprattutto *Feuerträger*, cioè la loro funzione principale consiste nel sorreggere alla sommità grandi fuochi per commemorare, nel nome di Bismarck, l'unità nazionale.

Questo appello riprende fedelmente il testo del 1814 di Ernst Moritz Arndt, il poeta, scrittore e storico che pone «le fondamenta del culto politico tedesco», per riprendere la definizione di Mosse nel suo libro sul 'simbolismo politico' che è alla base della 'liturgia' nazionale.⁵²

Arndt si riferisce alla battaglia di Lipsia del 1813, che libera i territori tedeschi dal dominio di Napoleone. Per Arndt, la ricorrenza della battaglia deve diventare la festa di tutti i tedeschi, l'occasione per approfondire e rinnovare periodicamente il sentimento di appartenenza a una patria comune, cioè la 'festa nazionale' di una nazione che ancora non c'è. Per gli studenti, le torri sono ora la rappresentazione monumentale della raggiunta unità nazionale, che le nuove generazioni sono chiamate a ricordare e celebrare come l'eredità più preziosa della gloriosa rinascita nazionale iniziata con la sconfitta di Napoleone a Lipsia.

Il simbolo più alto, quasi sacrale, di tutto questo, sono i fuochi, che per gli studenti devono illuminare periodicamente le torri e per Arndt devono accendersi ogni 18 ottobre, il giorno decisivo della battaglia:

Diesemnach werden den 18ten Oktober, sobald es dunkelt, in den Gränzen von ganz Germanien, von Stralsund bis Triest und von Memel bis Luxemburg, auf den Spitzen der Berge und wo diese fehlen, auf Hügeln und Anhöhen und *Thürmen* Feuer angezündet und bis gegen die Mitternacht unterhalten⁵³.

Sorprende quindi che questa corrispondenza quasi letterale non sembra essere stata notata negli studi sull'argomento, ma certo è possibile, e forse probabile, che la presunta lacuna sia in realtà dovuta a indagini incomplete da parte nostra⁵⁴. Comunque sia, si può certamente affermare che il progetto delle torri lanciato dagli studenti nel 1899 è la versio-

⁵² George L. Mosse, *La nazionalizzazione delle masse. Simbolismo politico e movimenti di massa in Germania (1812-1933)*, Il Mulino, Bologna 1975, p. 87.

⁵³ Ernst Moritz Arndt, *Ein Wort über die Feier der Leipziger Schlacht, Frankfurt 1814*, versione digitale, Internet Archive: <https://archive.org/details/bub_gb_LzoAAAAAcAAJ>. Il corsivo è una mia aggiunta.

⁵⁴ Per un'analisi approfondita del collegamento tra Arndt e gli autori del periodo imperiale, cfr. Wolf D. Gruner, *Ernst Moritz Arndt – die nationale Frage der Deutschen und ihre Instrumentalisierung für die historische Legitimierung des preußisch-kleindeutschen Kaiserreichs*, in *Ernst Moritz Arndt (1769-1860)*, hrsg. v. Arne Koch et al., Niemeyer, Tübingen 2007, pp. 31 ss., che però collega Arndt a Treitschke (pp. 59 s).



ne bismarckiana e post-unitaria della visione post-napoleonica e ancora pre-unitaria di Arndt. Per di più, il testo di Arndt appena citato contiene già l'indicazione di «torri» sulle quali collocare i fuochi e la definizione di questi fuochi come «luminosi messaggeri della vittoria» (*leuchtende Siegesboten*): di Lipsia per il 1814, di Sedan per il 1899.

È anche interessante notare che la visione di Arndt, nel collegamento tra festa, liturgia e fuochi, può rappresentare un esempio perfetto di *case study* per ricostruire i percorsi che portano alle «imagined communities» delle moderne indagini sul nazionalismo:

Hervorragendes Merkmal der dezentral organisierten Feier des 18. Oktober war die "Feuernacht": auf Bergen oder hochliegenden Gebäuden wurden Feuer entzündet [...]. Die Vernetzung der Feiernden über die Feuer war durchaus gewollt und schon Arndt konzipierte die leuchtenden Knotenpunkte des Netzwerks als Kommunikatoren, in denen das Fest und sein Gegenstand sich selbst vermittelten. [...] Die *imagined community* bewegte sich aus der Imagination heraus und wurde – vor allen Augen – sichtbar⁵⁵.

La festa del 1814 è un successo ed è davvero nazionale (*ein wahres Bundesfest*). Le cronache dei mesi successivi ricordano in particolare proprio i fuochi notturni, definiti con termini solenni: «brüderliche Flammen», «Flammen deutscher Bruderliebe», «heilige Flammen des Brudervereins aller Teutschen», che «trasformano i monti in altari».

Per gli studenti le torri diventano santuari nazionali, oggetto di pellegrinaggi e fiaccolate da parte delle organizzazioni studentesche che – soprattutto in occasione del solstizio d'estate - marciano verso le colline su cui si ergono le torri, a loro volta illuminate dalle fiamme collocate sulla sommità, facendo così rivivere le antiche feste germaniche e il mito delle «montagne sacre» (*Bergheiligtum*). Ricollegandosi agli «antichi Sassoni e Normanni», l'appello degli studenti indica che con l'architettura essenziale di questa tipologia si intende realizzare la forma estrema della mitizzazione di Bismarck, che da artefice dell'unificazione nazionale si trasforma in simbolo, garante e tramite di un processo di identificazione metastorica che scavalca i secoli collegando antichità germanica ed attualità politica. Bismarck si trasforma in *Ursymbol der Nation*⁵⁶.

⁵⁵ Thorsten Logge, *Zur medialen Konstruktion des Nationalen. Die Schillerfeiern 1859 in Europa und Nordamerika*, Niedersachs V&R Unipress, Göttingen 2014, pp. 20 s.

⁵⁶ Thomas Nipperdey, *Nationalidee und Nationaldenkmal in Deutschland im 19. Jahrhundert*, in Id., *Gesellschaft, Kultur, Theorie. Gesammelte Aufsätze zur neueren Geschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 1976, p. 169.



La mitizzazione si esprime chiaramente nell'analogia tra i monumenti degli antichi popoli germanici – «massi innalzati a colonna, senza alcun ornamento [...] che in cima sorreggono fanali di fuoco» – e le torri di Bismarck concepite come «enormi portatori di fuoco fatti di granito» (*gewaltige granitene Feuerträger*).

Nelle Università, la recezione dell'appello che invita a costruire dovunque torri dedicate a Bismarck, non è sempre positiva. Ci sono anche casi in cui, a maggioranza, la proposta viene respinta, ad esempio a Göttinga e a Tubinga. Sulle riviste studentesche appaiono anche articoli molto critici, che ad esempio paragonano queste torri con la fiamma alle ciminiere delle fabbriche (*Fabriksschloten*) e a macabri «candelabri», non degni di ricordare la grande impresa del Cancelliere di ferro⁵⁷.

Ma nel complesso – e con il tempo – prevale di gran lunga l'adesione, tanto che nei quindici anni che vanno dall'appello del 1899 allo scoppio della prima guerra mondiale, vengono costruite quasi 240 torri. Del resto, già la primissima fase, cioè l'avvio di tutta la procedura, è assai promettente. La minuziosa programmazione attuata dagli studenti ha notevole successo. Il comitato organizzatore invia circa 50.000 lettere per diffondere l'iniziativa, compresi i sindaci di tutti i comuni tedeschi oltre i 5000 abitanti. Al bando di gara vengono presentati ben 317 progetti, nonostante che, al contrario di quanto avviene in genere in questi concorsi, non sia previsto alcun premio in danaro.

In questa occasione emerge con forza il nome di Wilhelm Kreis, che da qui inizia il percorso che lo porterà a diventare uno dei più affermati architetti tedeschi, dal periodo guglielmino sino al nazismo, quando diventa uno dei più importanti collaboratori di Albert Speer⁵⁸. Anche Kreis ci offre l'occasione di constatare la coesistenza di tradizione e modernità in queste opere e di come possano essere variabili e complessi i rapporti tra le due componenti del binomio.

Tutta la carriera di Kreis dimostra la perfetta coesistenza delle due linee stilistiche. Da un lato c'è la visione dell'architettura monumentale come espressione del *Volk* e come luogo per celebrare e rivivere la gloria germanica attraverso liturgie di massa. Questa linea stilistica collega indubbiamente le torri di Bismarck con i progetti che a partire dal 1937 Kreis elaborerà per Hitler⁵⁹, dalla gigantesca *Soldatenhalle* di Berlino, che doveva diventare la 'cattedrale' del *Großgermanisches Reich*, sino alle *To-*

⁵⁷ Marc Zirlewagen, "*Sinnbild der Einheit Deutschlands*", cit., p. 48.

⁵⁸ Sulla lunga carriera di Kreis, cfr. i saggi raccolti in *Wilhelm Kreis. Architekt zwischen Kaiserreich und Demokratie 1873-1955*, hrsg. v. Wilhelm Nerdinger, Ekkehard Mai, Kinkhardt & Biermann, München-Berlin 1994, che contiene anche il catalogo generale delle opere di Kreis, pp. 225 ss.

⁵⁹ Karl Arndt, *Problematischer Rubm – die Großaufträge in Berlin 1937-1943*, in *Wilhelm Kreis*, cit., pp. 168 ss.



tenburgen, i giganteschi sacrari militari da costruire ai confini del nuovo-Reich, dalla Vistola al Dnjepr, dopo la vittoria finale e la conquista dello 'spazio vitale' a Est⁶⁰.

D'altro lato, Kreis è anche l'autore di opere architettoniche considerate grandi esempi di modernità, dal primo grattacielo (*Hochhaus*) tedesco a Düsseldorf del 1924 che raggiunge un'altezza di 57 metri⁶¹, sino al museo del 1930 a Dresda (*Deutsches Hygiene Museum*)⁶², così modernizzante da essere spesso classificato *tout court* come espressione della Neue Sachlichkeit. Del resto, durante la Repubblica di Weimar, Kreis è in amichevoli rapporti con Otto Dix, tanto che gli affida l'esecuzione del dipinto murale (distrutto in epoca nazista) nella grande sala ristorante del museo.

A sua volta, Dix inserisce Kreis nel pannello centrale del trittico *Großstadt* del 1928, il quadro che è tra i più rappresentativi dell'epoca weimariana. Kreis partecipa a una scena che riassume quanto di più moderno si potesse immaginare durante i *goldenen Zwanziger*, l'equivalente tedesco dei *roaring twenties*. Al centro, una coppia balla lo *shimmy*, la forma più sincopata del *fox trot* di origine afroamericana, ed è affiancata da un lato dall'orchestra jazz con il batterista di colore e dall'altro dalla ballerina androgina con il taglio dei capelli alla maschietta (*Bubikopf*) e con la gonna trasparente. Nei due pannelli laterali si alternano le prostitute alla ricerca dei clienti e i reduci mutilati della guerra, non più eroi, ma mendicanti⁶³. Si può dire che il ruolo attribuito a Kreis, visto come esponente della società dei ricchi gaudenti e quindi contrapposto alla cruda e tragica realtà degli sconfitti ed emarginati, sia connotato in modo fortemente negativo. Ma è indubbio che Dix, il pittore legato alla Nuova oggettività e considerato artista degenerato dal nazismo, consideri comunque Kreis come un esponente tipico della modernità weimariana.

Giustamente quindi Kai Krauskopf vede le 'torri di Bismarck' non più soltanto come relitto di un passato da dimenticare, ma anche come fase di transizione all'interno di un percorso nel quale vanno collocati e compresi architetti come Walter Gropius e Mies van der Rohe:

In einer weiterführenden Arbeit wäre nun zu fragen, inwieweit der moderne Ansatz innerhalb des Genres Denkmal bis zur Gegenwart weiterwirkt. Eine anhaltend kritische Haltung gegenüber Bismarck- und Kriegerdenkmälern in Deutschland muss dabei

⁶⁰ Ekkehard Mai, *Von 1930 bis 1945: Ehenmäler und Totenburgen*, in *Wilhelm Kreis*, cit., pp. 156 ss.

⁶¹ Dietrich Neumann, *Wilhelm Kreis und das Bürohochhaus in den zwanziger Jahren*, in *Wilhelm Kreis*, cit., pp. 106 ss.

⁶² Ralf Schiller, *Ein weißer Tempel für Dresden*, *ivi*, pp. 140 ss.

⁶³ Sulla figura di Kreis come rappresentato da Dix nel trittico (ora *Kunstmuseum* di Stoccarda), cfr. Birgit Schwarz, *Otto Dix Großstadt*, Insel, Frankfurt a.M. 1993, pp. 59 s.



einem globalen und zeitübergreifenden Vergleich der Memorialentwürfe nicht entgegenstehen⁶⁴.

Kreis si afferma nel concorso del 1899, quando l'appello degli studenti collega le 'torri di Bismarck' alla tradizione germanica e al mito degli «antichi Sassoni e Normanni». Ma già nel 1896, ad appena 23 anni, Kreis ha ottenuto il primo premio nel concorso per il monumento da costruire a Lipsia in ricordo della battaglia del 1813, anche se poi l'opera viene poi affidata a Bruno Schmitz, allora ben più noto e che abbiamo conosciuto come autore dei più grandiosi monumenti nazionali. Adesso, nel 1899, i tre progetti – tutti ovviamente anonimi – presentati da Kreis hanno un successo straordinario, che rappresenta probabilmente un caso unico: si piazzano infatti al primo, secondo e terzo posto.

Il primo posto viene assegnato dalla giuria – presieduta da Paul Wallott, l'architetto del Reichstag – al progetto di Kreis intitolato *Crepuscolo degli dei* (*Götterdämmerung*). Sulla base rialzata quadrata si erge l'alta e possente struttura in granito con quattro semicolonne esterne, con copertura a forma di capitello rovesciato, alla cui sommità è collocato il contenitore per il fuoco.

Questo modello si afferma anche nella realtà ed è quindi il motivo per cui il nome di Kreis è così strettamente associato alle 'torri di Bismarck': delle 57 torri costruite sotto la direzione di Kreis, ben 49 seguono questo modello⁶⁵. Tra le torri ben conservate (anche perché restaurate in anni recenti), quelle che corrispondono più fedelmente al modello di Kreis si trovano a Stoccarda⁶⁶ (del 1904, altezza 20 metri) e a Dresda⁶⁷ (del 1906, altezza 23 metri).

Tutto ciò non deve però far dimenticare che Kreis ha realizzato anche un'altra tipologia, ispirata direttamente al Mausoleo di Teodorico a Ravenna. Infatti questa struttura di Kreis è a pianta circolare e si compone

⁶⁴ Kai Krauskopf, *Monumente von Stein und Feuer. Die architektonischen Bismarckdenkmäler*, in *Reichsgründung 1871. Ereignis – Beschreibung – Inszenierung*, hrsg. v. Michael Fischer et al., Waxmann, Münster 2010, p. 173.

⁶⁵ Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, cit., p. 474.

⁶⁶ Friedemann Schmoll, *Verewigte Nation. Studien zur Erinnerungskultur von Reich und Einzelstaat im württembergischen Denkmalkult des 19. Jahrhunderts*, Silberburg Verlag, Tübingen-Stuttgart 1995, pp. 322 ss. Per tutte le torri d'ora in poi citate, va tenuto presente che l'indicazione della città non sempre identifica esattamente il luogo dove la torre si trova (o si trovava). Poiché le torri sono collocate su alture, si trovano in genere in luoghi esterni ai confini amministrativi delle città come allora definiti. Per i contemporanei, le torri non erano quindi *nelle* città, ma *nei pressi* delle città. Solo in periodi successivi, soprattutto dopo la seconda guerra mondiale, questi luoghi sono (spesso, ma non sempre) diventati quartieri delle rispettive città. Per Stoccarda, ad esempio, bisognerebbe specificare *Stuttgart-Nord*, quartiere creato nel 1956, al cui interno è stata definita nel 2001 la zona chiamata ufficialmente *Am Bismarckturm*.

⁶⁷ Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, cit., p. 115.



di due celle sovrapposte, con copertura formata da un enorme monolite a forma di calotta, che corrisponde al famoso *ingens saxum* di Teodorico. Tra le torri ancora esistenti, gli esempi più aderenti a questa tipologia si trovano a Jena (in Turingia, del 1909, altezza 21 metri) e a Stettino (Szczecin, in territorio polacco, del 1921, altezza 25 metri)⁶⁸. Quest'ultima ha avuto una sorte singolare: nel 2011 viene offerta in vendita sul sito www.ebay.de con un prezzo in continuo calo, dai 320.000 euro iniziali sino ai 129.000 euro del 2014⁶⁹.

In ambedue le tipologie Kreis persegue lo stesso scopo: ricreare quella sintesi tra potenza evocativa e semplicità costruttiva che egli ritiene tipica della «germanische Tektonik». Questo corrisponde esattamente a quanto indicato dagli studenti nel bando di gara, che prevede torri senza elementi figurativi e senza ornamento (*einfach und prunklos*), ma è un principio compositivo che ispira tutta la produzione di Kreis: «Indem Kreis keine stilistische, sondern eine tektonische Wirkung suchte, kam er zum Prinzip der Reduktion»⁷⁰.

Quindi è proprio l'elemento più antimoderno, cioè il richiamo e l'esaltazione mitizzante dell'antichità germanica (non a caso l'altro progetto presentato da Kreis per il concorso si chiama *Wuotan*), che porta alla «neue kubische Einfachheit» che è invece l'aspetto che maggiormente accomuna Kreis alle tendenze più moderne:

Eine originäre Vorzeitbeschwörung germanophilen Kults durch die massive Tektonik von Stein, Gruft, Turm und Halle sorgte für die Assoziation von Tempel und Weihestätte, von erhabener Feier und zeitentrückter Ewigkeit [...] Die zyklische Urvüchsigkeit und megalomane Kraftentfaltung solcher Architekturphantasien setzte sich dabei bewußt gegen die als dekadent empfundene Reproduktionskultur des Späthistorismus ab und propagierte eine neue kubische Einfachheit⁷¹.

Nonostante il predominio di queste due tipologie, ci sono però anche molte varianti, soprattutto nel caso delle torri non costruite da Kreis, che sono pur sempre molte. Le 240 torri erano del resto dislocate in territori storicamente e culturalmente assai diversi, per cui le scelte stilistiche spesso risentono di queste tradizioni specifiche. Sul territorio dell'attuale Repubblica Federale Tedesca c'erano 184 torri (ne restano 146). In segui-

⁶⁸ *Ivi*, pp. 211, 371 s.

⁶⁹ <<http://www.ebay.de/itm/Bismarck-Turm-in-Stettin-Polen-Grundstuck-2000-m2-/171206564922?pt=Auslandsimmobilien&hash=item27dcb4dc3a#viTabs>>.

⁷⁰ Winfried Nerdinger, *Wilhelm Kreis – Repräsentant der deutschen Architektur im 20. Jahrhundert*, in *Wilhelm Kreis*, cit., p. 14.

⁷¹ Ekkehard Mai, *Die Denkmäler im Kaiserreich*, *ivi*, p. 31.



to alle ricomposizioni territoriali successive alle due guerre mondiali, le altre 56 torri (ora ne restano 27) sono distribuite in altri Stati, soprattutto in Polonia, ma anche in Francia, Danimarca, Russia e nelle ex colonie tedesche, dal Camerun alla Tanzania e in Papua Nuova Guinea, che comprende l'arcipelago di Bismarck⁷².

Cambiano le altezze (da meno di 10 a oltre 45 metri), i materiali (non solo granito, ma anche basalto, porfido, pietra arenaria) e, ovviamente, le forme, che dipendono dal luogo e dall'epoca. Ci sono torri completamente diverse rispetto ai modelli di Kreis, altre che riprendono quel modello solo in parte. Ad esempio, la torre di Aquisgrana del 1907 (in grovaccia e basalto, altezza 27 metri) è in realtà un arco con una grande "B" al proprio interno e con alla sommità non il contenitore per il fuoco, ma una corona. Quella di Lipsia del 1915 (in cemento armato, altezza 31 metri), si compone di tre segmenti di cui solo quello centrale richiama il modello *Götterdämmerung* di Kreis⁷³.

Assai varia è anche la distribuzione territoriale all'interno della Germania, il che ci riporta alle polemiche già ricordate: interessi dinastici, *Lokalpatriotismus* e contrasti religiosi. Nel Württemberg, non ci sono torri nei territori a maggioranza cattolici (*Neuwürttemberg*), cioè quelli acquisiti a partire dal 1803, nella fase terminale del Sacro Romano Impero di Nazione Germanica⁷⁴. In Baviera, la maggior parte delle torri sono in Franconia, cioè in zone dove gli evangelici sono in netta maggioranza, mentre non viene costruita alcuna torre nella Bassa Baviera, dove gli evangelici nel 1900 sono lo 0,8 per cento della popolazione. Nell'Alta Baviera, dove gli evangelici nel 1900 raggiungono il 6,71 per cento, c'è una sola torre, che è in tutti i sensi unica, per diversi motivi.

È in assoluto uno dei primi progetti, poiché nasce nel 1890, subito dopo le dimissioni forzate del Cancelliere. Il promotore dell'iniziativa è Franz von Lenbach, il suo ritrattista di fiducia, che abbiamo ricordato. Si forma subito un comitato per la raccolta dei fondi, che si trova però ad affrontare anche critiche e opposizioni. Del resto, i motivi non mancano. In generale, è da tenere presente che il Cancelliere è tuttora una figura assai controversa in Baviera, per l'unificazione «sotto l'elmo chiodato prussiano» sgradita non solo a Ludwig II, ma anche a molti sudditi legati alla ben più antica dinastia bavarese. Inoltre, la popolazione cattolica non ha dimenticato il *Kulturkampf*, l'aspra lotta che Bismarck ha condotto contro la Chiesa.

⁷² Oltre al citato dizionario enciclopedico di Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, è utile il quadro sinottico, con l'indicazione dei vari territori, del sito <<http://www.bismarcktuerme.de/ebene2/laender.html>>.

⁷³ Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, cit., pp. 249 s.

⁷⁴ Friedemann Schmoll, *Verewigte Nation*, cit., p. 330.



Sin dall'inizio, la stampa di ispirazione cattolica invita i lettori alla prudenza: «Bei aller Anerkennung der Leistungen des Fürsten Bismarck sind wir doch der Ansicht, daß sich demonstrativen Huldigungen gegenüber für einen Katholiken und besonders für einen bayerischen Katholiken würdige Zurückhaltung ziemt»⁷⁵.

È evidente il collegamento tra il motivo confessionale e quello dinamico, al quale corrisponde il *Lokalpatriotismus* che ha un ruolo importante nella politica bavarese.

Ma su questo sfondo, già sfavorevole, si innesta un elemento davvero unico che può apparire addirittura provocatorio. Come luogo dove collocare il monumento, il comitato sceglie Assenbach, in posizione elevata sul lago di Starnberg, circa 20 km da Monaco. Ottima scelta dal punto di vista paesaggistico, turistico e della visibilità del monumento. Ma c'è una controindicazione. Assenbach è nelle immediate vicinanze, quasi adiacente (meno di due chilometri) al luogo dove il 13 giugno 1886 è morto Ludwig II, in circostanze (tuttora) oscure. Il re era appena stato dichiarato insano di mente, depresso dal trono e portato nel castello che era la sua residenza estiva. La sera di quel giorno, le ricerche di Ludwig, che non è tornato dalla passeggiata in compagnia dello psichiatra, si concludono con il ritrovamento dei corpi di ambedue gli annegati.

Quando la stampa apprende che il comitato promotore ha acquistato il terreno in quel luogo, le critiche diventano più severe. Interviene di nuovo il giornale *Bayerischer Kurier*, legato al partito cattolico (*Zentrum*), che ritiene scandalosa la proposta, in particolare per gli abitanti dei territori tradizionalmente cattolici (*Altbayern*):

Glauben denn die Herren, welche im Bismarckverherrlichungskomitee sitzen, wirklich, das Bayernvolk, namentlich das altbayerische, lasse sich in seiner Gutmütigkeit auch noch ein Bismarckdenkmal an jener Stelle bieten, wo in den Pfingsttagen des Jahres 1886 sein König ein so erschütterndes Ende gefunden hat?⁷⁶.

Ma alla fine l'iniziativa può essere realizzata con l'appoggio della stampa liberale, del governo, del principe reggente e del passare del tempo, che attutisce gradualmente il risentimento antibismarckiano. Per di più, il monumento viene inaugurato nel luglio 1899, cioè proprio un anno dopo la morte del Cancelliere, per cui la *pietas* prevale sui ricordi di eventi ormai non più attuali. La cerimonia vede, infatti, un'ampia partecipazione popolare e la presenza delle più alte autorità che, come dimostra

⁷⁵ *Bayerischer Kurier* del 3 aprile 1890, cit. in Jakob Hort, *Bismarck in München*, cit., p. 133.

⁷⁶ Articolo del 16-17 dicembre 1894, *ivi*, p. 136.



il discorso del sindaco, arrivano ora a definire Bismarck «sincero amico della Baviera» (*den aufrichtigen Freund Bayerns*)⁷⁷.

Il monumento, in tufo e calcare e con un'altezza di 30 metri, è tra i più grandi dedicati a Bismarck, ma è completamente diverso dalle altre 'torri di Bismarck'⁷⁸. Anche in questo è unico. Non ha nulla a che vedere con Kreis (e non prevede fuochi), perché deriva da un modello di ben altro tipo: la «colonna di Igel» (*Igeler Säule*), tomba monumentale di epoca romana al centro di Igel, cittadina a circa 9 chilometri da Treviri. La colonna, alta 23 metri, è ben nota, anche perché ammirata da Goethe che la visita più volte nel 1792, come ricordato nella *Campagna di Francia*.

Il monumento sul lago riprende anche l'aquila con le ali spiegate sulla sommità della colonna romana, ma nel complesso conferisce all'opera un aspetto più imponente con l'inserimento di una scalinata e di un grande portico, che è l'unico piano accessibile e con funzione panoramica.

Gli autori sono lo scultore Josef Flossmann e l'architetto Theodor Fischer. È la coppia che poi costruisce il grande monumento che, in Franconia, la protestante Norimberga dedica a Bismarck per il centenario della nascita, con la seconda – e ultima – grande statua equestre di Bismarck, dopo quella di Brema.

Anche questi personaggi seguono percorsi autonomi rispetto alla scuola berlinese di Begas che domina in Prussia. Flossmann si ispira a Hildebrand ed è tra i fondatori della Secessione di Monaco, Fischer⁷⁹ (che tra l'altro è originario della Franconia) è il primo presidente del Deutscher Werkbund, l'associazione di architetti, artigiani e industriali fondata a Monaco nel 1907, che si dedica all'integrazione tra arte e industria anticipando i temi centrali del Bauhaus⁸⁰.

L'elenco completo delle torri – ma anche la lista degli altri tipi di statue e monumenti a Bismarck – dimostra che l'inizio della prima guerra mondiale è il vero spartiacque. È vero che l'ultima torre risulta costruita addirittura nel 1986. Ma è un caso davvero singolare e unico che curiosamente riguarda Bad Kissingen, proprio il luogo dove, come abbiamo visto, nell'aprile 1877 è stata inaugurata la prima statua dedicata a Bismarck in tutta la Germania. La storia della costruzione di questa torre ha dell'incredibile, anche se nell'Italia di oggi, tra gare annullate, ricorsi

⁷⁷ Cfr. Jakob Hort, *Bismarck in München*, cit., p. 152.

⁷⁸ A questo monumento è dedicata gran parte del libro di Kai Krauskopf, *Bismarckdenkmäler – ein bizarrer Aufbruch in die Moderne*, Dölling und Galitz, Hamburg-München 2002, pp. 28 ss., che analizza anche l'influsso di Hildebrand (pp. 66 ss.).

⁷⁹ Su questa fase della biografia di Fischer, cfr. Winfried Nerdinger, *Theodor Fischer. Architekt und Städtebauer*, Ernst, Berlin 1988, pp. 9 ss.

⁸⁰ Sulla prima fase dell'associazione e sul ruolo di Fischer, cfr. Joan Campbell, *Der Deutsche Werkbund 1907 – 1934* (ed. ingl. 1978), Klett-Cotta, Stuttgart 1981, pp. 14 ss.



alla giustizia amministrativa e continue varianti in corso d'opera, i ritardi decennali non ci stupiscono.

Il progetto risale al 1899, dieci anni dopo si discute ancora sulla collocazione della torre, nel 1912 si affida l'opera a Kreis, i lavori iniziano nei primi mesi del 1914 e riprendono solo nel 1926 per fermarsi di nuovo con la guerra. Infine, caparbiamente e battendo tutti i record possibili, nel giugno 1986 si arriva a completare la torre⁸¹.

Il quadro complessivo conferma però che le torri sono un fenomeno quasi esclusivamente guglielmino. Delle 240 torri, solo tre sono costruite nel 1914, sei nel 1915 e due prima della fine della guerra. Durante la Repubblica di Weimar abbiamo cinque torri, con il nazismo ancora di meno, cioè solo due⁸².

Persino il 1915, cioè il centenario della nascita, per il quale era prevista tutta una serie di monumenti, è travolto dalle vicende belliche. Soprattutto, non si realizza il grandioso progetto per il *Bismarck-Nationaldenkmal*, da collocare a Bingerbrück-Bingen sul Reno (30 chilometri da Magonza). Eppure l'impresa era iniziata sotto i migliori auspici nel 1906, con un comitato che dal 1908 è presieduto dal Cancelliere von Bülow⁸³. Ma proprio per questa alta rilevanza politica e per il conseguente grande interesse suscitato nell'opinione pubblica, il percorso diventa accidentato.

Nel 1910 il comitato organizzatore comprende quasi 3.000 persone e per il *Colossal-Denkmal* vengono presentati ben 379 progetti, la cui valutazione avviene in diverse istanze, con il prevedibile conflitto di competenze tra il *Preisgericht* (cui spetta il giudizio artistico) e il *Denkmalhauptausschuss* (che delibera in via definitiva)⁸⁴. Infatti tra il 1911 e il 1912 vi sono decisioni discordanti, che provocano accese polemiche tra i membri di queste due giurie⁸⁵, delle quali fanno parte personaggi autorevoli: Theodor Fischer e Josef Flossmann (gli autori della 'torre di Bismarck' sul lago Starnberg), Alfred Lichtwark (il direttore del museo di Amburgo), Louis Tuaillon (che con l'opera *Amazzone a cavallo* del 1895 inaugura la svolta verso la *Moderne*), Max Klinger (l'autore della scultura policroma di Beethoven esposta nel 1902 alla mostra della Secessione viennese assieme al fregio di Klimt).

Un ruolo importante svolgono però anche i rappresentanti dell'industria, da Emil Kirdorf a Walther Rathenau, che non potrebbero essere più

⁸¹ Cfr. <<http://www.bismarcktuerme.de/ebene4/bayern/badkiss.html>>.

⁸² Sieglinde Seele, *Lexikon der Bismarck-Denkmäler*, cit., p. 462.

⁸³ Peter Springer, *Vorgeschichte zum Bismarck-Denkmal – Eine Skizze*, in *Das letzte Nationaldenkmal. Bismarck am Rhein: Ein Monument, das nie gebaut wurde*, hrsg. v. Ekkehard Mai, Peter Springer, Böhlau, Köln-Weimar 2013, pp. 37 ss.

⁸⁴ Peter Springer, *Entscheidung und Wettbewerbssieger*, *ivi*, pp. 83 ss.

⁸⁵ Ekkehard Mai, *Wettbewerb, Ausstellung, Kritik – Eine nationale Debatte*, *ivi*, pp. 129 ss.



diversi. Il primo è tra i più potenti imprenditori dell'industria mineraria, tanto da essere chiamato «Bismarck des Kohlebergbaus» e sarà tra i principali finanziatori di Hitler. Rathenau è il personaggio polimorfo al quale si è ispirato Musil per la figura di Arnheim nel romanzo *Der Mann ohne Eigenschaften*: di origini ebraiche, è l'erede di un impero industriale, ma anche filosofo e *Zeitkritiker*, ministro degli Esteri nella Repubblica di Weimar, assassinato nel giugno 1922 da un'organizzazione terroristica di estrema destra.

Alla fine si impone il progetto di Kreis e di Lederer, lo scultore del monumento di Bismarck ad Amburgo, ma l'opera non viene realizzata, nonostante i vari tentativi che arrivano sino al nazismo⁸⁶.

5. L'OMBRA DI BISMARCK. L'IMPERATORE E LE FOTO DELLO SCANDALO

Tutte le diverse forme di celebrazione e poi di mitizzazione della figura di Bismarck che abbiamo visto sinora non esauriscono però le tante varianti della recezione di Bismarck. Bisogna anche considerare la valutazione di questa mitizzazione da parte dell'imperatore. Nei primi due anni di regno, l'imperatore si è liberato del Cancelliere, ma l'ombra lunga dell'ex Cancelliere costituisce, sino alla fine, un problema serio per Guglielmo II⁸⁷.

Dapprima sul piano politico, per i tanti timori diffusi a corte che riguardano la possibilità che Bismarck conservi documenti compromettenti, ovvero che decida di pubblicare già in vita le sue memorie⁸⁸. Motivo di grande preoccupazione è anche il rapporto tra Bismarck e Maximilian Harden, influente e temuto pubblicista, che sulla sua rivista «Die Zukunft», fondata nel 1892, persegue una campagna scandalistica contro gli ambienti vicini a Guglielmo II⁸⁹ e provoca il più grande scandalo dell'epoca a sfondo omosessuale che coinvolge la *Kamarilla* di corte con processi, arresti, dimissioni e suicidi⁹⁰.

⁸⁶ Ekkehard Mai, *Letzte Hoffnung – Das Projekt im Dritten Reich*, *ivi*, pp. 165 ss.

⁸⁷ Sul periodo 1898-1914, cfr. Richard E. Frankel, *Bismarck's Shadow. The Cult of Leadership and the Transformation of the German Right, 1898-1945*, Berg, Oxford-New York 2005, pp. 49 ss.

⁸⁸ Sui timori dell'imperatore e sui reciproci rancori subito dopo le dimissioni di Bismarck, cfr. John C.G. Röhl, *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie 1888-1900*, C.H. Beck, München 2001, pp. 350 ss.

⁸⁹ Su questa campagna di stampa di Harden, cfr. Norman Domeier, *Der Eulenburg-Skandal. Eine politische Kulturgeschichte des Kaiserreichs*, Campus Verlag, Frankfurt a.M. 2010, pp. 81 ss.

⁹⁰ Sui processi, cfr. Martin Kohlrausch, *Der Monarch im Skandal. Die Logik der Massenmedien und die Transformation der wilhelminischen Monarchie*, Akademie Verlag, Berlin 2005, pp. 186 ss.



Questi timori sono talvolta immaginari, ma talvolta anche provocati da reali interventi dell'ex Cancelliere nel dibattito sulla politica interna ed estera. Il momento più alto (o più basso) si ha nell'ottobre 1896, quando Bismarck rivela l'esistenza del trattato segreto con la Russia del 1887 (*Rückversicherungsvertrag*), esponendosi all'accusa di alto tradimento⁹¹.

Poi si aggiunge il diffondersi del culto di Bismarck, soprattutto dopo la morte, che è visto dall'imperatore (e non senza ragione) come una forma di critica alla politica imperiale, che si esprime in diverse forme, dalla letteratura alle arti visive.

Si tratta di un problema che riguarda tutta la politica culturale del nuovo imperatore. Guglielmo II interviene spesso e con forti pressioni nelle scelte riguardanti le statue e i monumenti da collocare negli spazi pubblici, anche perché vuole diffondere sempre più il culto della dinastia prussiana come artefice dell'unificazione. Per questo scopo il personaggio principale non è ovviamente il padre, che ha regnato per soli 99 giorni e che comunque Guglielmo II non stima, ma il nonno, Guglielmo I, che il nipote vuole imporre come il vero protagonista del processo di unificazione, riducendo quindi il ruolo di Bismarck a quello di mero esecutore (*Handlanger*):

Im Zentrum der Auseinandersetzung stand vor allem die Frage, wem eigentlich der Verdienst zukomme, das deutsche Reich vereint zu haben. Wilhelm II. reklamierte die Reichseinigung für seinen Großvater und sah alle anderen Politiker und Militärs lediglich als dessen Handlanger und Erfüllungsgehilfen⁹².

Più in generale, sappiamo del grande interesse e anzi, dell'interventismo di Guglielmo II in campo artistico. Gli interventi sono innumerevoli e riguardano i settori più diversi, ma non sono solo il frutto dell'iperattivismo caratteriale dell'imperatore, che tende a occuparsi di tutto, spesso in maniera episodica. Per il nuovo imperatore, la *Kunstpolitik* rientra a pieno titolo nel progetto strategico di grandezza imperiale che considera il settore culturale e artistico parte integrante, assieme alla potenza militare (in particolare navale) e alla potenza industriale, dell'ascesa della Germania guidata dalla dinastia prussiana⁹³.

⁹¹ Su questa rivelazione giornalistica di Otto von Bismarck, che in effetti mette in grande difficoltà il governo, cfr. Gunda Stöber, *Pressepolitik als Notwendigkeit. Zum Verhältnis von Staat und Öffentlichkeit im wilhelminischen Deutschland 1890-1914*, Steiner, Stuttgart 2000, pp. 159 ss.

⁹² Wolfgang Cilleßen, 'Altäre für das Vaterland'. *Der Niederrhein als national-patriotische Denkmallandschaft*, cit., pp. 69 s.

⁹³ In questo senso, Guglielmo collega *Kunstverständnis*, glorificazione dinastica e sua visione della modernità, cfr. Wolfgang König, *Wilhelm II und die Moderne. Der Kaiser und die technisch-industrielle Welt*, Schöningh, Paderborn-München 2007, in particolare pp. 137 ss. (sull'architettura) e pp. 255 ss. (su «Technik als Ahnenkult»).



Guglielmo è convinto di dover lottare su due fronti, assai diversi, ma che trovano un punto di intersezione tra arte e politica. Da un lato, appunto, contro le lunghe ombre del passato che la grande figura di Bismarck proietta sul nuovo Reich, sino a minacciare il predominio della dinastia nella visione storica e nella memoria popolare. Dall'altro, contro le tendenze dell'arte contemporanea, ritenute negative in quanto immorali e nocive per il popolo tedesco che viene distolto da quegli obiettivi di grandezza che l'imperatore intende raggiungere coniugando gli strumenti della modernità industriale con la tradizione, rappresentata in primo luogo dalle glorie della dinastia.

In estrema sintesi, si può dire che in questa visione storica di Guglielmo II, la grandezza e la missione degli Hohenzollern sono basate soprattutto su *tre grandi pilastri*: Federico il Grande in quanto artefice della potenza prussiana, Guglielmo I in quanto artefice della Germania come potenza europea, mentre a se stesso Guglielmo II assegna la *Weltpolitik*, cioè il compito storico-epocale di affermare definitivamente il nuovo Reich tra le potenze mondiali.

Quando Guglielmo si vede come *Kunsterzieher der Nation*, non ritiene di aggiungere un interessante ma secondario adempimento ai tanti compiti imperiali, ma di dedicarsi a un compito indispensabile per garantire il progresso complessivo del Reich, che proprio in campo culturale e artistico deve confermare i valori etici, religiosi e dinastici che, assieme alla potenza militare e industriale, sono il fondamento della sua ascesa, della sua attuale grandezza e della sua necessaria espansione mondiale in tutti i settori⁹⁴. In sostanza, è la versione, semplificata e resa funzionale alla visione dinastica, della «Geistgeburt der deutschen Staatlichkeit» che percorre l'epoca dell'unificazione tedesca e verrà usata poi come argomento centrale per legittimare il ruolo della Germania nella prima guerra mondiale attraverso l'equazione tra superiorità culturale e supremazia politico-militare coltivata dagli autori delle «idee del 1914»⁹⁵.

In questa prospettiva vanno inseriti i tanti interventi di Guglielmo II nei vari settori della produzione artistica, come committente, come acquirente o come 'supervisore'. Per la pittura si pensi, ad esempio, alla sala centrale della Nationalgalerie di Berlino dove sono esposti molti quadri che glorificano le imprese militari degli Hohenzollern, dalle guerre di liberazione sino alle grandi vittorie del 1870-1871. Nel 1907 Guglielmo segue con attenzione la nuova sistemazione della sala, quando il posto centrale

⁹⁴ Per un ampio esame dell'argomento, cfr. John C.G. Röhl, *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie*, cit., pp. 984 ss.

⁹⁵ Udo Köster, *Die ideale Deutung der Reichsgründung und ihr Funktionswandel im Kaiserreich*, in *Literatur und Nation. Die Gründung des Deutschen Reiches 1871 in der deutschsprachigen Literatur*, hrsg. v. Klaus Amann, Karl Wagner, Böhlau, Wien-Köln 1996, pp. 49 ss.



viene occupato dal grande dipinto che rappresenta l'imperatore a cavallo nell'uniforme dei *Leibgarden-Husaren*. Ma i quadri di argomento militare sono rigorosamente alternati con i ritratti delle glorie culturali della nazione, dal matematico Karl Weierstrass allo storico Leopold von Ranke⁹⁶.

Per la scultura, un esempio analogo riguarda la Siegesallee, il grande viale di Berlino che Guglielmo trasforma nella *via triumphalis* degli Hohenzollern. Tra il 1898 e il 1901 vengono collocati 16 gruppi di statue dedicati alla dinastia, dalle origini sino a Guglielmo I. Ma anche qui, alle statue dei regnanti si affiancano i busti delle glorie culturali, da Bach a Kant, ad Alexander von Humboldt.

Per l'architettura, il caso più noto è la costruzione del Reichstag, terminato nel 1894 dopo dieci anni di lavori e di controversie, che portano alla ironica definizione di *Wallottsteins Lager*, un gioco di parole che riprende l'opera di Schiller per indicare le difficoltà incontrate dall'architetto Paul Wallott. Già dal gennaio 1889 Guglielmo interferisce spesso e con decisione nei lavori e nel febbraio 1893 definisce il nuovo edificio «Gipfel der Geschmacklosigkeit»⁹⁷.

Ma l'attività di Guglielmo in questi settori è praticamente ininterrotta, perché al suo personale interventismo, rivolto agli obiettivi che abbiamo appena esposto, si affiancano due circostanze favorevoli: il grande numero di opere pubbliche (edifici e monumenti) che vengono realizzate in quei decenni e le prerogative a lui riservate in quanto re di Prussia, *summus episcopus* della chiesa evangelica in Prussia e imperatore tedesco. Una statistica che arriva solo al 1904 indica che Guglielmo partecipa attivamente alla progettazione di 163 edifici pubblici, di 58 chiese, di 60 sedi delle poste e di diverse stazioni ferroviarie⁹⁸. Per ricordare solo le imprese più importanti: il nuovo duomo di Berlino, inaugurato nel febbraio 1905, che Guglielmo (con la collaborazione di Werner) concepisce come «Zentralkirche für den gesamten deutschen Protestantismus», la Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (settembre 1895) dedicata a Guglielmo I⁹⁹, il castello imperiale a Posen (1908) con la scultura di Carlo Magno

⁹⁶ Barbara Paul, «Preußens Gloria». *Deutsche Geschichte in der Nationalgalerie zu Berlin*, in *Bilder der Macht – Macht der Bilder, Zeitgeschichte in Darstellungen des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Stefan Germer, Michael F. Zimmermann, Klinhardt & Biermann, München 1997, pp. 558 ss.

⁹⁷ Sui contrasti tra Wallott e l'imperatore, cfr. Michael S. Cullen, *Der Reichstag, Parlament Denkmal Symbol*, Be.Bra Verlag, Berlin 1999, pp. 124 ss.

⁹⁸ John C.G. Röhl *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie*, cit., p. 992.

⁹⁹ In questa chiesa l'esaltazione dinastica raggiunge il vertice, con la trasfigurazione mistico-religiosa della figura di Guglielmo I. Infatti i bassorilievi che illustrano la vita di Guglielmo I sono espressamente riferiti alla vita di Gesù, dalla riunione con Bismarck e Moltke la sera prima della battaglia (equiparata alla veglia nel Getsemani) sino alla morte, con l'iscrizione «perfectum est», cfr. Vera Frowein-Ziroff, *Die Kaiser Wilhelm-Gedächtniskirche. Entstehung*



che ha le sembianze di Guglielmo II, le grandi ambasciate che il nuovo Reich apre nelle capitali degli altri imperi: Vienna, Costantinopoli, San Pietroburgo¹⁰⁰.

In tutta questa incessante attività di intervento e di controllo, il capitolo «Bismarck» rimane sino alla fine il più difficile. Anzi, più si avvicina il momento della morte di Bismarck e più aumentano le preoccupazioni dell'imperatore. Già in precedenza Guglielmo II ha cercato di presentarsi all'opinione pubblica come 'conciliatore', il re magnanimo che per il bene della nazione è disposto a dimenticare ogni polemica. Per questo è anche andato in visita a Friedrichsruh, la grande tenuta con castello dove l'ex Cancelliere trascorre gli ultimi anni. Ma non ha ottenuto grandi risultati e il contrasto rimane ben visibile.

Dopo l'ultima visita del dicembre 1897, l'imperatore cerca di programmare la riconciliazione finale¹⁰¹. Da un lato chiede al medico personale di Bismarck di essere il primo ad essere informato del decesso. Dall'altro dispone già, in tutti i particolari, il funerale di stato da svolgersi a Berlino e affida a Begas la progettazione della tomba da collocare nel duomo, dove riposano i re di Prussia. Almeno da morto, Bismarck deve rientrare nei ranghi, in posizione di assoluto prestigio e con tutti gli onori, ma finalmente sottratto allo splendido isolamento e inserito per sempre all'interno del culto dinastico.

Ma il progetto fallisce. Ernst Schweningen, il medico personale che già nel 1890 ha respinto la proposta di essere lautamente compensato dall'imperatore in cambio di informazioni sulla salute di Bismarck, rimane fedele all'ex Cancelliere e trasmette false informazioni a Berlino. A sua volta, proprio in previsione dei piani di 'riconquista' dell'imperatore, Bismarck ha disposto in testamento funerali privati a Friedrichsruh. Per di più, Guglielmo non ha voluto rinunciare alla sua abituale crociera estiva nei fiordi norvegesi.

La notizia della morte di Bismarck, avvenuta alle 23 del 30 luglio 1898, lo raggiunge la mattina del giorno dopo a Bergen, per cui lo yacht, per quanto veloce, arriva nel porto di Kiel la sera del primo agosto e la famiglia imperiale riesce ad essere a Friedrichsruh solo la sera del 2 agosto. Questo ritardo consente alla famiglia di Bismarck di far trovare l'imperatore di fronte al fatto compiuto. La bara è sigillata e nessuna immagine può riprendere l'imperatore nell'atto, insincero ma mediaticamente efficace, del 'nobile ultimo saluto'.

und Bedeutung, Mann, Berlin 1982, pp. 305 ss.

¹⁰⁰ Godehard Hoffmann, *Architektur für die Nation? Der Reichstag und die Staatsbauten des Deutschen Kaiserreichs 1871-1918*, DuMont, Köln 2000, pp. 197 ss.

¹⁰¹ Sulla «große Komödie um Bismarcks Tod», cfr. John C.G. Röhl, *Wilhelm II. Der Aufbau der persönlichen Monarchie*, cit., pp. 960 ss.



Ma c'è un'altra immagine che rischia di provocare danni ben maggiori dal punto di vista di Bismarck e della famiglia. Si tratta di una foto, per l'esattezza di due scatti fotografici. Nel corso degli anni, Bismarck si è fatto spesso fotografare. Abbiamo già ricordato il caso di Lenbach, che per i ritratti ricorre spesso alle fotografie scattate dal suo fotografo personale. In tante altre occasioni Bismarck autorizza anche la diffusione delle fotografie, come dimostra la raccolta presso l'archivio federale (Bundesarchiv) di Coblenza¹⁰².

Tra la prima immagine, databile attorno al 1860 e l'ultima, databile attorno al 1894, Bismarck compare in tutte le varianti: nella Cancelleria, nel Reichstag, a Versailles, in uniforme, con l'imperatore e nella residenza privata di Friedrichsruh, anche con i suoi amati, imponenti alani. Quasi tutte le fotografie sono ritoccate, da specialisti del ritocco che, un secolo prima della fotografia digitale e di Photoshop, sono dei veri maestri, capaci di modificare quasi tutto, con grande precisione tecnica e con certissima pazienza. Nel 1895 è anche stata autorizzata la pubblicazione di un libro fotografico – *Bismarck. Denkmal für das deutsche Volk* – che ha grande diffusione.

I due scatti incriminati sono però tutt'altra cosa. Sono il frutto della corruzione di un dipendente di Bismarck da parte di due fotografi di Amburgo che da giorni aspettano di attuare il loro piano in un albergo vicino alla residenza di Bismarck. Vengono subito informati del decesso e il loro complice li fa entrare da una finestra nella stanza da letto di Bismarck al piano terra, meno di cinque ore dopo la morte, cioè attorno alle quattro di notte. Con l'ausilio della lampada al magnesio, scattano due fotogrammi in meno di dieci minuti¹⁰³. Le lastre vengono subito portate ad Amburgo, dove interviene uno specialista del ritocco. Infatti i due fotografi sanno bene che le immagini, dalla cui vendita si aspettano grandi guadagni, sono impossibili da pubblicare senza importanti modifiche. Bismarck, che da tempo soffre di dolori lancinanti causati dalla gotta, ha il volto scavato e la classica benda attorno al capo che regge la mascella. Il letto è sfatto, la mano destra di Bismarck stringe ancora un grande fazzoletto, i cuscini sono in disordine e al lato del letto è ben visibile il vaso da notte¹⁰⁴.

Terminato il ritocco, le foto vengono offerte in vendita con annunci sui quotidiani di Berlino e si trova anche un editore disposto a versare una somma notevole. Ma le lastre vengono sequestrate dalla polizia che, su denuncia della famiglia Bismarck, arresta i due fotografi, poi condan-

¹⁰² *Bundesarchiv Koblenz, Digitales Bildarchiv*: <http://www.bild.bundesarchiv.de/cross-search/search/_1430214641/>.

¹⁰³ Tutta la vicenda è stata ricostruita da Lothar Machtan, *Bismarcks Tod und Deutschlands Tränen. Reportage einer Tragödie*, Goldmann, München 1998.

¹⁰⁴ Le due fotografie sono riprodotte *ivi*, pp. 73 e 217.



nati a otto e cinque mesi di prigione. È il primo processo giudiziario in cui viene dibattuto in Germania un quesito tuttora attuale, cioè il diritto all'immagine di un personaggio pubblico. Del resto, gli scatti di quel 31 luglio 1898 sono certamente uno dei primi *scoop*, se non il primo in assoluto, che, contro la volontà del defunto e della famiglia, ha lo scopo di sfruttare a fini commerciali l'immagine mortuaria di un personaggio pubblico di tale rilevanza.

All'epoca le immagini mortuarie vengono spesso autorizzate ed anzi richieste, ma sono sempre dipinti o fotografie che hanno lo scopo di tramandare immagini composte o addirittura solenni, la cosiddetta (e assai presunta) 'maestà della morte'. Negli ultimi decenni dell'Ottocento, la fotografia si è affermata anche in questo campo¹⁰⁵, come dimostrano gli esempi più diversi, dalla foto di Pio IX scattata l'8 febbraio 1878 con valore puramente documentario, sino a quella di Victor Hugo scattata da Nadar il 23 maggio 1885, un profilo in controluce che esprime al meglio le capacità tecniche e artistiche del grande fotografo francese¹⁰⁶.

In realtà, esistono anche altre fotografie di Bismarck sul letto di morte, autorizzate dalla famiglia, ma mai rese pubbliche. Le immagini abusive dei due fotografi di Amburgo, originali e ritoccate, sono consegnate alla famiglia, per la secretazione che doveva essere definitiva. Eppure riappaiono in modo misterioso dopo oltre mezzo secolo su una rivista tedesca.

Le foto sono quindi rimaste, ma non c'è più lo scandalo. È il 1952: in quegli anni sono altre le immagini di morte, ben più recenti, al centro di un doloroso e tragico processo di elaborazione della memoria e della colpa.

¹⁰⁵ Joëlle Bolloch, *Photographie après décès: pratique, usage et fonctions*, in *Le Dernier Portrait*, ed. Dagmar Rolf, Paris 2002, pp. 112 ss.

¹⁰⁶ Emmanuelle Heran, *Le dernier portrait ou la belle mort*, *ivi*, pp. 26 e 53 s.