

Musei e Secessioni come spazi di comunicazione politica: Monaco - Berlino - Vienna (1840-1910)

Monica Cioli

Introduzione

L'idea che ispira questo progetto di ricerca è di ricostruire il rapporto tra arte, Stato e pubblico quali soggetti della comunicazione politica in Germania e in Austria nella seconda metà del XIX secolo. L'interesse è rivolto all'organizzazione istituzionale dell'arte e al suo significato nella costruzione «culturale» della nazione nel campo di tensione fra Stato monarchico e società civile, fra spirito nazionale e orientamento cosmopolita, fra aspirazione all'autonomia artistica e mercato.

Il progetto parte dall'assunto che nel processo di organizzazione dell'arte, e nel discorso sviluppatosi attorno a essa, siano coinvolti valori sociali centrali e conflitti politici propri dell'età borghese. L'incontro-opposizione tra borghesia (liberale) e monarchia (costituzionale) ha visto lo sviluppo sincronico di due processi di comunicazione politica che rivelano – secondo l'ipotesi di lavoro – la portata «costituzionale» dell'arte.

Da un lato, a partire dagli anni Trenta del XIX secolo, la Germania ha conosciuto un proliferare di musei statali, cioè di istituzionalizzazione dell'arte nei musei, che ha segnato la cessione – o forse «concessione»: fenomeno analogo, verrebbe da dire, alle contemporanee carte costituzionali *octroyées* – delle collezioni private dei sovrani e dei principi ai sudditi attraverso i musei, cioè in spazi aperti al pubblico. Un fenomeno, questo, che verrà analizzato sulla base di tre casi: la Österreichische Galerie Belvedere di Vienna, la Neue Pinakothek di Monaco e la Nationalgalerie di Berlino. Di fronte a una società politicamente e culturalmente dinamizzata, conseguenza della duplice rivoluzione di fine Settecento, l'arte diventa un elemento di integrazione della collettività «rivoluzionaria», non solo, o non

tanto, con la cessione delle collezioni private del sovrano, quanto piuttosto attraverso la comunicazione di valori formativi (e integrativi) della società. L'altro processo che, sia pur in epoca di poco successiva, opera con segno opposto ma nella stessa direzione del primo e sembra avvalorare l'ipotesi di lavoro dell'arte come possibile «specchio della politica» è il tentativo di erosione «dal basso» della già descritta istituzionalizzazione «museale» dell'arte. Un processo che attiene anch'esso alla comunicazione politica e che fa riferimento al fenomeno delle avanguardie artistiche. Si tratta anche qui di un fenomeno ottocentesco, che sfocerà prima nelle Secessioni *fin de siècle* e poi nella vera e propria avanguardia novecentesca. Nelle loro opere, i secessionisti non recepirono soltanto i conflitti sociali dell'epoca ma, attraverso il ricorso a nuove forme di organizzazione artistica, costituirono una importante e innovativa variante della comunicazione politico-culturale.

L'ambizione della ricerca è di riuscire a cogliere la dimensione strutturale del duplice processo descritto di comunicazione politica, non come semplice somma di due andamenti distinti e separati, ma come un insieme di connessioni, scambi, resistenze e conflitti che dal contributo storicamente prestato dall'arte – più sotto l'aspetto dell'organizzazione pubblica della sua fruizione che non sotto quello dei suoi contenuti sostanziali o formali – al processo di modernizzazione della Germania nell'Ottocento può aprire una veduta sul più ampio sviluppo in senso storico-costituzionale che il mondo tedesco ha conosciuto nel tormentato percorso di nazionalizzazione.

Stato della ricerca

1. Che cosa sia la nazione e quale comunità possa definirsi tale, è ancora questione controversa che investe anche il connesso fenomeno del nazionalismo. Dopo i lavori di Eric J. Hobsbawm e Benedict Anderson, il problema del nazionalismo e della nazione viene posto prevalentemente su un piano «culturalistico», che interpreta la nazione soprattutto come «imagined community» con «invented traditions»¹. Da questa prospettiva, non sono le nazioni a «fare gli Stati e a forgiare il nazionalismo, bensì il contrario»²: Hobsbawm mostra, cioè, che le nazioni sono una costruzione recente, create per lo più nel corso del XIX secolo, mediante la ridefinizione degli equilibri interni dell'Europa, da cui uscirono quegli Stati che corrispon-

¹ B. ANDERSON, *Comunità immaginate. Origini e fortuna dei nazionalismi* (1983), Roma 2009.

² E.J. HOBBSAWM, *Nazioni e nazionalismo dal 1780. Programma, mito, realtà* (1990), Torino 1991, p. 12.

dono, nella maggior parte dei casi, a quelli ancora attualmente esistenti. Senza contrapporsi a tale prospettiva, Dieter Langewiesche ammonisce, però, coloro che intendono la nazione come «immaginazione culturale» a non guardare tanto alle interpretazioni storiche trasmesse dalla storiografia quanto, piuttosto, alle «immagini storiche non professionali diffuse nella popolazione»³. In tal senso, egli si riferisce in particolare alle feste nazionali degli Stati tedeschi nel periodo della *Reichsgründung*, quando la nazione venne «messa in scena pubblicamente», cioè, in qualche modo, «insegnata»⁴.

In generale, negli ultimi anni si assiste a un mutamento di prospettiva e d'interesse degli studi sulla nazione e sul nazionalismo: se la storiografia tradizionale aveva rivolto la propria attenzione soprattutto, anche se non esclusivamente, ai processi politici e sociali di creazione della nazione⁵, ora gli studiosi si concentrano sulla formazione della coscienza nazionale⁶, con particolare riguardo al ruolo svolto dalla cultura nel processo di *nation building*. Da più parti viene evidenziata la funzione della cultura come compensazione simbolica di un'unità nazionale ancora mancante: in questa prospettiva è stata tematizzata, ad esempio, la celebrazione di eroi nazionali come Dürer e Gutenberg, Lutero e Schiller⁷, ma anche – per altri profili – la fondazione della Nationalgalerie di Berlino.

2. I concetti di *Bildung* e nazione dominano anche la storiografia più recente sulla creazione dei musei tedeschi. In un lavoro di qualche anno fa, l'americano James J. Sheehan⁸ ha posto tale tematica tra le origini intellettuali e istituzionali dei musei d'arte tedeschi: con una prospettiva di storia sociale, Sheehan ne ricostruisce l'origine in relazione al contesto storico, ponendo in risalto soprattutto il legame tra sviluppo dei musei e mutamenti nella teoria e nella pratica ar-

³ D. LANGEWIESCHE, *Kulturelle Nationsbildung im Deutschland des 19. Jahrhunderts*, in M. HETTLING, P. NOLTE (edd), *Nation und Gesellschaft in Deutschland. Historische Essays*, München 1996, pp. 46-64, cit. p. 46.

⁴ Ivi, p. 49.

⁵ Cfr. H.A. WINKLER (ed), *Nationalismus*, Königstein-Ts. 1985; DIETER LANGEWIESCHE, *Nation, Nationalismus, Nationalstaat: Forschungsstand und Forschungsperspektiven*, in «Neue Politische Literatur», 40/1995, pp. 190-236.

⁶ Cfr. W. HARDTWIG, *Bürgertum, Staatssymbolik und Staatsbewusstsein im Deutschen Kaiserreich 1871-1914*, in *Nationalismus und Bürgerkultur in Deutschland 1500-1914*, Göttingen 1994, pp. 191-218.

⁷ Cfr. G. BOLLENBECK, *Bildung und Kultur. Glanz und Elend eines deutschen Deutungsmusters*, Frankfurt a.M. 1994.

⁸ J.J. SHEEHAN, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen. Von der fürstlichen Kunstkammer zur modernen Sammlung*, München 2002. Sul tentativo di alcuni Stati europei di diffondere una cultura nazionale attraverso i musei e sul modello offerto dal Musée Napoléon vedi E. BERGVELT - D.J. MEIJERS - L. TIBBE - E. VAN MEZEL (edd), *Napoleon's Legacy: The Rise of National Museums in Europe 1794-1830*, Berlin 2009.

tistiche. L'interesse alla storia dei musei d'arte, non solo tedeschi, ha stimolato anche interessanti collaborazioni interdisciplinari tra storici dell'arte, archeologi, architetti e storici generali, privilegiando, anche per questi ultimi, un'indagine di tipo sociale⁹. Sulla scia dei lavori relativi alla storia dell'associazionismo tedesco nel periodo del *Vormärz*¹⁰, molte sono le ricostruzioni storiche dedicate alle associazioni artistiche – *Kunstvereine* – e al contributo offerto da queste ultime alla formazione di un'opinione pubblica borghese. La cultura del *Vormärz* viene in tal modo collegata al movimento nazionale tedesco, cioè alla diffusione di ideali politici finalizzati all'instaurazione di uno Stato nazionale monarchico-costituzionale¹¹.

Tuttavia, analogamente agli studi sulla creazione «culturale» della nazione, le ricerche sui musei hanno finora identificato prevalentemente la politica con il potere. Si è continuato a registrare, cioè, una forte riduzione di significato del «politico», trascurando le prospettive innovative della «nuova storia politica» rappresentata, tra gli altri, dal Sonderforschungsbereich «Das Politische als Kommunikationsraum in der Geschichte» di Bielefeld e dal Graduiertenkolleg «Politische Kommunikation von der Antike bis in das 20. Jahrhundert», che vede consorziate le università di Francoforte, Innsbruck, Trento, Pavia e Bologna. A Bielefeld, in particolare, vengono considerate le pratiche politiche, la semantica e i riti in relazione ai rapporti di forza, ai meccanismi di inclusione ed esclusione, ai luoghi e alle forme della trasformazione dall'impolitico al politico¹². Sebber-

⁹ Cfr. ad esempio A. JOACHIMIDES - S. KUHRAU - V. VAHRSON - N. BERNAU (edd), *Museumsinszenierungen. Zur Geschichte der Institution des Kunstmuseums. Die Berliner Museumslandschaft 1830-1990*, Dresden & Basel 1995. Tra le ricostruzioni relative alla storia museale europea cfr. B. GRAF - H. MÖBIUS (edd), *Zur Geschichte der Museen im 19. Jahrhundert 1789-1918*, Berlin 2006.

¹⁰ Cfr. T. NIPPERDEY, *Verein als soziale Struktur in Deutschland im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, in H. BOOCKMANN et al. (edd), *Geschichtswissenschaft und Vereinswesen im 19. Jahrhundert. Beiträge zur Geschichte historischer Forschung in Deutschland*, Göttingen 1972, pp. 1-44; O. DANN, *Vereinswesen und bürgerliche Gesellschaft in Deutschland*, Beiheft 9, München 1984.

¹¹ Cfr. K.K. EBERLEIN, *Idee und Entstehung der deutschen National-Museen*, in «Walraf-Richartz-Jahrbuch», 1/1930, pp. 269-281; K. BORGMANN, *Die Integrationskraft der Elite. Museumsgeschichte als Sozialgeschichte*, in A. JOACHIMIDES - S. KUHRAU - V. VAHRSON, N. BERNAU (edd), *Museumsinszenierungen*, cit. pp. 94-107; W. MOMMSEN, *Kultur als Instrument der Legitimation bürgerlicher Hegemonie im Nationalstaat*, in C. RÜCKERT - S. KUHRAU (edd), «Der Deutschen Kunst...». *Nationalgalerie und nationale Identität 1876-1998*, Leipzig 1998, pp. 15-29; T. SCHMITZ, *Die deutschen Kunstvereine im 19. und frühen 20. Jahrhundert. Ein Beitrag zur Kultur- Konsum- und Sozialgeschichte der bildenden Kunst im bürgerlichen Zeitalter*, Neuried 2001.

¹² Cfr. U. FREVERT - H.-G. HAUPT (edd), *Neue Politikgeschichte. Perspektive einer historischen Politikforschung*, Frankfurt a.M. 2005; W. STEINMETZ (ed), «Politik». *Situationen eines Wortgebrauchs in Europa der Neuzeit*, Frankfurt a.M. 2007. Ulterior-

ne con risultati d'indubbio interesse e originalità, la *Neue Politikgeschichte* trascura ugualmente il ruolo più specificamente «politico» dell'arte, consistente nel suo potenziale di determinazione e comunicazione dei valori politici e metapolitici della borghesia e della sua nuova esperienza del mondo e del tempo nel XIX secolo.

3. Anche la storiografia sui musei oggetto della presente ricerca – la Nationalgalerie di Berlino, la Neue Pinakothek di Monaco e la Österreichische Galerie di Vienna – denota una considerevole riduzione di prospettiva nel senso appena indicato, continuando a privilegiare il rapporto tra estetica e potere, tra arte e politica, identificata quest'ultima con l'azione pubblica concreta. Così, gli studi sulla Nationalgalerie si sono soprattutto concentrati sugli scopi «nazionali» che Wilhelm I e i suoi successori si posero nella nascita e nello sviluppo del museo¹³: fu durante la rivoluzione del '48 che un gruppo di artisti – per migliorare la propria posizione economica e ottenere una situazione di maggiore indipendenza – sostenne in Germania la creazione di una Nationalgalerie, rivendicazione destinata ad assumere, all'indomani dell'esito fallimentare della rivoluzione, un nesso più stretto con l'aspirazione all'unità. Molti artisti erano cioè convinti che una galleria nazionale avrebbe costituito un passo decisivo verso la creazione di uno Stato unitario: «Die Einheit – così alcuni artisti nel 1858 –, die uns das Vaterland nicht bieten kann, wir wollen sie wenigstens gründen in der deutschen Kunst, wir wollen die nationale Kunst und in ihr die nationale Einheit»¹⁴.

Il passo decisivo in questo senso fu fatto, però, nel 1859 dal banchiere e collezionista Joachim Heinrich Wilhelm Wagener che nel testamento dispose la cessione allo Stato della propria collezione d'arte contemporanea, a condizione che restasse unita e fosse destinata a una galleria nazionale. Il re Friedrich Wilhelm IV si fece sostenitore del progetto, cedendo anche parte della sua collezione, e la Na-

re punto di riferimento è il Sonderforschungsbereich «Symbolische Kommunikation und gesellschaftliche Wertesysteme vom Mittelalter bis zur Französischen Revolution» dell'Università di Münster.

¹³ P. BETTHAUSEN, *Nationalgalerie Berlin. Museumsinsel*, München 1990; P.-K. SCHUSTER, *National – International: Zu einer historischen Kontroverse um die Berliner Nationalgalerie*, in M.-L. VON PLESSSEN (ed), *Die Nation und ihre Museen*, Frankfurt a.M. 1992, pp. 210-224; A. JOACHIMIDES - S. KUHRAU - V. VAHRSON - N. BERNAU (edd), *Museumsinszenierungen*, cit; C. RÜCKERT - S. KUHRAU (edd), «Der Deutschen Kunst...», cit; B. MAAZ, *Die Alte Nationalgalerie*, Berlin 1999; P.-K. SCHUSTER, *Am glücklichen Ende – fast wie am sehnsuchtsvollen Anfang*, in «Jahrbuch Preussischer Kulturbesitz», 38/2001, pp. 60-68; P.-K. SCHUSTER, *Die Alte Nationalgalerie. Geschichte, Bau und Umbau*, Berlin 2001; *Nationalgalerie Berlin. Das XIX Jahrhundert, Katalog der ausgestellten Werke*, Leipzig 2002; P.-K. SCHUSTER (ed), *A German Dream. Masterpieces of Romanticism from the Nationalgalerie Berlin*, Dublin 2004.

tionalgalerie fu finalmente inaugurata nel 1861 all'interno della Akademie der Künste; solo dopo la costituzione del Reich il museo fu spostato in una struttura a sé nell'isola dei musei – Museumsinsel – di Berlino.

Anche i lavori sulla Neue Pinakothek di Monaco fanno ricorso a un concetto non allargato di «politico», concentrandosi in massima parte sulla fondazione del museo. Così, mentre si registrano sempre nuovi studi relativi alla politica museale di Ludwig I (1825-1848), continua a mancare una storia del museo sotto i suoi successori Maximilian II (1848-1864), Ludwig II (1864-1886) e del principe reggente Luitpold (1886-1912). La pinacoteca di Monaco fu uno dei primi musei europei pubblici a dedicarsi alla collezione dell'arte del XIX secolo, dell'arte cioè contemporanea e, in un quadro di grande modernità, riuscì a collocarsi a pieno titolo in un contesto europeo. L'idea del fondatore Ludwig I era di offrire un panorama complessivo dell'arte del suo tempo in una prospettiva orientata in avanti. In effetti, il museo riuscì a rappresentare un presente proiettato nel futuro, in perfetta sintonia con la rivoluzione temporale in atto: eppure, la storiografia continua a privilegiare la fase della nascita del museo e a concentrarsi sulle mire e sulle difficoltà incontrate dal re, sulla storia della collezione e dell'edificio della pinacoteca¹⁵.

La storia della Österreichischen Galerie Belvedere di Vienna è strettamente legata a quella della pinacoteca monarchica. Intorno al 1800 quest'ultima visse un mutamento esemplare nella sua funzione, struttura e presentazione: il museo regale diventò una galleria d'arte pubblica. Lo spostamento della collezione dal castello di Stalburg nell'«Obere Belvedere» (1775/76) determinò la separazione definitiva della galleria dal complesso della rappresentazione di corte. Come nel caso dei due musei citati, anche gli studi sulla galleria austriaca si concentrano sulla nascita di quest'ultima, sul ruolo della monarchia, sulla storia della collezione¹⁶ e lo stesso discorso va

¹⁴ Cit. in J. J. SHEEHAN, *Geschichte der deutschen Kunstmuseen*, cit., p. 172.

¹⁵ W. MITTELMEIER, *Die Neue Pinakothek in München 1843-1854. Planung, Baugeschichte und Fresken*, München 1977; C. HEILMANN, *Die Sammlung zeitgenössischer Malerei König Ludwigs I. im Zusammenhang seiner Kulturpolitik*, in E. STEINGRÄBER - C. HEILMANN (edd), *Festgabe zur Eröffnung der Neuen Pinakothek in München am 28. März 1981: Geschichte, Architektur, Sammlung*, München 1981, pp. 43-55; H.W. ROTT - J. KAAK (edd), *Das 19. Jahrhundert. Die neue Pinakothek*, Köln 2003; H.W. ROTT (ed), *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, München 2003; C. LENZ, *Die Neue Pinakothek München*, 2ª ed., London 2007.

¹⁶ H. E G. AURENHAMMER, *Das Belvedere in Wien. Bauwerk, Menschen, Geschichte*, München 1971. Da ultimo cfr. U. SEEGER, *Stadtpalais und Belvedere des Prinzen Eugen. Entstehung, Gestalt, Funktion und Bedeutung*, Wien 2004; U. SEEGER - G. FRODL, *Belvedere. Das Sommerpalais des Prinzen Eugen*, Wien 2006; P. STEPHAN, *Das Obere Belvedere in Wien. Architektonisches Konzept und Ikonographie. Das Schloss des Prinzen Eugen als Abbild seines Selbstverständnisses*, Wien 2010.

fatto per la «Galleria del XIX secolo», posta nella nuova sede¹⁷. In particolare, non esistono lavori che discutono la nascita e il concreto operare di questa in relazione al sistema amministrativo del museo e al significato che la scienza ha avuto nell'organizzazione museale. Amministrazione e scienza che, a ben guardare, sono tipiche costruzioni borghesi e costituiscono importanti elementi della comunicazione politica e di legittimazione nell'Ottocento. Infine, anche la questione delle nazionalità, così centrale per il caso austriaco, non è sinora stata considerata in relazione all'arte, nella definizione, cioè, di quale fosse l'arte «nazionale». Nel caso austriaco va anche segnalata l'assenza di studi esaustivi sulla politica culturale e artistica austriaca, fondamentali per inquadrare il fenomeno museale, come pure, più tardi, quello secessionista¹⁸.

4. In generale, la storiografia si è finora prevalentemente concentrata sul problema della nazionalizzazione, da cui anche l'arte fu fortemente influenzata, senza tuttavia contestualizzare il fenomeno dell'arte all'interno dello *Zeitgeist* borghese e delle forme di «borghesizzazione» tipiche del XIX secolo¹⁹. *Zeitgeist* inteso qui non tanto come modo di pensare e di sentire tipico di un'epoca, quanto piuttosto come una nuova percezione del tempo, di una sua accelerazione e progresso, che si iniziò a percepire a partire dalla fine del XVIII secolo²⁰, per raggiungere l'acme nella seconda metà dell'Ottocento²¹.

¹⁷ Cfr. H. AURENHAMMER - K. DEMUS (edd), *Die Österreichische Galerie im Belvedere in Wien*, Wien 1962; E. HÜLMBAUER, *Zur Geschichte der Sammlung der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts*, in *Kunst des 19. Jahrhunderts. Bestandskatalog der Österreichischen Galerie des 19. Jahrhunderts*, Bd. I, Wien 1992, pp. 7-10; S. KOJA (ed), *Von der Romantik zum Impressionismus. Meisterwerke deutscher Malerei des 19. Jahrhunderts aus dem Bestand der Österreichischen Galerie*, Wien 1992; S. GRABNER, *Klassizismus-Romantik-Biedermeier*, in *Österreichische Galerie Belvedere Wien*, München 2001, pp. 58-80; S. GRABNER, *Die «Moderne Schule» in der kaiserlichen Gemäldegalerie und andere Bestrebungen zur Förderung der zeitgenössischen Kunst im 19. Jahrhundert*, in H. KRÄUTLER - G. FRODL (edd), *Das Museum. Spiegel und Motor kulturpolitischer Visionen: 1903-2003. 100 Jahre Österreichische Galerie*, Wien 2004, pp. 93-105.

¹⁸ Un'illustrazione ampia e dettagliata sull'intervento dello Stato austriaco nei confronti dell'arte la offre, con particolare riferimento alla fine del XIX secolo, J.B. VAN HEERDE, *Staat und Kunst. Staatliche Kunstförderung 1895 bis 1918*, Wien 1993.

¹⁹ Cfr. tra gli altri: L. GALL, *Bürgertum in Deutschland*, Berlin 1989; D. HEIN - A. SCHULZ (edd), *Bürgerkultur im 19. Jahrhundert. Bildung, Kunst und Lebenswelt*, München 1996; A. SCHULZ, *Lebenswelt und Kultur des Bürgertums im 19. und 20. Jahrhundert*, München 2005.

²⁰ Cfr. R. KOSELLECK, *Critica illuministica e crisi della società borghese*, Bologna 1976 e R. WENDORFF, *Zeit und Kultur. Geschichte des Zeitbewusstseins in Europa*, Opladen 1980.

²¹ Sul concetto di tempo in ambito scientifico cfr. R.G. MAZZOLINI, *Nozioni del tempo nelle scienze (1492-1900)*, in C. TUGNOLI (ed), *Tempo e Temporalizzazione*,

Ma le lacune relative alla storia dei musei considerati non finiscono qui. Finora sono state ignorate le analisi comparative come anche quelle relative all'indagine sugli intrecci, le relazioni e le recezioni tra i diversi musei – una prospettiva, questa, che rientra nel nuovo ambito storiografico della storia dei transfert²². Il fenomeno dell'arte va invece visto e studiato in una prospettiva transnazionale²³ e in un contesto socio-culturale più ampio, in modo da superare il limite spaziale della «nazione»²⁴: mettere in relazione la realtà «nazionale» prussiano-tedesca con quella «multinazionale» dell'Impero asburgico potrebbe dare risultati interessanti sul piano delle idee e degli intenti che hanno ispirato la nascita e il funzionamento concreto dei diversi musei.

5. L'assenza di prospettive comparative e di studi che affrontino l'organizzazione dell'arte ricorrendo a un concetto più ampio di «politico», che tenga conto del fenomeno borghese nel suo complesso, riguarda anche i lavori sulle secessioni artistiche di Monaco, Berlino e Vienna. Ampio spazio è stato dato alla ricostruzione minuziosa degli avvenimenti che portarono alcuni artisti all'abbandono (secessione) della scena artistica «consolidata» e ufficiale, senza tuttavia inserire tali fatti nel contesto politico-sociale della società tedesca e austriaca del tempo.

Tra il XIX e XX secolo il mondo dell'arte – e non solo quello, ov-

Trento 1992, pp. 55-61. Tuttavia, è soprattutto la storia della tecnica a utilizzare la «coscienza del tempo» come modello interpretativo. Vedi ad esempio M. SALWSKI - I. STÖLKEN (edd), *Moderne Zeiten. Technik und Zeitgeist im 19. und 20. Jahrhundert*, Stuttgart 1994; J. RADKAU, *Die wilhelminische Ära als «nervöses Zeitalter», oder: die Nerven als Netzwerk zwischen Tempo- und Körpergeschichte*, in «Geschichte und Gesellschaft», 20/1994, pp. 211-241; J. RADKAU, *Das Zeitalter der Nervosität. Deutschland zwischen Bismarck und Hitler*, München 1998. Uno studio convincente sul concetto di tempo e spazio nella letteratura e nell'arte è offerto da S. KERN, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento* (1983), Bologna 2007. L'idea del tempo come mutamento persistente dell'arte ha costituito il tema centrale di un'importante mostra a Berlino nel 1982. Nell'opinione dei curatori, il mutamento non è un principio limitato al periodo delle avanguardie, trattandosi di un processo che si ripresenta sempre e in forme ancora più accelerate. Cfr. C.M. JOACHIMIDES - N. ROSENTHAL (edd), *Zeitgeist*, Berlin 1982.

²² Cfr. J. PAULMANN, *Internationaler Vergleich und interkultureller Transfer*, in «Historische Zeitschrift», 267/1998, pp. 649-685. Altra letteratura si trova in G. BUDDE - O. JANZ - S. CONRAD (edd), *Transnationale Geschichte. Themen, Tendenzen und Theorien*, Göttingen 2006.

²³ Cfr. G. BUDDE - O. JANZ - S. CONRAD (edd), *Transnationale Geschichte*, cit.

²⁴ Sebbene circoscritta a un piano sub-nazionale, una eccezione è offerta da A. GREEN, *Fatherlands. Building and Nationhood in Nineteenth-Century Germany*, Cambridge 2001. L'autrice tratta l'ambito politico-culturale di Hannover, Sassonia e Württemberg – tre casi che compongono, a suo modo di vedere, la «terza Germania» degli Stati piccoli e medi.

viamente²⁵ – fu attraversato da secessioni, da separazioni degli artisti fra loro in movimenti più o meno organizzati intorno a principi di rinnovamento artistico e di distacco dagli schemi accademici e dalla cultura ufficiale. I poli cardinali delle scissioni furono sostanzialmente due: da un lato, la critica alle esposizioni artistiche annuali, regredite a mostre di massa a scapito della qualità; dall'altro, la tendenza consolidata per produzioni artistiche conformi al gusto del pubblico e la conseguente esclusione di un'élite, formata sostanzialmente da giovani artisti. Entrambe le questioni sottendevano evidentemente la critica alle forme imposte dall'accademia e dalla burocrazia statale a favore della qualità e della libertà artistica. Del resto, le accademie, con le loro mostre e i loro premi, e i musei, con la loro definitiva celebrazione di un artista contemporaneo, agivano sul mercato dell'arte proprio tramite il meccanismo dell'inclusione/esclusione. La critica da parte degli artisti di tale meccanismo rappresenta una forma importante di delegittimazione di quelle istituzioni.

La prima Secessione nacque a Monaco nel 1892 quando, il 29 febbraio di quell'anno, alcuni artisti fondarono nell'atelier del pittore Josef Block il *Verein bildender Künstler Münchens*, dal 1893 *Verein bildender Künstler Münchens Secession e.V.* Si trattava della secessione di 96 membri dalla *Königlich Münchener Künstlergenossenschaft*: più di cento artisti, pittori e scultori, aderirono alla secessione in nome del progresso artistico e dell'apertura verso le tendenze artistiche straniere. Nonostante l'importanza che la *Münchener Secession* ebbe sulla realtà artistica del tempo, essa non è stata oggetto di studio approfondito fino al 1989, continuando poi la storiografia a privilegiare gli anni e gli eventi direttamente legati a essa, senza inserire il fenomeno in un più ampio contesto politico e sociale²⁶. Lo stesso di-

²⁵ Si trattò di un periodo di forte frammentazione sociale, in Germania come in altri paesi europei, di spaccature nel mondo economico e politico. Si pensi, per la Germania, solo per citare due esempi, al fenomeno degli *Interessenverbänden* (cfr. il classico H. ROSENBERG, *Grosse Depression und Bismarckzeit. Wirtschaftsablauf, Gesellschaft und Politik in Mitteleuropa*, Berlin 1967) e alla nascita della Liberale Vereinigung (1881) dalla Nationalliberale Partei (cfr. M. CIOLI, *Pragmatismus und Ideologie. Organisationsformen des deutschen Liberalismus zur Zeit der Zweiten Reichsgründung (1878-1884)*, Berlin 2003).

²⁶ Il primo lavoro esaustivo è di R. HUMMEL, *Die Anfänge der Münchener Secession*, München 1989. Studi successivi: M. MAKELA, *The Munich Secession. Art and Artists in Turn-of-the-Century Munich*, Princeton 1990; M. HARZENETTER, *Zur Münchener Secession. Genese, Ursachen dieser intentionell neuartigen Münchener Künstlervereinigung*, München 1992. Da citare è anche il lavoro di C. SEGIETH, *Im Zeichen des „Secessionismus“ – Die Anfänge der Münchener „Jugend“. Ein Beitrag zum Kunstverständnis der Jahrhundertwende in München*, München 1994. Da ultimo: J. MEISTER (ed), *Münchener Secession. Geschichte und Gegenwart*, München 2007; M. BUHRS (ed), *Secession 1892-1914*, München 2008.

scorso va fatto, con poche eccezioni, per gli studi sulla secessione berlinese²⁷. A un'analoga Secessione era giunta infatti anche Berlino nel 1898, e anche qui si trattò dell'abbandono di 65 artisti delle Künstler- und Ausstellungsverbänden, attive da metà Ottocento. Responsabile fu il pittore Walter Leistikow e Presidente di essa fu Max Liebermann.

Sorprende soprattutto la mancanza di studi comparativi fra le diverse secessioni, che ne mettano in rilievo le evidenti differenze ma anche le forti relazioni, in modo da poter comprendere il fenomeno in senso trasversale, tenendo naturalmente presente anche la terza – e forse più importante – secessione, quella di Vienna. Il 3 aprile 1897, infatti, un gruppo di 19 artisti, guidati da Gustav Klimt, abbandonò la Künstlerhaus-Genossenschaft²⁸, La Secessione viennese costituì un elemento centrale del milieu sociale, politico e culturale della Vienna fin de siècle²⁹ e del movimento europeo dell'*art nouveau*. La fama di artisti come Klimt ha reso il fenomeno oggetto di maggiori e più approfondite riflessioni rispetto ai casi di Monaco e Berlino, anche per ciò che riguarda *Weltanschauung* e recezione³⁰. Una buona ricostruzione di Vienna e dell'ambiente ostile alla Secessione è quella offerta da Robert Weissenberger³¹, che ha analizzato

²⁷ Sulla Secessione berlinese cfr. W. DOEDE, *Die Berliner Secession. Berlin als Zentrum der deutschen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Ersten Weltkrieg*, Frankfurt a.M. 1977. Le eccezioni sono costituite da P. PARET, *Die Berliner Secession. Moderne Kunst und ihre Feinde im Kaiserlichen Deutschland*, Berlin 1981 e N. TEUWISSE, *Vom Salon zur Secession. Berliner Kunstleben zwischen Tradition und Aufbruch zur Moderne 1871-1900*, Berlin 1986. Vedi anche P. PARET, *German Encounters with Modernism 1840-1945*, Cambridge 2001. Singoli aspetti dei motivi e delle figure dei secessionisti si trovano in P. URSPRUNG, *Kritik und Secession. «Das Atelier» Kunstkritik in Berlin zwischen 1890 und 1897*, Basel 1996; A. WESENBERG - R. LANGENBERG (edd), *Im Streit um die Moderne. Max Liebermann. Der Kaiser. Die Nationalgalerie*, Berlin 2001; A. WESENBERG (ed), *Berliner Impressionismus. Werke der Berliner Secession aus der Nationalgalerie*, Berlin 2006.

²⁸ Sulla Künstlergenossenschaft cfr. W. AICHELBERG, *Das Wiener Künstlerhaus 1861-2001. Bd. I/1: Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Wien 2003.

²⁹ Sulla Vienna del periodo vedi H. BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit. Eine Studie*, in *Dichten und Erkennen. Essays*, Zürich 1955, pp. 43-181; C.E. SCHORSKE, *Wien. Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, Frankfurt a.M. 1982; ID., *Österreichs ästhetische Kultur 1870-1914. Betrachtungen eines Historikers, in Traum und Wirklichkeit - Wien 1870-1930*, Wien 1985, pp. 12-25.

³⁰ Cfr. J.P. SHEDEL, *The Wiener Secession in its Social and Political Context 1897-1914, an Aspect of the Problem of Modernity in Fin de Siècle Austria*, New York 1977.

³¹ R. WAISSENBERGER, *Die Wiener Secession. Eine Dokumentation*, Wien 1971. Sul l'edificio della Secessione vedi VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION (ed), *Die Wiener Secession. Teil 1: O. Kappfinger, A. Krischanitz, Das Haus: Entstehung, Geschichte, Erneuerung*, Wien 1986; S. KOPPENSTEINER (ed), *Secession. Die Architektur*, Wien 2003.

il significato storico-artistico del secessionismo e dello stile *liberty* viennese prendendo in considerazione l'ambiente culturale e sociale della capitale austriaca a fine secolo³². Mancano, tuttavia, studi che restituiscano la complessità dei rapporti e dei conflitti tra Stato e società borghese e i loro effetti sul mondo artistico. In generale, i lavori si concentrano sulle singole figure nel periodo tra fine Ottocento e inizio Novecento³³, mentre resta sconosciuta la preistoria del movimento come anche la ricostruzione del rapporto degli artisti secessionisti con la Galleria Belvedere.

Anche per il caso viennese si registra, insomma, un approccio che tende a privilegiare avvenimenti e persone, senza che questi siano inseriti nel più ampio fenomeno della crescente dominanza borghese – non solo in campo economico e politico, ma anche culturale e comunicativo, cioè legittimatorio – del XIX secolo. Sorprende infine che gli studi sulle secessioni delle tre città non tengano in considerazione un elemento centrale come il mercato dell'arte, che viveva proprio negli anni Novanta dell'Ottocento uno sviluppo decisivo: da oggetto vero, «wahr», l'arte si andava ormai trasformando sempre più in oggetto di merce, «Ware»³⁴. Il mecenatismo³⁵ e le as-

³² Cfr. VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION (ed), *Die Wiener Secession. Teil 2: Die Vereinigung bildender Künstler 1897-1985*, Wien 1986; I. DOLINSCHKE, *Die Bildhauerwerke in den Ausstellungen der Wiener Sezession von 1898-1910*, München 1989; VEREINIGUNG BILDENDER KÜNSTLER WIENER SECESSION (ed), *Die Wiener Secession. Vom Kunsttempel zum Ausstellungsgebäude*, Ostfildern-Ruit 1997; E. BECKER - S. GRABNER (edd), *Wien 1900. Der Blick nach innen*, Zwolle 1997.

³³ Cfr. ad esempio P. VERGO, *Art in Vienna 1898-1918. Klimt, Kokoschka, Schiele and their contemporaries*, Oxford 1981; S. SCHULZE, *Sehnsucht nach Glück. Wiens Aufbruch in die Moderne. Klimt, Kokoschka, Schiele*, Ostfildern-Ruit 1995; M. BISSANZ-PRAKKEN, *Heiliger Frühling. Gustav Klimt und die Anfänge der Wiener Secession 1895-1905*, Wien 1999.

³⁴ Cfr. H. BONUS - D. RONTE, *Die Wa(h)re Kunst. Markt, Kultur und Illusion*, Stuttgart 1997. Si trattava di un mercato regionale e internazionale, non anche necessariamente nazionale. Cfr. C. EISENBERG, *The Culture of Modernity: London and Paris around 1900*, in A. FAHRMEIR - E. REMBOLD (edd), *Representation of British Cities. The Transformation of Urban Space 1700-2000*, Berlin 2003, pp. 130-148. In verità, l'autrice si sofferma sul capitale britannico e pone la questione se, rispetto a Parigi, Londra possa essere considerata «moderna».

³⁵ Sul mecenatismo statale e le reazioni della borghesia vedi M. FREY, *Macht und Moral des Schenkens. Staat und bürgerliche Mäzene vom späten 18. Jahrhundert bis zur Gegenwart*, Berlin 1999. Su assistenza ai poveri e beneficenza, mecenatismo culturale e artistico, donatori e donazioni, conflitti, successi e insuccessi nelle città tedesche tra Reichsgründung e prima guerra mondiale vedi S. PIELHOFF, *Stifter und Anstifter. Vermittler zwischen „Zivilgesellschaft“, Kommune und Staat im Kaiserreich*, in J. KOCKA - G. LINGELBACH (edd), *Schenken, Stiften, Spenden*, in «Geschichte und Gesellschaft» 33/2007, pp. 10-45. Sulla stretta cooperazione tra borghesia economica e borghesia intellettuale tra fine XVIII e inizio XX secolo nelle città tedesche e a Vienna, Basilea e Mosca, cfr. J. KOCKA - M. FREY (edd), *Bürgerkultur und Mäzenatentum im 19. Jahrhundert*, Berlin 1998.

Un aspetto molto interessante emerso dall'indagine è la vasta riorganizzazione (anche sotto il profilo amministrativo) cui fu sottoposta la Galleria Nazionale: ciò non solo assicurò allo Stato un ampio potere di controllo ma in particolare, per ciò che qui interessa, garantì una struttura amministrativa di grande modernità ed efficienza nella linea di rifondazione dello Stato di diritto in corso, soprattutto nella Germania della seconda metà dell'Ottocento. Introdotta negli anni Ottanta del XIX secolo, la ristrutturazione investì l'intero sistema museale berlinese⁴¹: i direttori dei musei di Berlino, ad esempio, furono in grado all'inizio degli anni '80 di creare una guida generale delle collezioni sulla base dei loro singoli cataloghi. Già alla fine del 1879 l'allora direttore della Gemäldegalerie Wilhelm von Bode scriveva: «fummo in grado di pubblicare il primo numero di una rivista trimestrale, destinata all'elaborazione scientifica dei tesori delle nostre collezioni, eccetto quelle archeologiche»⁴². In generale, la decisione dell'imperatore di affidare la guida del museo non più a un artista ma a uno scienziato sottrasse la galleria agli interessi artistici, garantendo altresì una sua riorganizzazione scientifica con cui i musei videro protetti i loro interessi, «sebbene tra conflitti di ogni tipo. Gli artisti tentarono ripetutamente di imporsi, di restituire almeno la direzione del museo ad un artista»⁴³. La scelta statale in chiave scientifica e amministrativa sembra rendere possibile l'assimilazione anche del campo artistico, almeno sotto il profilo organizzativo, alla grande tendenza presente nell'Ottocento tedesco e austriaco verso una considerazione della scienza e dell'amministrazione come elementi strutturali della costituzione materiale dell'Impero tedesco.

Superata fu, invece, l'idea di una Galleria Nazionale come spazio

Sulla Landeskunstkommission vedi C.B. WITH, *The Prussian Landeskunstkommission 1862-1911. A Study in State Subvention of the Arts*, Berlin 1986.

⁴¹ Con un decreto del 13 novembre 1878 l'imperatore regolò la «Stellung der Abtheilungsdirektoren und über die Verwendung der jährlichen Fonds bei den hiesigen Königlichen Museen zu genehmigen..., durch welche die Bildung von Sachverständigungskommissionen für jede Abtheilung der Museumssammlungen angeordnet wird». Nel periodo 1879-1882 Wilhelm I nominò Jordan «zum Mitgliede der Kommission für die Königliche Gemäldegalerie und zum stellvertretenden Mitgliede der Kommission für das Königliche Kupferstichkabinett» (Ministro Falk a Max Jordan, Berlino, 15 gennaio 1879. SMB-ZA, I/NG 1179).

⁴² W. VON BODE, *Mein Leben*, Bd. 1, Berlin 1930, p. 176. La pubblicazione della rivista «Jahrbuch der Kgl. Kunstsammlungen» fu curata, tra gli altri, da Bode e Jordan. Fu l'unica rivista «in cui fu dato conto scientificamente dei musei tedeschi» (ivi, pp. 176 ss.) Sulla scienza come elemento costituzionale nella Germania dell'Ottocento vedi P. SCHIERA, *Il laboratorio borghese. Scienza e politica nella Germania dell'Ottocento*, Bologna 1987.

⁴³ W. VON BODE, *Mein Leben*, cit., p. 176.

rappresentativo degli interessi artistici, come anche il concetto cosmopolita di nazione, proprio della prima metà del XIX secolo, che la Nationalgalerie avrebbe dovuto incarnare. Ancora nel 1850, infatti, la galleria doveva rappresentare il genio artistico contemporaneo «in seiner höchsten Macht und Reinheit, also eine Repräsentation der bedeutendsten Kunsttheorien unserer Zeit in ihren bedeutendsten, also geist- und charaktervollsten Werken». Ogni «vero colto cittadino del mondo» doveva guardare al museo con orgoglio «im Namen der Humanität, also vor Allem der Kunst und der Wissenschaft».⁴⁴ Restò invece indiscussa l'idea di una funzione pedagogica dell'arte, idea che Wilhelm von Humboldt applicava alla sua università e alla direzione della Gemäldegalerie berlinese⁴⁵: tuttavia, la questione non era più tanto la formazione (*Bildung*) dell'uomo (*Mensch*), quanto quella della legittimazione politico-sociale dello status quo.

2. Anche l'opinione storiografica, oramai molto diffusa, sul ruolo della cultura, e dunque anche dell'arte, nella costruzione della nazione, trova conferma nel caso della Nationalgalerie, nell'intento che doveva ispirarla di creare e sviluppare un'opinione pubblica e una cultura nazionali⁴⁶. Sia l'ubicazione della Nationalgalerie sull'isola dei musei berlinese, sia la scelta delle opere rispondevano alla logica del *Kulturnationalismus*: la galleria fu concepita da Friedrich August Stüler come tempio, o meglio, come «Bildungstempel» che doveva servire, secondo i desideri del re prussiano, «zur allgemeinen Belehrung der Öffentlichkeit über Kunst und Wissenschaft»⁴⁷. Intenzione, questa, espressa nell'iscrizione «Der deutschen Kunst MDCCCLXXI» posta sul timpano dell'edificio del museo berlinese, che rimandava non solo all'idea di un'arte specificamente tedesca, ma sottolineava anche il legame tra arte e unità nazionale. L'iconografia del museo celebrava le tradizioni della Casa Hohenzollern e la neonata unità tedesca, ultimo risultato «storico» della dinastia, seguendo un percorso altamente simbolico in cui tradizione e modernità, i due parametri della complessa unificazione nazionale, confluivano nel «sogno tedesco» della modernizzazione.

⁴⁴ F.R. FISCHER, *Zur Gründung einer National-Galerie in Berlin*, Berlin 1850, pp. 3-5.

⁴⁵ Cfr. W. VON HUMBOLDT, *Über das Museum in Berlin 1830-1834*, in B. GEBHARDT (ed), *W. von Humboldts Gesammelte Schriften*, 1815-1834, 2. Hälfte, Berlin 1904, pp. 539-594.

⁴⁶ Del resto, già la lettera di nomina di Jordan faceva riferimento allo scopo che il nuovo direttore doveva porsi, che era quello di celebrare l'arte tedesca e, attraverso essa, «i grandi uomini e i grandi avvenimenti del secolo» (Ministro Falk a Max von Jordan. Berlino, 2 aprile 1874 [SMB-ZA, I/NG 1179]).

⁴⁷ P.-K. SCHUSTER, *Am glücklichen Ende*, cit., p. 60.

Fortemente tradizionale sia nell'estetica che nella figurazione fu Anton von Werner, molto presente nella galleria anche per lo status di pittore di corte di cui godette. Famose le sue opere apologetiche della Prussia e dell'Impero come *Moltke und der Generalstab vor Paris* (1873), *Die Kaiserproklamation in Versailles* (1877) o il *Berliner Kongreß* (1881). Interprete ufficiale del realismo accademico dottrinario, Werner rifiutò l'arte moderna e diventò il rappresentante artistico principale dell'età guglielmina. Altro grande protagonista indiscusso dell'epoca e della stessa Nationalgalerie fu Adolph von Menzel, il quale fu in grado di coniugare tradizione e modernità con grande classe e libertà. Artista eclettico, Menzel restituì con ironia la vita di corte nel ciclo fredericiano, dedicato alla storia di Federico il Grande, o nel famoso *Ballsooper* (1878). Totalmente prive di ironia sono invece le opere che Menzel dedicò agli artigiani e operai nel loro duro lavoro quotidiano: in questa categoria va inserita l'opera *Das Eisenwalzwerk* (1872-1875) – commissionata al pittore ma il cui soggetto fu scelto liberamente da Menzel – che, nelle intenzioni dei committenti, avrebbe dovuto celebrare l'industrializzazione tedesca, ma in verità conteneva un forte messaggio realistico relativo alla *soziale Frage*, a cui non a caso furono rivolte forti critiche da parte del pubblico borghese. Ma fu soprattutto al futuro protagonista della *Berliner Secession*, Max Liebermann, e alle sue *Gänserupferinnen* (1872) che fu riservato il trattamento peggiore, sia per la modernità del nuovo linguaggio estetico che per il contenuto più esplicito di denuncia della questione sociale. Ma non erano criticati solo lavori a sfondo sociale, bensì anche quelli che in qualche modo mettevano in pericolo la moralità consolidata del mondo borghese. È Theodor Fontane a raccontarci in *Effi Briest* le polemiche sorte attorno all'*Insel der Seligen* (1878) di Arnold Böcklin per la presenza di ninfe nude⁴⁸.

Sulla base di questi primi rilievi sul caso berlinese, risulta plausibile designare il periodo preso in esame anche con l'espressione di *Kulturmonarchie*: è la cultura, nel senso specifico l'arte, a costituire l'elemento unificante di una società in profonda trasformazione, integrando in qualche modo la famosa definizione di *Sozialmonarchie* proposta da Lorenz von Stein a metà Ottocento⁴⁹.

3. Decisa fu l'opposizione di molti artisti al sistema statale rappresentato dalla Königliche Akademie der Künste, dal Verein Berliner Künstler e, appunto, dalla Nationalgalerie⁵⁰. La questione era

⁴⁸ T. FONTANE, *Effi Briest. Roman*, Berlin 1896, p. 11.

⁴⁹ Com'è noto, Karl Lamprecht nell'ambito della sua *Deutsche Geschichte* usa spesso e volentieri la categoria di *Kulturstaat* per designare lo stadio più avanzato di evoluzione politico-costituzionale degli stati europei moderni.

⁵⁰ A una ricostruzione complessiva del conflitto tra campo del potere e campo del-

quella di far sì che fosse il «campo», per dirla con Bourdieu, a stabilire le proprie regole: l'arte doveva, in generale, ispirarsi all'unica regola possibile, quella della libertà e dell'autonomia, nell'ambito della quale gli artisti – pittori, scultori o scrittori – erano chiamati a stabilire le regole del gruppo di appartenenza. Il discorso che Bourdieu applica ai vari Baudelaire, Flaubert, Villiers vale dunque anche per i secessionisti tedeschi: in Germania, cioè, essi furono i primi a formulare «con chiarezza i canoni della nuova legittimità», coloro che, «erigendo la rottura con i potenti a principio dell'esistenza dell'artista in quanto artista, la costitui[rono] in norma di funzionamento del campo in via di formazione»⁵¹. I conflitti tra «campo del potere» e «campo intellettuale», ma anche quelli interni a ogni campo, non sottendevano soltanto la questione della libertà dell'arte e dell'artista⁵² dalle istituzioni artistiche statali, ma si ricollegavano, più o meno direttamente, alle questioni politiche del tempo.

Mercato *versus* Stato: estremizzando, così potrebbe essere riassunto un fenomeno cruciale del periodo di transizione tra Otto e Novecento in Germania che contribuì alla riuscita del progetto di libertà secessionista. Fu, cioè, anche grazie allo sviluppo di un mercato dell'arte di tipo moderno che fu possibile superare la condizione di relativa «eteronomia» dell'artista: la sua «distinzione»⁵³ dipendeva ormai sempre meno dal «campo» del potere ma, nello stesso tempo, neanche il mercato era ancora in grado di imporre, in quegli anni, un nuovo tipo (economico) di eteronomia e dipendenza totale. A fine secolo, lo «scontro» tra legittimazione e delegittimazione all'interno della *Kulturmonarchie*, (che mi pare una forma diffusa, al di là del caso prussiano, in tutto l'ambito costituzionale tedesco), cioè tra appropriazione e sottrazione del «campo» artistico, segnò la vittoria dell'arte sulla politica assicurando un'apparente autonomia all'artista e invertendo il *trend* che aveva sancito fino allora il predominio dell'ufficialità.

Scopi e programma di lavoro

1. Primo intento del progetto è la ricostruzione del rapporto arte-pubblico, in terra tedesca, come fenomeno di comunicazione poli-

l'arte a Berlino nella seconda metà dell'Ottocento tornerò diffusamente in un altro saggio.

⁵¹ P. BOURDIEU, *Le regole dell'arte. Genesi e struttura del campo letterario* (1992), Milano 2005, p. 119 e *Campo intellettuale, campo del potere e habitus di classe*, in M. D'ERAMO (ed), *Campo del potere e campo intellettuale*, Roma 2002, pp. 51-82.

⁵² Cfr. MAX LIEBERMANN, *Reden zur Eröffnung von Ausstellungen der Berliner Sezession*, in *Die Phantasie in der Malerei. Schriften und Reden*, Frankfurt a.M. 1978.

⁵³ Cfr. P. BOURDIEU, *La distinzione. Critica sociale del gusto* (1979), Bologna 1983.

tica nella seconda metà del XIX secolo. Oggetto di indagine è l'arte, un meccanismo nascosto, un oggetto apparentemente periferico nel panorama politico tradizionale, ma un luogo in cui, secondo l'ipotesi di lavoro, la politica opera con sottile efficacia⁵⁴. L'arte come elemento specifico della *Bildung*, in una linea che in Germania ha una lunga tradizione, sempre intrecciata con il tema *kulturgeschichtlich* della nazione e dunque anche con il processo di comunicazione politica, avviato e gestito in forma specificamente tedesca fin dalla Riforma luterana e particolarmente evidente, forse, nella Prussia degli Hohenzollern. L'individuazione di tale processo, con la percezione sociale di valori politici e sociali centrali dell'età borghese, come libertà, costituzione, progresso, modernità, richiede una prospettiva analitica «allargata» di storia politica, sociale e culturale⁵⁵.

Il rapporto tra Stato/musei e arte/pubblico/mercato sarà analizzato attraverso due processi diversi, ma strettamente legati, che vanno compresi nel contesto di uno *Zeitgeist* borghese in continuo e irreversibile movimento. Verranno prese in esame sia la progressiva istituzionalizzazione dell'arte nei musei, sia l'organizzazione «pubblica» dell'arte in altre istituzioni artistiche «ufficiali» come le accademie e, parallelamente, il confronto, se non spesso l'aperto conflitto, del campo dell'arte con la riorganizzazione istituzionale della stessa, tenendo anche conto della crescita del pubblico e della conseguente comparsa di un «nuovo» mercato dell'arte, a carattere «privato», sempre più dominato da mercanti e collezionisti. L'ipotesi su cui si basa il progetto è che il museo pubblico e le organizzazioni artistiche, nati per conquistare e formare un nuovo pubblico borghese, costituiscono spazi di comunicazione centrali nel XIX secolo. In modo esemplare, si è già detto, verranno analizzate la Neue Pinakothek monacense, la Österreichische Galerie Belvedere viennese e il graduale sviluppo di un «campo» artistico autonomo, sempre più «sovversivo», destinato a sfociare nelle secessioni fin de siècle di Monaco, Berlino e Vienna.

L'idea di collezionare soltanto pittura e scultura del XIX secolo unisce i due musei considerati con la Nationalgalerie berlinese e il Musée d'Orsay parigino. Essi condivisero anche l'ambizione di presentare l'arte del secolo come unità, più o meno chiusa, al fine di rendere l'arte espressione della propria epoca. Ma si necessita qui

⁵⁴ Si tratta di una prospettiva metodologica che si ispira a quella utilizzata da Pierangelo Schiera nell'esplorazione delle radici della politica – le funzioni centrali di comando-obbedienza – così come si è configurata in Europa a partire dal Medioevo (cfr. P. SCHIERA, *Specchi della politica. Disciplina, melancolia, socialità nell'Occidente moderno*, Bologna 1999).

⁵⁵ Cfr. U. FREVERT - H.-G. HAUPT, *Neue Politikgeschichte*; in W. STEINMETZ (ed), «Politik», cit.

una precisazione, anche di tipo metodologico: i musei dedicati all'arte del proprio tempo sono una creazione ottocentesca, è solo da quel momento che si pensa di dedicare un museo permanente all'arte «contemporanea». In questo periodo, cioè, si verifica la musealizzazione, la esternalizzazione pubblica di quanto in precedenza avveniva nella casa del principe: da sempre l'arte del tempo, «contemporanea», aveva adornato le case nobiliari e aveva costituito una prerogativa dell'arredamento domestico di qualunque signore. Ma solo nell'Ottocento, anche per la nuova modalità socio-culturale della «mimesi», l'arte del proprio tempo diventa accessibile al vasto pubblico⁵⁶. Si tratta di un assunto generale che ha ispirato la creazione della pinacoteca monacense come anche i musei delle grandi capitali europee di Berlino, Parigi, Vienna: il sincronismo arte contemporanea-Ottocento non sembra una coincidenza, bensì il risultato simmetrico di più processi che si ispirano a concetti quali *Bildung*, *Bildungsbürgertum*, *Öffentlichkeit*, *Nation*, *Liberalismus*. Sembra cioè che al «secolo delle ideologie» si accompagnò un'arte «nuova», con il ruolo, «nuovo», di comunicare la politicità del secolo, propria anche del parallelo processo di rottura della nascente «avanguardia». L'arte dismetteva in qualche modo le vesti sacre da cui era stata avvolta per assumere quelle profane della storia in cui era immersa: proprio per il rilievo della comunicazione politica dell'arte dell'Ottocento, e nell'Ottocento, i musei e l'arte secessionista costituiscono un oggetto di studio particolarmente fertile all'interno del campo di osservazione della «nuova» storia politica.

2. In tale prospettiva sarà analizzata la Neue Pinakothek di Monaco nella seconda metà dell'Ottocento, e cioè con particolare attenzione all'età di Ludwig II (1864-1886) e del principe reggente Luitpold (1886-1912).

Dopo essersi interessato all'archeologia e all'arte antica, verso la metà degli anni '30 Ludwig I si dedicò agli artisti tedeschi contemporanei, in particolare a quelli di scuola monacense. Nel 1841 egli rilevò la vasta collezione appartenuta all'architetto Leo von Klenze (circa 100 opere), collezione che con gli anni aumentò a tal punto da esigere la costruzione di un edificio apposito, da affiancare a quelli della Alte Pinakothek e della Glyptothek, nello spazio antistante alla Alte Pinakothek. I lavori, condotti da August von Voit su progetto di Friedrich von Gärtner, iniziarono nel 1846 e terminarono nel 1853, con l'apertura ufficiale della Neue Pinakothek, primo museo di arte contemporanea in Europa. La nuova concezione del tempo o *Zeitgeist*, il presente-futuro che ispirava il museo, si relazionava

⁵⁶ E. AUERBACH, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur* (1946), Tübingen 2001.

va a un passato rappresentato, all'esterno, dagli Antichi Maestri riuniti nella Alte Pinakothek. Anche l'allestimento del museo – una grande varietà di opere che dalle composizioni idealistiche dei nazarenici, dalla pittura paesaggistica, da quella storica, ispirata ai modelli del XVI e XVII secolo, giungeva ai realismi della *Genremalerei* – richiamava una molteplicità di stili ed espressioni artistiche, esattamente come avveniva nella Alte Pinakothek.

Di fronte alla *Alte* e alla grandiosità degli antichi, la *Neue* conferiva grande visibilità – *Ansehen* – ai pittori contemporanei in quanto persecutori del genio e dell'identità del passato, e in questa luce essi giungevano al pubblico, che imparava ad amarli e a stimarli anche per l'eredità, senz'altro pesante, che essi rappresentavano e, in certo modo, portavano avanti. Detto altrimenti, «die Neuen sollten sich an den Alten messen lassen»⁵⁷. Si trattava, è stato giustamente osservato, dell'incontro di una molteplicità di «Historismen»⁵⁸: ciò corrispondeva all'intenzione di Ludwig I di fare della storia una «Ordnungsmacht» in grado di offrire orientamento nel contesto di un presente in movimento, ancora poco chiaro negli sviluppi⁵⁹. Come la *Alte* anche la nuova pinacoteca, si è già accennato, era collocata in un contesto europeo: con David e Goya, Gauguin, Cézanne, Liebermann e Corinth fu dato vita a uno specifico *Kulturnationalismus* di tipo cosmopolita, elemento questo volutamente assente nella Nationalgalerie berlinese. La questione da porsi è se interesse della monarchia bavarese fu quello di creare un'«identità tedesca» da contrapporre a quella di Berlino, cioè se essa fu pensata come contrappeso culturale all'impero prussiano-tedesco. La creazione della *Neue Pinakothek* rispose, ci si potrebbe chiedere, all'intento «conservatore» di fare della Baviera una *Kulturnation* di primo piano all'interno del *Reich*?⁶⁰

Se tale ipotesi dovesse trovare conferma, essa costituirebbe una prova ulteriore dell'idea, già diffusa nella storiografia, che all'indomani dell'unificazione alcuni Stati tedeschi ricorsero alla cultura per contrastare lo strapotere politico ed economico prussiano⁶¹. Questo

⁵⁷ H.W. ROTT, «Die Pforten des Ruhmes». *Ludwig I. und die Neue Pinakothek*, in H.W. ROTT - J. KAAK (edd), *Das 19. Jahrhundert*, cit., pp. 319-351, cit. p. 344.

⁵⁸ R. BAUMSTARK, *Eine der ersten Sammlungen europäischer Kunst des 19. Jahrhunderts*, in H.W. ROTT - J. KAAK (edd), *Das 19. Jahrhundert*, cit., pp. 35-40, cit. p. 36.

⁵⁹ H.W. ROTT, «Die Pforten des Ruhmes», cit., p. 320.

⁶⁰ Del resto, gli anni della fondazione della Neuen Pinakothek sono considerati dalla storiografia il punto culminante dell'invenzione di una *Kulturnation* bavarese. Cfr. H. HANISCH, *Für Fürst und Vaterland. Legitimitätsstiftung in Bayern zwischen Revolution 1848 und deutscher Einheit*, München 1991; A. GREEN, *Fatherlands*, cit.

⁶¹ D. LANGEWIESCHE, *Föderalismus und Zentralismus im deutschen Kaiserreich: Sta-*

fatto rende quanto mai necessario lo studio dei musei in una prospettiva che privilegi la storia dei transfert e delle relazioni, attraverso cui sia possibile argomentare e comprendere lo scambio di persone e di opere che interessò, ad esempio, la Berliner Nationalgalerie e la Neue Pinakothek monacense. In particolare, ciò avvenne in seguito alla direzione della prima da parte di Hugo von Tschudi (1896-1908): legato a Max Liebermann, Tschudi era, come quest'ultimo, molto interessato alle nuove tendenze artistiche, in particolare agli impressionisti francesi e a una politica di acquisti a loro favore. Per il direttore, l'iscrizione *der deutschen Kunst* della Nationalgalerie stava a indicare che in essa doveva trovare posto tutto ciò che contribuiva alla comprensione e all'arricchimento dell'arte tedesca. L'opposizione di Wilhelm II alla sua politica convinse Tschudi ad accettare il posto di Generaldirektor delle Bayerischen Staatsgemäldeammlungen a Monaco, portando con sé alcune opere donate alla o acquistate dalla galleria grazie ai suoi sforzi (da Manet, van Gogh a Gauguin e Cézanne) e che ancor oggi appartengono alla Neue Pinakothek⁶². In effetti, se la pinacoteca apriva «die Pforten des Ruhmes»⁶³ agli artisti contemporanei, a coloro che sposavano, in qualche modo, la modernità e il progresso del loro tempo, non erano ammessi nel museo gli artisti che cercavano il loro posto al di fuori dei generi e degli stili stabiliti dalla storia dell'arte. I loro principi e le loro opere, perché «sovversivi» o troppo «moderni», restarono al di fuori dell'orizzonte di Ludwig I e dei suoi successori, come anche della maggioranza dei contemporanei. Bisogna dunque chiedersi se i valori espressi da questi artisti costituirono un valido contrappeso alla «borghesizzazione dall'alto» posta in essere da musei statali e accademie.

3. Per il caso austriaco, nell'analisi della «Galleria del XIX secolo» – parte, come si è detto, del complesso della Österreichische Galerie Belvedere – è necessario porsi non solo la questione della partecipazione dell'arte alla costruzione del mondo borghese, ma anche

at, Wirtschaft, Gesellschaft, Kultur – eine Skizze, in O. JANZ, P. SCHIERA - H. SIEGRIST (edd), *Zentralismus und Föderalismus im 19. und 20. Jahrhundert. Deutschland und Italien im Vergleich*, Berlin 2000, pp. 79-90; D. LANGEWIESCHE, *Föderativer Nationalismus als Erbe der deutschen Reichsnation: Über Föderalismus und Zentralismus in der deutschen Nationalgeschichte*, in D. LANGEWIESCHE - G. SCHMIDT (edd), *Föderative Nation. Deutschlandkonzepte von der Reformation bis zum Ersten Weltkrieg*, München 2000, pp. 215-242.

⁶² Cfr. B. PAUL, *Hugo von Tschudi und die moderne französische Kunst im Deutschen Kaiserreich*, Mainz 1993; J. GEORG - P.K. SCHUSTER (edd), *Manet bis van Gogh. Hugo von Tschudi und der Kampf um die Moderne*, München 1996.

⁶³ Così Anton Teichlein in un discorso celebrativo di Ludwig I., tenuto quattro giorni dopo l'apertura del museo il 29 ottobre 1853, cit. in W. MITTELMEIER, *Die Neue Pinakothek*, cit., p. 44.

chiedersi se e in che modo l'arte funzionò come strumento di integrazione per la relativamente instabile monarchia multinazionale austriaca.

Già il trasferimento dell'antica collezione imperiale dal castello di Stallburg fu un chiaro segnale delle profonde trasformazioni del sistema museale, di cui la nuova Galleria del XIX secolo era un prodotto diretto⁶⁴. Negli anni '30 dell'Ottocento nella Galleria Belvedere furono destinati quattro spazi all'arte moderna: con essi si intendeva offrire un panorama del «gegenwärtigen Zustand der Kunst in der österreichischen Monarchie und besonders in Wien»⁶⁵. La collocazione, poi, della «Galleria del XIX secolo» nel Belvedere, cioè in un museo aperto a tutte le epoche, potrebbe essere interpretato come tentativo degli Asburgo di comunicare l'idea di una monarchia progressista – idea che sarebbe stata in grado di garantirle legittimazione nel presente e nel futuro. E ancora, la considerazione della politica artistica e scientifica viennese potrebbe offrire spunti di riflessione su un'eventuale rivendicazione di un primato culturale degli Asburgo rispetto ai Wittelsbach e agli Hohenzollern. Adeguato spazio va anche dato alla questione delle «nazionalità», dunque alla provenienza degli artisti presenti nella Galleria, per comprendere se la scelta di determinati artisti anziché di altri rispondesse a un bisogno di consolidamento monarchico legato, appunto, a «nazioni» particolari. Infine, l'ottica circoscritta a singoli casi-studio e in perimetri nazionali va superata attraverso l'adozione, anche qui, della prospettiva storiografica dei transfert con cui procedere al confronto con lo Stato plurinazionale austriaco⁶⁶.

4. Parallelamente all'organizzazione museale sarà indagato il mondo degli artisti escluso dai musei e dalle accademie, destinato a confluire nelle Secessioni degli anni '90. Al centro dell'attenzione saranno le motivazioni «politiche», intese nel senso più ampio, dell'arte moderna, questione finora trascurata dalla storiografia.

La Secessione di Monaco ebbe effetti dirompenti: con grande velocità crollarono comunità artistiche, fino ad allora più o meno in-

⁶⁴ F.M. HABERDITZL - B. GRIMSCHITZ - H. SCHWARZ, *Österreichische Galerie, Wien. Galerie des neunzehnten Jahrhunderts im Oberen Belvedere*, Wien 1924, p. V. «Durch die Loslösung vom Sitz der Hofhaltung und Verselbständigung, durch Verzicht auf dekorative Bindung der einzelnen Kunstwerke zugunsten einer historischen, instruktiven Reihung wurde der museale Charakter der Sammlung gestaltet, durch praktische Maßnahmen für den Besuch und dessen Propaganda zu Bildzwecken der Anteil der Öffentlichkeit an dem Museum begründet» (ivi, p. V).

⁶⁵ A. KRAFFT, *Verzeichnis der kaiserlichen königlichen Gemälde-Gallerie im Belvedere*, Wien 1837, p. 290. Albrecht Krafft era il figlio del Direttore generale Johann Peter Krafft.

⁶⁶ Cfr. D. LANGEWIESCHE, *Reich, Nation, Föderation. Deutschland und Europa*, München 2008.

tatte, di rinomate *Kulturstädten* tedesche come Dresda, Düsseldorf, Weimar e Karlsruhe. Solo più tardi giunsero ad analoghe secessioni Vienna e Berlino. Al di là della ricostruzione degli avvenimenti, del resto già nota, la vera questione è capire se e in che modo l'indirizzo artistico moderno dei secessionisti rispecchiò, e in qualche modo contribuì a determinare, lo sviluppo (a dominanza borghese) della società civile. Per quanto riguarda i secessionisti viennesi, essi furono in grado di raggiungere un ampio pubblico attraverso la rivista «Ver Sacrum»⁶⁷ e con le mostre da loro organizzate, cui presero parte artisti provenienti dagli indirizzi più diversi – chiaro segnale di opposizione alle tendenze artistiche europee «ufficiali», consolidate, e di rottura con il cosmo artistico locale. Come a Berlino, dove il «Gruppo degli Undici (XI)», antesignano della Secessione, si costituì (1892) per reazione alla decisione della maggioranza del Verein Berliner Künstler di chiudere una mostra di Eduard Munch, le cui opere furono giudicate repellenti, brutte e rozze, così a Vienna la Secessione fu fondata in seguito alle polemiche nei confronti della decorazione a opera di Klimt, commissionatagli dall'università, del soffitto dell'aula magna sul tema illuminista del trionfo della Luce sulle Tenebre, da sviluppare su tre facoltà: Filosofia, Medicina e Giurisprudenza⁶⁸.

La novità e l'originalità che si propone nell'analisi del fenomeno secessionista riguarda anzitutto il suo inserimento nel contesto borghese: in tal senso, sarà necessario mettere in relazione la «politica artistica dall'alto» con le motivazioni critiche della Secessione e dare spazio soprattutto alla sua preistoria e al progressivo mutamento politico-sociale della scena austriaca e tedesca. Ampio spazio sarà dato anche al mercato dell'arte, al ruolo più o meno determinante di esso per la strategia oppositiva dei secessionisti e la scissione dall'arte «ufficiale». La garanzia di introiti offerta dal «nuovo» mercato potrebbe aver favorito, insomma, l'esercizio di un'arte libera dal potere delle istituzioni, ma in qualche modo «sottomessa» a quello del denaro.

Complessità delle fonti

Per poter realizzare almeno in parte gli scopi enunciati, sarà necessario rintracciare e interpellare fonti di diverso tipo e provenienza. Combinare lo studio dell'organizzazione dell'arte dall'alto e del-

⁶⁷ M. BRESSAN - M. DE GRASSI, *Ver Sacrum. La rivista d'arte della Secessione viennese 1898-1903*, Trieste 2003.

⁶⁸ Piuttosto che una sobria rappresentazione del progresso della cultura, immaginata dai committenti, Klimt propose un turbinio di corpi sensuali, critica evidente al predominio della scienza. Cfr. S. SCHULZE, *Sehnsucht*, cit.

la sua recezione da parte del pubblico rende necessaria l'adozione di prospettive diverse che devono poi però venire collegate in modo tendenzialmente unitario: la combinazione metodologica tra piano istituzionale e prospettiva «dal basso» costituisce una novità nella storia dei musei e dei *milieus* artistici.

Per decifrare il programma politico delle opere d'arte, attraverso l'interpretazione di motivi e stili, sarà necessario, invece, fare ricorso anche alla storia dell'arte, in nome di una interdisciplinarietà che è ovviamente intrinseca al progetto ma che, tuttavia, non ne costituisce la spina dorsale, restando invece preminente l'interesse per l'esatta definizione del ruolo comunicativo – prima ancora che legittimatorio – che l'arte in quel torno di tempo, in terra tedesca, ha potuto svolgere, agendo addirittura dai due poli opposti dell'unità politica: l'alto e il basso, l'autorità e il suddito, l'amministrazione e il mercato, con sempre al centro, però, la figura dell'artista.

Così, tra le fonti sono da considerare i discorsi e gli scritti degli artisti, oltre che dei curatori e dei direttori di musei; ma anche la documentazione relativa alla politica di acquisti dei musei, come pure il materiale rappresentato da cataloghi, presentazioni e recensioni di mostre: insomma, tutto ciò che appare utile per cogliere il tasso e la modalità di comunicazione tra musei e pubblico. In questo senso, sarà possibile anche comprendere la presentazione al pubblico del significato politico mediato dai programmi artistici, fossero essi di orientamento nazionale, sociale o cosmopolita⁶⁹.

Il piano amministrativo e istituzionale dell'indagine richiede, da parte sua, il ricorso agli atti ufficiali di vita dei musei relativamente alla politica degli acquisti e all'amministrazione. Ma sono importanti anche carteggi, memorie, scritti e discorsi degli attori legati ai musei, a partire naturalmente dai direttori e dagli artisti. I meccanismi di inclusione/esclusione saranno indagati anche attraverso l'analisi di manifestazioni organizzate da istituzioni come le accademie e le *Künstlergenossenschaften*: viene in mente ad esempio, in particolare, la mostra della Berliner Kunstakademie, dal 1876 al 1884 annuale e nel 1886 internazionale con la *Jubiläumsausstellung*, e le *Jahreskunstausstellungen* berlinesi, organizzate, a partire dal 1893, dall'Accademia e dal Verein Berliner Künstler. Per quanto riguarda, invece, i secessionisti, oggetto privilegiato d'indagine saranno le mostre nei luoghi principali della loro apparizione pubblica, cioè gallerie e associazioni, fondamentali anche per la ricostruzione delle modalità e delle caratteristiche del mercato dell'arte. Ulteriore stru-

⁶⁹ Al rapporto tra arte e opinione pubblica, in particolare borghese, è dedicato il lavoro di FRANK BECKER (*Bilder von Krieg und Nation. Die Einigungskriege in der bürgerlichen Öffentlichkeit 1864-1913*, München 2001) relativo all'interpretazione da parte della borghesia delle tre guerre tedesche per l'unità.

mento sarà costituito dalla critica artistica, in grado di chiarire la ricezione dei diversi indirizzi artistici e dei corrispondenti dibattiti.

Infine, il piano transnazionale va indagato anche tenendo in considerazione le mostre internazionali d'arte, soprattutto quelle di Monaco (1869, 1879, 1883), l'esposizione mondiale viennese del 1873, la Prima Mostra Internazionale di Vienna del 1882 e la Mostra Internazionale d'arte di Berlino, organizzata nel 1891 dal Verein Berliner Künstler per il suo cinquantenario.

