

Eric Storm

**L'ETÀ DELL'ORO DEL REGIONALISMO.
LA CULTURA REGIONALISTA
IN FRANCIA, GERMANIA E SPAGNA (1890-1937)¹**

Lo studio del regionalismo è cambiato profondamente nel corso degli ultimi decenni. Influenzati dalle innovazioni radicali portate a termine nello studio del nazionalismo – in cui l'approccio degli anni Ottanta si è spostato dai movimenti e dagli ideologi nazionalisti al processo di formazione delle identità nazionali –, anche coloro che si occupavano di regionalismo hanno iniziato a volgere lo sguardo verso la costruzione dell'identità. Negli anni Novanta, questo nuovo approccio ha generato un'ondata di studi innovatori sul formarsi delle identità regionali in quasi tutti i paesi europei. Questi studi mostravano che, a partire dalla seconda metà dell'Ottocento, le élite regionali presero parte attiva al processo di costruzione nazionale mettendo in risalto il contributo della propria regione alla grandezza nazionale. Verso la fine del secolo, queste élite provinciali cominciarono a soffermarsi maggiormente sull'identità idiosincratica della loro piccola patria. Tuttavia, quest'identità regionale, nella quale era abituale sottolineare l'aspetto folklorico, nella maggioranza dei casi serviva anche a rafforzare il sentimento nazionale².

Altre ricerche hanno evidenziato che, alla fine dell'Ottocento, oltre all'interesse crescente per l'identità regionale da parte delle élite provinciali, sorse anche una vera e propria cultura regionalista³. In tutto il continente si diffuse rapidamente un nuovo interesse per il folklore, i dialetti, i vestiti tipici, le tradizioni locali, i prodotti artigianali, la cucina regionale e gli edifici rurali che contribuì considerevolmente a definire le nuove identità regionali (Thiesse A.-M., 1991; Wörner M., 1999; Guy K. M., 2003; Wright J., 2003; Steber M., 2010). Tuttavia, questo nuovo interesse per l'identità regionale non si tradusse unicamente

¹ Questo articolo si basa sul mio libro *The Culture of Regionalism: Art, Architecture and Regional Exhibitions in France, Germany and Spain, 1890-1939*, Manchester University Press, Manchester, 2010. Una prima versione di questo testo è stata pubblicata nel 2011 con il titolo «La cultura regionalista en España, Francia y Alemania: una perspectiva comparada (1890-1937)» (*Ayer*, n. 82, pp. 161-185). Le ricerche per l'articolo sono state rese possibili dal sostegno dell'Organizzazione Olandese per le Ricerche Scientifiche (NWO). Traduzione dal castigliano di Francesca Zantedeschi.

Data di ricezione dell'articolo: 23-IX-2013 / Data di accettazione dell'articolo: 15-X-2013

² Tra gli studi pionieristici, si segnala: Sahlins P. (1989); Applegate C. (1990); Ford C. (1993); Confino A. (1997); Stauter-Halsted K. (2001); King J. (2002); Fischer C. J. (2010).

³ Siccome non ci fu un gruppo coerente con un manifesto fondatore che desse un nome generalmente accettato a questa corrente culturale, esiste una grande diversità di termini – come, per esempio, *Heimatbewegung*, *neo-vernacular architecture*, *littérature du terroir*, *pittura regionalista* – per indicare più o meno lo stesso fenomeno: una moda culturale che era molto rilevante in tutta Europa tra il 1890 e il 1945 e che si ispirava alla cultura popolare delle campagne e che qui definiamo cultura regionalista.

nella definizione e celebrazione del patrimonio rurale e folklorico, dato che in molti casi le élite di città periferiche preferirono sottolineare gli aspetti moderni della loro identità collettiva (Jenkins J., 2003; Umbach M., 2009; White W. – Zimmer O., 2011).

Questo cambiamento di rotta è chiaramente visibile nella storiografia spagnola sul regionalismo. Mentre tradizionalmente si prestava attenzione alla nascita dei movimenti regionali (o nazionali) in Catalogna, nel Paese Basco o in Galizia, ultimamente, la pubblicazione di alcuni studi sulla creazione di altre identità regionali ha reso manifesto che Catalogna e Paese Basco non erano casi unici⁴. Un'altra conseguenza del nuovo interesse per le questioni di identità collettiva è che i fattori culturali sono rilevanti tanto quanto i fattori politici e che, in fondo, l'ambito politico non può essere disgiunto dalla sfera culturale, che di solito era analizzata separatamente. Negli ultimi anni, il nuovo approccio storiografico si è fatto sentire anche nello studio della cultura regionalista, che in Spagna era forse più rilevante che in altri paesi (Mainer J. C., 2004; Archilés F., 2006a; Archilés F., 2006b).

Ciò nonostante, il quadro di riferimento di queste ricerche continua a essere lo statonazione, ragion per cui lo sviluppo del regionalismo⁵ e il decollo della cultura regionalista continuano a essere spiegati a partire da un contesto nazionale. In generale, si ritiene che la comparsa del regionalismo sia stata determinata dall'erosione delle strutture tradizionali della società provinciale durante il processo di modernizzazione socio-economica e dalla conseguente democratizzazione della vita pubblica locale. Alon Confino, per esempio, sostiene che le identità tradizionali della società rurale cambiarono profondamente a causa della comparsa dell'economia di mercato e dello sviluppo dell'educazione, dei trasporti e della comunicazione. Inoltre, l'emancipazione delle classi medie, del proletariato e dei contadini, che pose fine al dominio dei notabili locali, pose anche il problema della necessità di sviluppare una nuova coscienza collettiva (Confino A., 1997: p. 98). Tuttavia, questa modernizzazione non avvenne simultaneamente in tutti i paesi o in tutte le regioni. Inoltre, quasi tutti gli autori mettono l'accento su un qualche avvenimento drammatico come punto di svolta. Secondo Anne-Marie Thiesse, per esempio, in Francia era inevitabile non riconsiderare la propria identità collettiva dopo la sconfitta del 1870. Lo stesso discorso vale anche per l'Austria dopo la sconfitta subita contro la Prussia nel 1866, e la Spagna dopo il disastro del 1898. La Germania non subì alcuna sconfitta in questo periodo, ma l'unificazione del paese può essere considerata un momento chiave simile. Celia Applegate, per esempio, afferma che per la «nazione incompleta del 1871, le tradizioni inventate dello *Heimat* colmarono il divario tra aspirazione nazionale e realtà provinciale» (Thiesse A.-M., 1991: pp. 12-13 e 240-243; Applegate C., 1990: p. 13).

Tuttavia, questi studi innovatori hanno mostrato anche che il processo di creazione delle identità nazionali si sviluppò quasi sincronicamente e in maniera molto simile in tutta

⁴ Studi pionieristici sono stati: Fradera J. M. (1992); Suárez-Cortina M. (1994); Núñez Seixas X. M. (2001); Archilés F. – Martí M. (2001); Forcadell Álvarez C. – Romeo Mateo M. C. (2006).

⁵ Con questo termine intendiamo designare il movimento che si propose di studiare, costruire e rafforzare l'identità regionale. Il regionalismo poteva essere limitato all'ambito culturale (regionalismo culturale) o tradursi in rivendicazioni politiche, per esempio la richiesta di un maggior grado di autonomia regionale (regionalismo politico).

Europa, quindi non è possibile spiegarle facendo riferimento unicamente al contesto nazionale. Non sorprende che ultimamente gli storici abbiano iniziato a riconoscere che la creazione d'identità sub-statali fu parte di un processo transnazionale (Applegate C., 1999; Storm E., 2003; Núñez Seixas X. M., 2006; Augusteijn J. – Storm E., 2012). Ora, la domanda fondamentale è: quali furono le principali cause transnazionali che spiegano la nascita del regionalismo e il suo successivo sviluppo?

Per gettare più luce sulle cause e sul significato del regionalismo nella sua prima età dell'oro analizzeremo da una prospettiva comparata la nascita e lo sviluppo della cultura regionalista tra il 1890 e il 1937 in tre paesi europei: Spagna, Francia e Germania. Abbiamo scelto Francia e Germania perché erano i due centri culturali del continente europeo più importanti dell'epoca. Tuttavia, la posizione delle regioni all'interno dello stato e il carattere del nazionalismo nei due casi sembrano quasi opposti. Questi due paesi sono considerati rispettivamente come modelli di nazionalismo politico e di nazionalismo culturale. In più, la Francia era uno stato antico con una lunga storia di centralismo politico, mentre l'Impero tedesco si formò solo nel 1871 e le regioni tedesche godevano ancora di una considerevole autonomia. La Spagna sembra un'aggiunta interessante perché era un paese centralizzato come la Francia, ma verso il 1900 sorsero vari movimenti regionalisti che rivendicavano autonomia politica.

Per iniziare, riassumeremo brevemente in che modo la cultura regionalista fece la sua comparsa a partire dal 1890. Nell'impossibilità di analizzare la cultura regionalista sotto tutti i suoi aspetti, seguiremo in maniera comparativa l'evoluzione di due dei suoi rami più visibili e influenti: la pittura e l'architettura. Quando, un paio di decenni più tardi, il regionalismo divenne soprattutto un movimento di rinnovamento culturale, le autorità comunali, provinciali e statali iniziarono anch'esse a utilizzare il nuovo linguaggio regionalista. Quest'appropriazione del regionalismo da parte delle autorità è il tema dell'ultima parte, dedicata alle esposizioni internazionali.

La nascita del regionalismo

Verso la fine dell'Ottocento, l'interesse per la regione non era qualcosa di nuovo. Dalla metà del secolo, piccoli gruppi di notabili studiavano particolari storici, archeologici e geografici della propria località o regione. Tuttavia, ciò che interessava loro era soprattutto il contributo della propria regione alla grandezza nazionale. I risultati di questi studi eruditi venivano di solito presentati a un pubblico limitato di membri di società scientifiche o alle élite locali (Gerson S., 2003; Kunz G., 2000; Brinkmann S., 2005). Ci si può chiedere se il termine "regionalista" sia appropriato per definire l'attività di questi eruditi, dal momento che non erano interessati a studiare l'identità idiosincratica che distingueva la loro regione dal resto della nazione, quanto piuttosto a mettere in luce gli elementi che la rendevano una parte insostituibile dell'insieme.

Nell'ultimo decennio dell'Ottocento questa situazione iniziò a cambiare quando una nuova generazione di eruditi delle élite locali, volendo coinvolgere un pubblico più ampio, cercò altre forme di socialità e di espressione. Vennero quindi fondate nuove associazioni, in cui si svolgevano essenzialmente attività ricreative, volte a mobilitare le classi medie e basse. Invece di organizzare conferenze e banchetti e di pubblicare studi eruditi, queste nuove associazioni organizzavano escursioni, festival e aprivano musei locali. Utilizzavano i dialetti o le lingue regionali più di prima, non solo come oggetto di studio, ma anche come strumento di divulgazione. Nel frattempo, la loro attenzione si spostava da un passato distante, comprensibile solamente alle classi istruite, al patrimonio tangibile che contraddistingueva la regione dal resto del paese. Per questo, si organizzavano escursioni verso paesaggi naturali, luoghi storici, villaggi antichi ed edifici tipici, e si esponevano attrezzi antichi, artigianato locale e vestiti tradizionali (Applegate C., 1990: pp. 60-107; Ditt K., 1990; Marfany J.-Ll., 1996; Thiesse A.-M., 1991). Anche se difendevano l'identità idiosincratca della loro piccola patria, in generale continuavano a rimarcare che la regione era legata in modo organico alla grande patria. Nella maggioranza degli studi recenti, il regionalismo è quindi interpretato come una nuova fase del processo di costruzione nazionale (*nation-building*), dal momento che, in generale, le nuove identità regionali integravano le identità nazionali esistenti. Il regionalismo ampliò enormemente il patrimonio nazionale e in questo modo riuscì a radicare l'identità nazionale nel luogo natio (Applegate C., 1990; Confino A., 1997; Thiesse A.-M., 1991; Núñez Seixas X. M., 2001).

Questo cambiamento era percettibile non solo su scala regionale, ma anche nazionale. Durante la *fin de siècle* si produsse anche una revisione del nazionalismo. Intellettuali influenzati dal nuovo clima d'irrazionalismo come Maurice Barrès, Julius Langbehn e Ángel Ganivet reinterpretarono la teoria dello storico francese Hyppolite Taine che sosteneva che le manifestazioni culturali erano determinate da «razza, ambiente e momento». Mentre per Taine questa teoria serviva per studiare in maniera “scientifica” il passato, questi giovani intellettuali la convertirono in un obbligo morale nel presente. Le espressioni culturali, per avere reale valore, dovevano unirsi in modo organico con il passato nazionale e l'ambiente naturale. In tal modo, questi intellettuali trasformarono un metodo “oggettivo” di studio del passato nell'obbligo soggettivo di creare una cultura veramente nazionale. E poiché attribuivano grande importanza all'influenza della geografia, affermavano anche che le diverse regioni del paese possedevano un carattere proprio. Secondo loro, ogni regione aveva il proprio “spirito” e tutte le regioni insieme costituivano lo spirito nazionale. Influenzati dalla terminologia biologica, allora di moda grazie a Darwin, consideravano la nazione come un corpo e le regioni come i suoi organi. Quando una parte era malata o veniva amputata, l'intero organismo soffriva. La salute dell'insieme poteva essere garantita solo dall'avanzamento di tutte le sue parti; e salute, nel vocabolario del *Volksgeist* (spirito popolare) significava essere fedele alla propria comunità. Barrès, Langbehn e Ganivet, nonostante fossero più inclini al nazionalismo esaltato, affermavano che la nazione avrebbe potuto progredire solo se le differenze regionali fossero state rispettate. In questo modo, il nazionalismo integrale di questi intellettuali, che fece la sua comparsa nello stesso periodo dei

nuovi movimenti regionali, considerava anch'esso la nazione come un'unità nella diversità (Storm E., 2012).

L'interesse per la cultura popolare delle province e il desiderio di creare una nuova cultura veramente nazionale con radici nella geografia locale e nelle tradizioni regionali, sorsero quindi più o meno contemporaneamente nell'ultimo decennio dell'Ottocento, sia su scala nazionale che regionale. Tuttavia, uno studio comparativo tra Spagna, Francia e Germania illustra che le manifestazioni più visibili di questa nuova cultura regionalista avevano legami più stretti con il livello nazionale che con i diversi movimenti regionali.

Pittura

“Pittura regionalista” è una definizione accettata solo in Spagna (Reyero C. – Freixa M., 1999: pp. 464-465; Tusell J., 1999: p. 105). Tuttavia, pittori come Ignacio Zuloaga, Fernando Álvarez de Sotomayor e Manuel Benedito avevano degli equivalenti anche in altri paesi. Intorno al 1900 erano perfino considerati come una corrente coerente. In Francia, per esempio, negli anni Novanta Lucien Simon e Charles Cottet facevano parte della *Bande noire* e anche in un secondo tempo vennero identificati come “pittori di scene bretoni”. In Germania, pittori come Carl Bantzer, Ludwig Dettmann, Otto Heinrich Engel e Fritz Mackensen erano conosciuti come *Heimatkünstler* (artisti del luogo natio), anche se non apprezzavano il richiamo provinciale del termine⁶.

Verso la metà degli anni Novanta del XIX secolo, i pittori regionalisti si presentavano come un movimento rinnovatore, nonostante non avessero pubblicato un manifesto rivoluzionario, né organizzato esposizioni celebri. Nei saloni annuali volevano spiccare con impressionanti quadri di grande formato e dai temi attraenti. In generale, il loro talento innovatore venne riconosciuto. Molti critici pensavano che l'impressionismo – che inizialmente aveva avuto un effetto benefico per aver eliminato le convenzioni stantie della pittura accademica – era degenerato in un esercizio superficiale di virtuosismo, nel quale il tema era diventato irrilevante. Il regionalismo si annunciava come una soluzione a questa situazione. Simon e Cottet riuscirono ad avvalersi delle preziose lezioni dell'impressionismo nelle loro rappresentazioni vivaci delle comunità di pescatori della Bretagna, senza smettere di dipingere scene rievocatrici⁷. Nel 1905, lo scrittore tedesco Karl Eugen Schmidt avrebbe persino terminato il suo libro sull'arte francese dell'Ottocento con un capitolo intitolato “La Bretagna”, nel quale presentò Simon e Cottet come le principali promesse del futuro (Schmidt K. E, 1905: pp. 150-159). Anche l'opera di Zuloaga, che in pochi anni era diventato il pittore regionalista più conosciuto d'Europa, fu considerata innovatrice. Nel 1904, per esempio, fu invitato a esporre i suoi quadri in una sala all'interno di una grande esposizione d'arte

⁶ Si veda anche Storm E. (2009).

⁷ Cfr. Marcel H., «Lucien Simon. Artistes contemporains», *La Revue de l'Art Ancien et Moderne*, Vol. 1, 1903, pp. 123-125 e Mourey G., «Charles Cottet's 'Au Pays de la Mer' and Other Works», *The Studio*, gennaio 1899, p. 240.

contemporanea a Düsseldorf, onore che avrebbe condiviso solamente con il famoso scultore francese Auguste Rodin e con il grande rappresentante della pittura tedesca di quell'epoca, Adolph Menzel (Lafuente Ferrari E., 1990: pp. 83-93).

Dato che per questi critici e pittori il tema era importante, che significato avrebbe dovuto avere? I pittori regionalisti partecipavano all'andamento soggettivista della fine del secolo. Non volevano rappresentare in maniera veritiera la realtà esterna come avevano fatto gli impressionisti, ma interpretare l'essenza delle cose e, in particolare, rivelare il carattere di un popolo o di una regione. Gabriel Mourey per esempio, direttore della rivista *L'Art décoratif*, elogiò *Repas d'adieu* (1898) di Cottet, affermando che in questo quadro, che rappresentava la cena d'addio di una famiglia di pescatori, il pittore rievocava in maniera brillante lo spirito popolare locale:

Come si può condannare il signor Cottet se, quando interpreta nel modo più emozionante possibile un paese come la Bretagna, con tutte le sue tradizioni antiche, i suoi costumi primitivi, il suo misticismo, la sua aria selvaggia e fatale, dovendo evocare lo spirito della terra e dei suoi abitanti, deve scegliere le sue manifestazioni più toccanti, quelle che hanno agito più fortemente sulla sua sensibilità? ⁸

Ugualmente, in Germania, pittori regionalisti come Dettmann sapevano interpretare, secondo i critici, lo spirito della gente e l'anima del paesaggio, mentre Zuloaga dichiarò nel 1912 che nei suoi quadri si proponeva di «sintetizzare l'anima castigliana» e di decifrare la «psicologia di una razza» (Deibel F., 1910: pp. 24-25, 34) ⁹.

Tuttavia, questi pittori non dipingevano scene tipiche della propria regione natale, ma avevano solitamente una netta preferenza per certe regioni: la Bretagna in Francia, la zona costiera in Germania e la Castiglia in Spagna. Queste regioni, nelle quali l'influenza straniera era stata debole e la civilizzazione moderna probabilmente brillava ancora per la sua assenza, erano considerate sia dai pittori sia dai critici d'arte come il cuore della nazione, la parte più autentica del paese, e in questa maniera ebbero la stessa funzione di altre zone primitive, come la Dalecarlia in Svezia, la Puszta in Ungheria e la Carelia in Finlandia. Qui era ancora possibile trovare tracce autentiche della cultura originaria della nazione. E se la nazione doveva rigenerarsi, era in questi luoghi che doveva trovare ispirazione. Per esempio, nel 1913 Zuloaga disse allo scrittore spagnolo Ramiro de Maeztu che la civilizzazione occidentale, che conosceva così bene grazie ai suoi soggiorni a Parigi, non era nulla più che calcoli, numeri e decadenza, mentre nel contesto spagnolo si trovava ancora «forza, passione, razza, vitalità» ¹⁰. Il critico Paul Warncke elogiava con parole simili i quadri poetici di Worpswede, un villaggio a nord di Brema, in cui Mackensen viveva e lavorava:

Soffia come una brezza fresca dal mare; il suo nome [quello del villaggio] ci parla di forza e salute, di gravità tranquilla e di lavoro intenso, ferreo e paziente. Un sentimento patriottico senza precedenti ci sopraffa: l'allegria dell'arte tedesca e del suolo tedesco,

⁸ Mourey G., *op. cit.*, p. 239.

⁹ Zuloaga in una lettera a Juan Pujol citata in Lafuente Ferrari E. (1990: p. 208).

¹⁰ De Maeztu R., «Por la España abrupta», *Heraldo de Madrid*, 29-IX-1913.

Pallegrìa della bellezza risplendente e variopinta di un semplice paesaggio natio, e Pallegrìa, Pallegrìa orgogliosa degli uomini, che con il cuore aperto e gli occhi chiari ti cercavano, trovavano e rivelavano¹¹.

E Léonce Bénédite, direttore del museo di arte contemporanea di Parigi, diceva dei quadri bretoni di Cottet:

Da queste rappresentazioni emana una sorta di significato generale e mitico; eliminano la distanza tra le persone di oggi e i loro antenati distanti e dimostrano che, al di là del tempo, delle religioni, delle civiltà, al di là di tutto ciò che succede, queste razze marittime conservano il proprio carattere anteriore intatto, conservando integralmente la propria unità morale¹².

Le immagini idealizzate delle comunità rurali, nelle quali il lavoro appariva non gravoso, le relazioni tra uomini e donne seguivano ancora i modelli tradizionali e l'uomo viveva in intima relazione sia con il passato che con la natura, si presentavano implicitamente come un'alternativa alla società esistente. In questo modo, specialmente gli operai dell'industria, che seguivano nuove ideologie rivoluzionarie e che sembravano non conoscere né patria né luogo natio, potevano osservare come in alcune regioni del paese si vivesse ancora in buona armonia. Nello stesso tempo, questi quadri potevano essere interpretati anche come una critica al cosmopolitismo delle classi alte. Il messaggio, in fondo, era lo stesso: bisognava radicarsi nel suolo patrio e nelle tradizioni nazionali per non perdersi nel labirinto caotico della vita moderna. Tuttavia, i pittori regionalisti non pensavano che sarebbero stati i contadini e i pescatori a salvare la patria; costoro servivano solo da fonte d'ispirazione per correggere il cammino della nazione. In un mondo inconoscibile solamente il passato nazionale avrebbe potuto servire da bussola. Dovevano essere le nuove élite culturali, provenienti dalla classe media, a indicare il cammino della rigenerazione, dato che non avevano ancora perso il contatto con le tradizioni nazionali, e solo esse avrebbero saputo come adattare la modernità internazionale al carattere della propria nazione¹³.

Architettura

La cultura regionalista fu presente in maniera simile anche nell'architettura. Regionalismo è un termine già accettato per designare una tendenza architettonica in Spagna, e inizia a essere più presente in francese e inglese, ma non ancora in tedesco. In Spagna, l'architettura regionalista era popolare soprattutto in Cantabria, nel Paese Basco e a Siviglia, con Leonardo Rucabado e Aníbal González Álvarez come suoi rappresentanti più conosciuti. Gli architetti regionalisti francesi erano meno noti, dal momento che per la maggioranza era una specialità in più, da applicare soprattutto a case estive. Un'architettura che prendeva le co-

¹¹ Warncke P., «Worpswede», *Zeitschrift für bildende Kunst*, Vol. 11, 1900, p. 147.

¹² Bénédite L., «Charles Cottet», *Art et Décoration*, aprile 1904, p. 112.

¹³ Per esempio, Mourey G., «The Art of M. Lucien Simon», *The Studio*, aprile 1902, pp. 169-170.

struzioni popolari come principale fonte d'ispirazione godeva di maggiore considerazione nell'Impero tedesco, e Herman Muthesius, Richard Riemerschmidt e Fritz Schumacher erano i nomi più famosi (Navascués Palacio P., 1985; Villar Movellán A., 1979; Vigato J.-C., 1994; Loyer F. – Toulhier B., 2001; Canizaro V. B., 2007; Lampugnani V. – Schneider R., 1992; Hofer S., 2005; Lane B. M., 2000).

Le basi teoriche dell'architettura regionalista erano semplici: un edificio doveva adattarsi allo spirito popolare della località, che si era forgiato nei secoli nell'interazione tra la popolazione e la natura circostante. Nella pratica ciò si traduceva nell'utilizzo di materiali, tradizioni e forme locali. Tuttavia, l'architetto non doveva copiare le forme regionali, ma impiegare in maniera creativa i materiali e le tradizioni locali per progettare un edificio moderno in grado di adattarsi perfettamente alle necessità del cliente e all'ambiente circostante. Per esempio, nel 1909 l'architetto francese Louis Sézille lodò gli artigiani e gli artisti del Paese Basco francese per avere perfezionato, nel corso dei secoli, la propria maniera di costruire. Pertanto, lo "stile basco" si era adattato perfettamente alle circostanze geografiche e climatologiche locali: «E in questo modo gli artisti, perfezionando costantemente i metodi locali, hanno raggiunto una maestria che ci sorprende; si tratta di una preziosa lezione e quindi, per eguagliarli, dobbiamo imitarli nella loro maniera di lavorare e studiare»¹⁴.

Il critico tedesco Friedrich Seesselberg formulava in termini simili il compito dell'architetto, distinguendo chiaramente tra le costruzioni popolari del passato e la nuova architettura regionalista: «I contadini, gli abitanti delle città e gli artigiani non si resero conto della particolare bellezza dei loro metodi di costruzione; e nemmeno si chiedevano perché i loro tetti di paglia, le loro trame e facciate sembravano organicamente parte del paesaggio»¹⁵.

Nonostante ciò, in tempi moderni, sebbene si fosse coscienti del fatto che in altre epoche e in altri territori si sviluppavano altri stili, non era possibile costruire in una maniera quasi istintiva.

L'arte comune del passato inizia a essere chiaramente sostituita dappertutto dall'arte dell'iniziativa. Quindi, ciò che la gente prima otteneva senza studiare e di per sé –l'armonia con la natura– ora bisognava tornare a insegnarlo. Adesso bisogna dire alla gente: guarda, bisogna farlo così e così, affinché rimaniate nel contesto del paesaggio!¹⁶

Ed è proprio in questo adattamento dell'"arte dell'iniziativa" al contesto e alle tradizioni locali che consiste il lavoro dell'architetto, di un genio creativo.

Durante il primo decennio del XX secolo – almeno un lustro dopo che i pittori abbracciarono la cultura regionalista –, il regionalismo divenne uno stile ricercato, soprattutto per chalet e case di campagna. Forme, materiali ed elementi tradizionali furono combinati per progettare una casa attraente e organica, con volumi differenti e, in generale, un grande tetto inclinato. Dal 1910 in poi fece la sua comparsa anche un regionalismo più generico

¹⁴ Sézille L., «Une maison en Pays Basque», *La Vie à la Campagne*, 1-IX-1909, p. 153.

¹⁵ Seesselberg F., «Niedersachsenkunst», *Der Baumeister*, maggio 1910, p. 88.

¹⁶ *Ibidem*, p. 94.

che venne adottato soprattutto per città-giardino e alloggi sociali. In questi casi, agli edifici più appariscenti e peculiari di una regione veniva preferito un modello più genericamente regionalista: una casa semplice, rettangolare, con un tetto inclinato con tegole, eventualmente con controfinestre o altri elementi tradizionali e un giardino.

Come la pittura, anche l'architettura regionalista fu un movimento innovatore, soprattutto all'inizio. I suoi protagonisti rifiutarono sia l'architettura storicista e accademica, che consideravano falsa e pomposa, sia l'*Art Nouveau*, che giudicavano esagerata e artificiale. Gli architetti regionalisti cercavano un'arte autentica e attuale, con radici nelle tradizioni locali e in armonia con la natura circostante. Proponevano un'architettura rinnovata, in armonia con i tempi (*Zeitgeist*) e la geografia (*Volksgeist*). Inoltre, l'architettura regionalista contribuì al processo di costruzione delle nazioni, adottando implicitamente fattorie, casolari e granai come parte del patrimonio nazionale.

Ciò era visibile nelle città-giardino, costruite almeno in parte per la classe operaia. L'obiettivo che si voleva raggiungere offrendo agli operai un alloggio dignitoso con un giardino, mascherato da forme rurali e da una natura circostante piacevole, era quello di riavvicinarli al suolo e alla nazione. Si sperava che, grazie all'identificazione con una regione concreta e riconoscibile e con i valori della società rurale, i ceti meno fortunati si sentissero maggiormente in relazione con una nazione astratta e lontana e che si comportassero da cittadini responsabili. Per questo, il critico tedesco Erich Haenel definiva il concetto della città-giardino «un'arma bianca nella lotta per la pace sociale»¹⁷.

Il carattere regionalista di questo tipo di architettura era più marcato in Spagna e in Francia che in Germania. In generale, i riferimenti alla regione nei libri e nelle riviste tedesche di architettura erano confusi. Gli autori facevano riferimento a territori molto grandi, come il Nord della Germania, di media misura, come la Bassa Sassonia, o molto piccolo, come la Bergstrasse in Assia. Spesso le indicazioni erano imprecise, o semplicemente si affermava che la casa si adattava bene alla natura circostante e al paesaggio. Al contrario, in Francia e in Spagna quasi sempre si distinguevano stili regionali chiaramente riconoscibili: bretone, normanno, basco, etc. Ogni regione possedeva un proprio stile, sebbene in generale si prendessero alcuni edifici caratteristici, che spesso esistevano solo in una parte della regione, come modello di ispirazione obbligatorio¹⁸.

Probabilmente una delle cause di queste differenze è dovuta al fatto che in Germania esisteva una minor varietà di climi, di geografia e di materiali da costruzione rispetto a Francia e a Spagna. Tuttavia, sembrano più importanti le ragioni politiche. In Francia e in Spagna le regioni tradizionali erano state sostituite, rispettivamente nel 1790 e nel 1833, da dipartimenti e province di uguali dimensioni e, quindi, non avevano più una funzione politica. Si potrebbe anche affermare che mettere in rilievo l'identità regionale architettonica significava difendere implicitamente la decentralizzazione del sistema politico. In generale, questo era il caso della Francia, mentre in Spagna la questione era un po' più complessa, dal momento che dopo il Disastro del 1898 la cultura regionalista cercava di non venire asso-

¹⁷ Haenel E., «Die Gartenstadt Hellerau», *Dekorative Kunst*, aprile 1911, p. 343.

¹⁸ Si veda, per esempio, Lasserre C. (1986).

ciata alle rivendicazioni politiche dei movimenti regionali della Catalogna e del Paese Basco. In cambio, nell'Impero tedesco, che aveva ancora un sistema politico molto decentralizzato, nessuno voleva ritornare alla *Kleinstaaterei* che vi era prima. Inoltre, la grande maggioranza degli antichi stati tedeschi non possedeva frontiere naturali o culturali. Mettere in luce l'identità della Baviera, per esempio, avrebbe significato alienare sub-regioni con un sentimento d'identità proprio, come la Franconia o il Palatinato.

Un altro fatto sorprendente è che i legami tra l'architettura regionalista e i movimenti regionali erano molto deboli, spesso inesistenti. In generale, gli architetti vivevano in una grande città e costruivano case per membri dell'élite nazionale in zone diverse. Solo in Spagna il mercato della costruzione sembrava essere diviso in zone in maniera più accentuata; Rucabado, per esempio, costruì quasi unicamente nel Paese Basco e in Cantabria, e Gonzalez Álvarez a Siviglia e dintorni.

Ma non solo vi erano pochi legami con la provincia; i movimenti regionali più forti sembravano refrattari al regionalismo architettonico. In Catalogna – dove la pittura regionalista era praticamente inesistente – architetti come Lluís Domènech i Montaner e Josep Puig i Cadafalch giocarono un ruolo fondamentale nel movimento catalano. Tuttavia, preferivano stili moderni e cosmopoliti, come il *modernisme* e il *noucentisme* (pur attribuendo loro un certo gusto catalano), ragione per la quale l'architettura regionalista d'ispirazione rurale non aveva una presenza importante in Catalogna (Castañer E., 2001). Nello stesso modo, negli anni Venti, Maurice Marchal e Olivier Mordrelle, due giovani architetti che militavano nel movimento bretone, preferivano il funzionalismo e l'internazionalismo di Le Corbusier. Rifiutavano il regionalismo pittoresco, dato che non volevano essere considerati “esotici”. Preferivano caratterizzare la Bretagna come una regione dinamica e moderna (Le Couédic D., 1995: pp. 338-345, 377-389 e 530-533). E nel Paese Basco, architetti regionalisti come Rucabado e Manuel Smith Ibarra lavoravano principalmente per l'aristocrazia e l'alta borghesia industriale di Bilbao, che militavano nei due grandi partiti monarchici. E quando l'unico industriale che si affiliò al Partito Nazionale Basco, Ramón Sota y Llano, assunse Smith Ibarra, non gli fece costruire nel suo abituale stile neo-basco (Fullaonda D., 1980; Paliza Monduate M., 1990). Quindi, l'architettura regionalista non era il risultato della comparsa di una forte identità regionale, ma era legata piuttosto all'intensificazione del processo di costruzione nazionale condotto dalle élite nazionali.

Esposizioni internazionali

La cultura regionalista non solo diede origine a innovazioni nella pittura e nell'architettura, ma ebbe anche un grande impatto nelle esposizioni internazionali. I padiglioni regionalisti di queste esposizioni, che poterono contare sull'appoggio di autorità di quasi tutte le correnti politiche del momento, rendevano visibili le nuove identità regionali a milioni di visitatori. Contrariamente a quanto accadde per l'arte, la Spagna giocò un ruolo pionieristico, soprattutto grazie all'Esposizione Ibero-Americana che si celebrò nel 1929 a Siviglia, l'unica

esposizione internazionale in cui lo stile ufficiale sarebbe stato il regionalismo. Il regionalismo ebbe un ruolo rilevante anche nell'Esposizione Internazionale di Barcellona, inaugurata nello stesso anno.

Già nel 1905, Puig i Cadafalch, consigliere comunale della Lliga Regionalista, lanciò l'idea di celebrare un'altra esposizione universale a Barcellona per ripetere il successo del 1888. Anche se i piani tardarono molto a realizzarsi, alla fine si decise che l'esposizione doveva essere dedicata alle Industrie Elettriche. In questo modo, il movimento catalano intendeva presentare la Catalogna come una regione aperta alla modernità internazionale. Tuttavia, il leader della Lliga, Francesc Cambó, era consapevole che la Catalogna non avrebbe potuto superare gli Stati Uniti, che nel 1915 avrebbero mostrato tutta la propria potenza industriale all'Esposizione Universale di San Francisco. Quindi, nella primavera del 1914 Cambó spiegò che vi erano ambiti nei quali Barcellona aveva un chiaro vantaggio: la storia e le tradizioni artigianali. E a questo riguardo Cambó era consapevole che era consigliabile ricorrere al patrimonio glorioso di tutto il paese. Quindi, si sarebbe dovuta allestire anche un'«esposizione di tutta la vita spagnola» con resti archeologici, oggetti storici e arti tradizionali (Pabón J., 1952: pp. 423-424). Di conseguenza, Puig i Cadafalch – che, come architetto principale dell'esposizione, progettò i padiglioni centrali mescolando *Beaux-Arts* internazionale e *noucentisme* catalano – concepì un Palazzo Nazionale in cui sarebbero stati esposti i tesori dell'arte spagnola e una strada in cui sarebbero stati riprodotti gli edifici tradizionali di tutte le regioni della Spagna, intitolata “Tipi di vita spagnola” (Solà-Morales I., 1985: pp. 54-61).

Sebbene l'esposizione fosse programmata per il 1917, l'impulso necessario ad avanzare più velocemente giunse solo nel 1925, quando il generale Miguel Primo de Rivera, il cui colpo di stato del 1923 pose fine al sistema parlamentare della Restaurazione, decise di trasformare la sua dittatura militare in un regime civile. Anche se fu lo Stato centrale ad assumerne le redini, il carattere dell'Esposizione non cambiò troppo. Tra i cambiamenti, vi fu la decisione di costruire un villaggio spagnolo invece di una strada, con copie di più di cento edifici tipici, che furono progettate da quattro artisti catalani e costruite in cemento armato e stucco (Solà-Morales I., 1985: pp. 62-74 e 133-141)¹⁹. L'idea di mostrare l'architettura tradizionale e le arti popolari in uno spazio chiuso non era originale. Alla fine dell'Ottocento, quartieri antichi come “Old London” o “Vieux Paris” e villaggi etnografici erano piuttosto comuni nelle esposizioni internazionali. Per esempio, *Le Village Suisse* dell'Esposizione Internazionale del 1900 a Parigi, con montagna artificiale e ruscello inclusi, fu un grande successo commerciale (Wörner M., 1990: pp. 65-112; Geppert A. C. T., 2010; Hirsh S. L., 2003). In generale, il *Pueblo Español*, in cui si poteva godere di cibo, musica, artigianato e balli regionali, fu accolto con grande entusiasmo. L'idea di abatterlo dopo l'esibizione fu dunque respinta e continua ad essere una delle grandi attrazioni turistiche della città.

¹⁹ Sulla dittatura, si veda Quiroga A. (2007).

Nell'Esposizione Ibero-Americana del 1929 il regionalismo era strettamente legato al nazionalismo e all'iberismo. Nemmeno questa era un'idea di Primo de Rivera, dato che l'esposizione era stata un'iniziativa locale della quale il dittatore si impadronì nel 1925. Con l'esposizione, gli organizzatori speravano di contribuire alla rigenerazione della Spagna e, nello stesso tempo, migliorare la situazione economica di Siviglia, promuovendo il turismo e il commercio. In un periodo nel quale il mondo era dominato da grandi imperi, per un paese come la Spagna, che aveva perso le colonie più importanti, era fondamentale stringere i legami con i paesi ispanoamericani per costruire una sorta d'impero spirituale. Era quindi necessario invitare i paesi ispanoamericani; e fin da subito si pensò di invitare anche tutte le regioni della Spagna per promuovere l'unità nazionale. In una nuova proposta fatta nel 1923, Luis Rodríguez de Caso, l'impresario sivigliano che nel 1909 aveva lanciato l'idea di celebrare un'esposizione internazionale, spiegò in maniera perentoria che ciò stava diventando sempre più urgente, viste le esigenze autonomiste catalane:

[...] agli albori del regionalismo catalano, è superfluo dire che ora sarebbe un'occasione ancora migliore, dato che sta degenerando nel separatismo, che Siviglia torni a riunire tutte le regioni in atti e feste di amore verso la Spagna nei quali si veda che lo spirito regionale è del tutto compatibile con la venerazione per la Spagna unica e indivisibile (Rodríguez Bernal E., 1994: p. 115).

Il regionalismo si esprime non solo nella partecipazione delle regioni, ma anche nello stile architettonico della maggioranza dei padiglioni. Inizialmente, il comitato esecutivo intendeva stabilire lo stile dell'insieme, affermando che si sarebbe dovuto dare all'esposizione «un carattere tipico che fosse in armonia con il clima, i costumi, il cielo e il suolo di questa terra e con lo stile e la maniera dei suoi celebri monumenti» (Trillo de Leyva M., 1980: pp. 58-59). Alla fine, si decise di lasciare la scelta dello stile all'architetto che avrebbe vinto il concorso del 1911. Il vincitore fu Aníbal González Álvarez, il quale proprio in quegli anni si era convertito al regionalismo architettonico. Tuttavia, dal momento che aspirava a creare una nuova architettura nazionale aggiornata e ispirata allo spirito popolare, affermò che il suo progetto «per quanto possibile, è un tradizionalismo regionale, poiché tutti gli elementi e i materiali sono peculiari e molti di essi genuinamente locali» (Villar Movellán A., 1979: p. 234).

La sua mescolanza di regionalismo e nazionalismo fu particolarmente evidente negli edifici che progettò per la Piazza d'America. Il Padiglione delle Industrie venne costruito in stile sivigliano, il *mudéjar* plateresco, il Padiglione della Casa Reale in gotico isabellino, utilizzando materiali locali come il mattone tagliato e la ceramica vetriata, e il Padiglione delle Belle Arti in rinascimento plateresco. Tutti questi stili facevano allusione all'Età dell'Oro di Siviglia alla fine del Medioevo e all'inizio dell'età moderna. Mentre gli edifici della Piazza d'America possono essere considerati storicisti con dei tocchi regionalisti, la Plaza de España era essenzialmente regionalista. In questa opera maestra, González Álvarez utilizzò ancora elementi e forme storicisti, come per esempio le torri e la simmetria, che avevano impronte rinascimentali e barocche. Tuttavia, grazie all'uso di materiali locali come mattoni,

tegole, ceramica e inferriate di ferro battuto riuscì a dare alla costruzione una forte impronta regionale (Villar Movellán A., 1979: pp. 232-234, 274-283 e 421-427). Gran parte degli altri edifici, inclusi i padiglioni dei paesi americani e delle diverse regioni spagnole e province andaluse, vennero costruiti anch'essi in stile regionalista.

In Francia e in Germania il regionalismo ebbe un ruolo importante in alcune esposizioni internazionali degli anni Trenta. Tuttavia, in queste occasioni emersero anche i limiti ideologici della cultura regionalista. Per esempio, l'Esposizione Universale di Parigi del 1937 avrebbe dovuto rappresentare un altro momento culminante della cultura regionalista, ma alla fine fu un chiaro segnale della sua ineluttabile decadenza.

Nell'autunno del 1929, la proposta di organizzare un'altra esposizione internazionale fu accolta con entusiasmo dal parlamento francese. Tuttavia, il progetto riuscì a imporsi solo a causa dell'insuccesso dell'assalto delle leghe di estrema destra all'Assemblea Nazionale, nel febbraio del 1934. Di fronte alla minaccia fascista i partiti repubblicani decisero di unirsi in un governo di unione nazionale per difendere la Repubblica e in questo contesto decisero anche di rilanciare il progetto dell'esposizione. Il regionalismo, che aveva funto da strumento di difesa contro il socialismo, doveva ora avere una funzione preventiva contro il fascismo. Gli organizzatori speravano di coinvolgere tutto il paese, per promuovere così l'adesione alla Terza Repubblica. Era necessario mobilitare la popolazione attraverso le regioni e ogni tipo di associazione professionale. La rappresentazione regionale si plasmò soprattutto nel padiglione francese: il *Centre régional*. Ognuna delle diciassette regioni francesi avrebbe avuto il proprio padiglione e tutte insieme avrebbero rappresentato il paese intero. Il Centro Regionale non doveva essere una mera evocazione del passato, ma mostrare la vita odierna delle regioni. Non doveva essere un museo all'aria aperta con edifici copiati, come il Pueblo Español. E doveva evitare il modello dell'Esposizione Ibero-Americana, nella quale ogni regione aveva costruito il proprio padiglione, ottenendo un risultato eterogeneo di copie di monumenti storici, costruzioni storiciste ed edifici regionalisti. Si decise, quindi, che a Parigi la commissione organizzatrice avrebbe supervisionato rigorosamente l'unità dell'insieme, mentre ogni regione sarebbe stata responsabile del proprio padiglione (Peer S., 1998; Hurtt D. D., 2005).

Lo stile dei padiglioni doveva mostrare che le tradizioni regionali si mantenevano vive. Quindi, gli architetti dovevano combinare le forme tradizionali e i materiali locali con le nuove tecniche. In questo modo, gli organizzatori dovevano superare la contraddizione tra il regionalismo e il nuovo funzionalismo internazionale – in voga dagli anni Venti – in una nuova sintesi²⁰. Mentre nella Plaza de España González Álvarez aveva nascosto lo scheletro di cemento armato dietro mattoni, ceramica e tegole, nel Centro Regionale lo si sarebbe potuto mostrare apertamente. Ciò nonostante, l'intento di rinnovare l'architettura regionalista fu un insuccesso totale. Utilizzare materiali moderni come cemento, acciaio e vetro – che permettevano di costruire in modo più economico ed efficace – in un edificio regionalista era un controsenso, dato che le forme e tecniche tradizionali erano pensate per mate-

²⁰ «Exposé de M. Hauteceur» in Labbé E. (1938), *Exposition Internationale des Arts et Techniques. Paris 1937. Rapport Générale*, Vol. VIII, Paris, pp. 97-102.

riali locali come la pietra, il mattone e il legno. Costruire una facciata pittoresca per dissimulare una costruzione moderna significava ripetere l'errore dell'architettura accademica del secolo XIX, che creava edifici falsi senza relazione organica con l'ambiente circostante.

Sotto altri aspetti il Centro Regionale non fu un fallimento. Ebbe moltissimi visitatori e ottenne l'appoggio del governo, della commissione organizzatrice e delle regioni. Bisogna tuttavia sottolineare che, mentre l'esposizione venne ampliata varie volte, crescendo dai trenta ettari previsti nel 1934 fino ai cento finali, il Centro Regionale dovette accontentarsi dei cinque ettari iniziali. Inoltre, il governo del Fronte Popolare, che salì al potere nel giugno del 1936, pur non ostacolando la costruzione del Centro Regionale, aveva chiaramente altre priorità. Invece di mobilitare il paese attraverso associazioni corporative e regionali, favorì organizzazioni ideologiche e di classe. Così, i contadini e i sindacati operai ottennero il proprio padiglione e il governo promosse la visita all'esposizione delle organizzazioni giovanili dei partiti del Fronte Popolare. In questo modo, fu chiaro che i socialisti e i comunisti non avevano molte affinità con la cultura regionalista, e lo stesso si può dire, nel caso tedesco, dei maggiori leader nazisti.

Probabilmente per la stessa ragione per la quale in Germania non si soleva distinguere differenti stili regionalisti, ogni volta che questo paese partecipò alle esposizioni internazionali non si presentò mai come un insieme di regioni. Le uniche volte che il regime nazista presentò la diversità del paese, per esempio nella Città Olimpica di Berlino o nella vetrata del padiglione tedesco dell'Esposizione Universale di Parigi nel 1937, lo fece mediante una rappresentazione uniforme delle città più importanti del paese (Holmes J., 1971: pp. 70-80; Sigel P., 2000: p. 163)²¹. Tuttavia, il regionalismo architettonico in una versione generica ricoprì un ruolo importante in alcune esposizioni emblematiche del Terzo Reich.

A Monaco, Guido Harbers, un architetto nazista, approfittò della presa del potere di Hitler nel 1933 per proporre al comune l'organizzazione di una *Deutsche Siedlungsausstellung* (Esposizione Tedesca degli Insediamenti Abitativi) nell'hinterland della città. Anche se nella sua proposta Harbers la presentò come una colonia operaia che avrebbe potuto rinsaldare il legame col suolo patrio degli abitanti degenerati della metropoli, assegnando loro una casa in un ambiente verde dove avrebbero potuto coltivare le proprie verdure, in realtà si trattava di un quartiere modello con case per le classi medie. L'esposizione, composta da 192 case che avrebbero dovuto «restituire ai Tedeschi la gioia di vivere», come aveva promesso lo stesso Führer, fu aperta al pubblico nell'estate del 1934. Le case rettangolari con tetti inclinati erano semplici e seguivano le tradizioni locali. Anche se Harbers ottenne l'appoggio di alcuni leader nazisti, come Gottfried Feder, che volevano trasformare il paese in un paradiso rurale, non conseguì l'appoggio fermo di Berlino (Henn U., 1987), probabilmente perché non aveva molto senso costruire case confortevoli per le classi medie, mentre vi erano altre questioni più urgenti, come la costruzione in massa di alloggi accessibili e, naturalmente, il riarmo del paese. E ciò divenne ancor più evidente nella più grande esposizione

²¹ Si veda anche Núñez Seixas X. M. – Umbach M. (2008).

dell'epoca fascista, la *Schaffendes Volk Ausstellung* (Esposizione de "Il lavoro di un Popolo") tenutasi nel 1937 a Düsseldorf.

All'inizio del 1934, alcuni leader nazisti di Düsseldorf decisero di organizzare un'esposizione con giardini, prodotti artigianali e una città-giardino modello. Tuttavia, il Ministero della Propaganda ordinò di includere anche le industrie e le materie prime, di cui il paese aveva tanto bisogno. Quando nel 1936 Hitler annunciò il piano di quattro anni per accelerare la preparazione economica per la guerra, gli organizzatori locali decisero di utilizzare l'esposizione per mostrare gli ideali, i risultati e i progetti del nuovo piano economico. La città-giardino si limitava a 84 case unifamiliari, mentre venne costruita anche una piccola colonia agricola con tredici abitazioni contadine e una scuola in cui gli operai "razzialmente valorosi" avrebbero potuto imparare a coltivare la terra e ad allevare animali. Tutte le case erano costruite in un generico stile regionalista con materiali locali, un tetto a due spioventi e pareti imbiancate (Schäfer S., 2001).

Anche se nel catalogo dell'esposizione si dichiarò ancora che «la marcia del nazional-socialismo è la marcia verso lo *Heimat*», in realtà l'enfasi era stata chiaramente spostata. I prodotti artigianali e i quartieri con case regionaliste avevano perso protagonismo di fronte ai padiglioni funzionalisti con macchine in pieno funzionamento, all'esibizione di materie prime e alla sala centrale dedicata al *Lebensraum* (spazio vitale) tedesco. In essa veniva spiegato in maniera grafica che la Germania non aveva materie naturali sufficienti. Vi erano quindi due soluzioni possibili: la protezione e lo sfruttamento sistematici delle risorse esistenti, che richiedeva la colonizzazione di aree naturali da parte di centomila tedeschi, o la conquista di «spazi quasi disabitati» fuori dal paese (Walther E., 1939: pp. 71-73). Ed era evidente quale soluzione Hitler preferiva. La relazione organica tra la popolazione, le tradizioni storiche e l'ambiente naturale circostante – che era il nucleo dell'ideologia regionalista – non ricopriva molta importanza nelle megalomane visioni razziali del Führer. Invece di rispettare il legame tra le persone e la loro regione, era disposto a portare a termine un'opera d'ingegneria sociale e naturale su una scala inimmaginabile. Colonie agricole in vago stile regionalista sarebbero servite perfettamente a radicare i Tedeschi di razza pura nei nuovi territori che voleva conquistare nell'Est Europa. L'architettura regionalista sarebbe servita solamente per dare un certo senso di focolare alle nuove case dei suoi guerrieri germanici.

Conclusioni

Abbiamo visto che la cultura regionalista era più legata, almeno ai suoi inizi, alle élite culturali riformiste dei diversi paesi che ai diversi movimenti regionali. La cultura regionalista era quindi un fenomeno transnazionale, dato che non nasceva dalle regioni, né da alcuna nazione specifica per essere poi trasferito ad altre, ma nacque – come altre mode culturali – in maniera quasi simultanea in un grande numero di paesi come un movimento di innovazione culturale con chiare implicazioni politiche. A partire dal 1910, quando la cultura regiona-

lista aveva già perso gran parte della propria forza innovatrice, il regionalismo fu adottato dalle autorità locali e nazionali. Tuttavia, le correnti politiche che abbracciarono senza riserve la società di massa – seppur tutte con un progetto politico specifico – come socialisti, comunisti e nazisti, non sentivano più la necessità di promuovere il regionalismo. E negli anni Trenta divenne evidente che il periodo di maggior fioritura della cultura regionalista era già cosa del passato.

Possiamo quindi concludere che la cultura regionalista faceva parte di una fase particolare della storia europea: quella della transizione dalla società dei notabili del secolo XIX alla società di massa contemporanea che fece la sua comparsa tra la fine del secolo XIX e la metà del XX. Si potrebbe considerare il regionalismo come un tentativo paternalista di integrare i nuovi votanti nel sistema politico esistente, intensificando ed estendendo il processo di costruzione nazionale. Per socializzare le masse, i difensori della cultura regionalista ampliarono coscientemente l'identità nazionale che i ceti bassi dovevano adottare, includendo la cultura popolare regionale e le tradizioni locali nelle proprie creazioni artistiche. In questo modo definivano identità regionali più tangibili, che avrebbero potuto aiutare le classi popolari a identificarsi con una nazione più astratta, e contemporaneamente assegnavano loro un posto più degno all'interno della comunità nazionale introducendo i prodotti folclorici nel patrimonio della nazione.

Ciò che risulta chiaro ora è che bisogna distinguere tra la cultura regionalista e i movimenti regionali, specialmente se dotati di un programma politico. In fondo possiamo concludere che l'esistenza della cultura regionalista era una condizione previa per la nascita di movimenti regionalisti forti con un programma politico, dato che l'ideologia regionalista forniva loro argomenti per chiedere misure decentralizzatrici, autonomia politica o perfino indipendenza. Solo grazie alla nuova enfasi posta sulla personalità idiosincratca di ogni regione aveva senso chiedere al governo misure per rinforzare l'identità regionale. Tuttavia, i regionalisti erano soliti argomentare che si poteva rigenerare la patria solo rendendo più forti le regioni. Solo i regionalisti che avevano perso fiducia nello Stato nazionale preferivano indebolire i legami esistenti con la grande patria.

Riferimenti bibliografici

- Applegate C. (1990), *A Nation of Provincials: The German Idea of Heimat*, University of California Press, Berkeley.
- Applegate C. (1999), «A Europe of Regions: Reflections on the Historiography of Sub-National Places in Modern Times», *American Historical Review*, vol. 104, n. 4, pp. 1157-1183.
- Archilés F. – Martí M. (2001), «Ethnicity, Region and Nation: Valencian Identity and the Spanish Nation-State», *Ethnic and Racial Studies*, vol. 24, Issue 5, pp. 779-797.
- Archilés F. (2006a), «La novela y la nación en la literatura española de la Restauración. Región y provincia en el imaginario nacional», in Forcadell Álvarez, C. – Romeo Mateo,

- M. C. (eds.), *Provincia y nación. Los territorios del liberalismo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 161-190,
<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/55/_ebook.pdf>.
- Archilés F. (2006b), «Hacer región es hacer patria». La región en el imaginario de la nación española de la Restauración», *Ayer*, n. 64, pp. 121-147.
- Augustejn J. – Storm E. (ed.) (2012), *Nation and Region: Nation-Building, Regional Identities and Separatism in Nineteenth-Century Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Brinkmann S. (2005), *Der Stolz der Provinzen, Regionalbewußtsein und Nationalstaatsbau im Spanien des 19. Jahrhunderts*, Peter Lang, Frankfurt-am-Main.
- Canizaro V. B. (ed.) (2007), *Architectural Regionalism: Collected Writings on Place, Identity, Modernity, and Tradition*, Princeton Architectural Press, New York.
- Cavazza S. – Jöhler R. (eds.) (1995), *Identità e culture regionali. Germania e Italia a confronto*, num. monografico di *Memoria e Ricerca*, vol. 3, n. 6 (dicembre).
- Cavazza S. (2006), «Identità nazionale e identità locale nella storia italiana: elementi per una riflessione», in Schwarze S. (eds.), *Siamo una nazione? Nationales Selbstverständnis im aktuellen Diskurs der Sprache, Literatur und Geschichte Italiens*, Stauffenberg, Tübingen, pp. 15-33.
- Cavazza S. (2010), «Nationale Identität, lokale Patriotismus und Volkskunde in Italien 1861-1918», *Jahrbuch für Europäische Ethnologie*, n. 5, pp. 53-66.
- Confino A. (1997), *The Nation as a Local Metaphor: Württemberg, Imperial Germany, and National Memory, 1871-1918*, University of North Carolina Press, Chapel Hill.
- Deibel F. (1910), *Ludwig Dettmann*, Velhagen & Klasing, Bielefeld-Leipzig.
- Ditt K. (1990), «Die deutsche Heimatbewegung 1871-1945», in Cremer W. – Klein A. (eds.): *Heimat. Analysen, Themen, Perspektiven*, Westfalen Verlag, Bielefeld, pp. 135-155.
- Fischer C. J. (2010), *Alsace to the Alsatians? Visions and Divisions of Alsatian Regionalism, 1870-1939*, Berghahn Books, New York.
- Forcadell Álvarez C. – Romeo Mateo M. C. (eds.) (2006), *Provincia y nación. Los territorios del liberalismo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza,
<http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/55/_ebook.pdf>.
- Ford C. (1993), *Creating the Nation in Provincial France: Religion and Political Identity in Brittany*, Princeton University Press, Princeton.
- Fradera J. M. (1992), *Cultura nacional en una societat dividida. Patriotisme i cultura a Catalunya (1838-1868)*, Curial, Barcelona.
- Fullaonda D. (1980), *Manuel María Smith Ibarra, arquitecto 1879-1956*, Madrid.
- Geppert A. C. T. (2010), *Fleeting Cities: Imperial Expositions in Fin-de-Siècle Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Gerson S. (2003), *The Pride of Place: Local Memories and Political Culture in Nineteenth-Century France*, Cornell University Press, Ithaca.
- Guy K. M. (2003), *When Champagne became French: Wine and the Making of a National Identity*, Johns Hopkins University Press, Baltimore.

- Henn U. (1987), *Die Mustersiedlung Ramersdorf in München. Ein Siedlungskonzept zwischen Tradition und Moderne*, Munich.
- Hirsh S. L. (2003), «Swiss Art and National Identity at the Turn of the Twentieth Century» in Facos M. – Hirsh S. L. (eds.), *Art, Culture and National Identity in Fin-de-Siècle Europe*, Cambridge University Press, Cambridge, pp. 250-287.
- Hofer S. (2005), *Reformarchitektur 1900-1918. Deutsche Baukünstler auf der Suche nach dem nationalen Stil*, Menges, Stuttgart.
- Holmes J. (1971), *Olympiad 1936: Blaze of Glory for Hitler's Reich*, Ballantine Books, New York.
- Hurt D. D. (2005), «Rivalry and Representation: Regionalist Architecture and the Road to the 1937 Paris Exposition», Tesi di dottorato, University of Virginia.
- Jenkins J. (2003), *Provincial Modernity: Local Culture and Liberal Politics in Fin-de-Siècle Hamburg*, Cornell University Press, Ithaca.
- King J. (2002), *Budweisers into Czechs and Germans: A Local History of Bohemian Politics, 1848-1948*, Princeton University Press, Princeton.
- Kunz G. (2000), *Verortete Geschichte. Regionales Geschichtsbewusstsein in den deutschen Historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Lampugnani V. – Schneider R. (eds.) (1992), *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Reform und Tradition*, Hatje, Stuttgart.
- Lane B. M. (2000), *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Lafuente Ferrari E. (1990), *La vida y el arte de Ignacio Zuloaga*, Editorial Planeta, Barcelona [2a ed.].
- Lasserre C. (1986), «Le néo-basque: une autre face de la modernité, 1920-1940», *Monuments Historiques*, n. 147, pp. 65-73.
- Le Couédic D. (1995), *Les architectes et l'idée bretonne 1904-1945. D'un renouveau des arts à la renaissance d'une identité*, Société d'histoire et d'archéologie de Bretagne, Archives modernes d'architecture de Bretagne, Saint-Brieuc.
- Loyer F. – Toulhier B. (eds.) (2001), *Le Régionalisme, architecture et identité*, Monum-Éditions du Patrimoine, Paris.
- Mainer J. C. (2004), «Notas sobre el regionalismo literario en la Restauración: el marco político e intelectual de un dilema», in Enguita, J. M. - Mainer, J. C. (eds.): *Entre dos siglos. Literatura y aragonesismo*, Institución Fernando el Católico, Zaragoza, pp. 7-28.
- Navascués Palacio, P. (1985), «Regionalismo y arquitectura en España (1900-1930)», *Arquitectura & Vivienda*, n. 3, pp. 28-36.
- Núñez Seixas X. M. (2001), «The Region as Essence of the Fatherland: Regionalist Variants of Spanish Nationalism (1840-1936)», *European History Quarterly*, vol. 31, n. 4, pp. 483-518.
- Núñez Seixas X. M. (ed.) (2006), *La construcción de la identidad regional en Europa y España (siglos XIX y XX)*, num. monográfico di *Ayer*, n. 64.

- Núñez Seixas X. M. – Umbach M. (2008), «Hijacked Heimats: National Appropriations of Local and Regional Identities in Germany and Spain, 1930-1945», *European Review of History*, vol. XV, pp. 295-316.
- Pabón J. (1952), *Cambó 1876-1918*, Alpha, Barcelona.
- Paliza Monduate M. (1990), *Manuel María de Smith Ibarra. Arquitecto*, Diputación Foral de Bizkaia/Bizkaiko Foru Albundia, Bilbao.
- Peer S. (1998), *France on Display: Peasants, Provincials, and Folklore in the 1937 Paris World's Fair*, State University of New York Press, Albany.
- Petri R. (2003), «Heimat/Piccole patrie. Nation und Region im deutschen und im italienischen Sprachraum», *Geschichte und Region/Storia e Regione*, vol. XII, pp. 559-578.
- Quiroga A. (2007), *Making Spaniards: Primo de Rivera and the Nationalization of the Masses*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Reyero C. – Freixa M. (1999), *Pintura y escultura en España (1800-1910)*, Cátedra, Madrid.
- Rodríguez Bernal E. (1994), *Historia de la Exposición Ibero-Americana de Sevilla de 1929*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.
- Sahlins P. (1989), *Boundaries: The Making of France and Spain in the Pyrenees*, University of California Press, Berkeley.
- Schäfers S. (2001), *Vom Werkbund zum Vierjahresplan. Die Ausstellung «Schaffendes Volk», Düsseldorf 1937*, Droste Verlag, Düsseldorf.
- Schmidt K. E. (1905), *Französische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Seemann, Leipzig.
- Sigel P. (2000), *Exponiert. Deutsche Pavillons auf Weltausstellungen*, Bauwesen Verlag, Berlin.
- de Solà-Morales I. (1985), *La Exposición Internacional de Barcelona 1914-1929: Arquitectura y Ciudad*, Feria de Barcelona, Barcelona.
- Stauter-Halsted K. (2001), *The Nation in the Village: The Genesis of Peasant National Identity in Austrian Poland, 1848-1914*, Cornell University Press, Ithaca.
- Steber M. (2010), *Ethnische Gewissheiten. Die Ordnung des Regionalen im bayerischen Schwaben vom Kaiserreich bis zum NS-Regime*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen.
- Storm E. (2003), «Regionalism in History, 1890-1945: The Cultural Approach», *European History Quarterly*, pp. 251-265.
- Storm E. (2009), «Painting Regional Identities: Nationalism in the Arts, France, Germany and Spain, 1890-1914», *European History Quarterly*, vol. 39, n. 4, pp. 557-583.
- Storm E. (2012), «The Birth of Regionalism and the Crisis of Reason: France, Germany and Spain», in Augusteijn J. – Storm E. (eds.), *Nation and Region: Nation-Building, Regional Identities and Separatism in Nineteenth-Century Europe*, Palgrave Macmillan, Basingstoke, pp. 36-57.
- Suárez-Cortina M. (1994), *Casonas, hidalgos y linajes. La invención de la tradición cántabra*, Editorial Límite, Santander.
- Thiesse A.-M. (1991), *Écrire la France. Le Mouvement littéraire régionaliste de langue française entre la Belle Époque et la Libération*, PUF, Paris.
- Trillo de Leyva M. (1980), *La Exposición Iberoamericana. La transformación urbana de Sevilla*, Ayuntamiento de Sevilla, Sevilla.

- Tusell J. (1999), *Arte, historia y política en España (1890-1939)*, Biblioteca Nueva, Madrid.
- Umbach M. (2009), *German Cities and Bourgeois Modernism, 1890-1924*, Oxford University Press, Oxford.
- Vigato J.-C. (1994), *L'Architecture régionaliste: France 1890-1950*, I.F.A./Norma, Paris.
- Villar Movellán A. (1979), *Arquitectura del regionalismo en Sevilla. 1900-1935*, Diputación Provincial de Sevilla, Sevilla.
- Walther E. (1939) «Der deutsche Lebensraum», in Ernst W. Maiwald (ed.): *Reichsausstellung «Schaffendes Volk» Düsseldorf 1937. Ein Bericht*, Düsseldorf, vol. I, pp. 71-73.
- White W. – Zimmer O. (eds.) (2011), *Nationalism and the Reshaping of Urban Communities in Europe, 1848-1914*, Palgrave Macmillan, Basingstoke.
- Wörner M. (1999), *Vergnügen und Belehren. Volkskultur auf den Weltausstellungen 1850-1900*, Waxmann, Münster.
- Wright J. (2003), *The Regionalist Movement in France 1890-1914: Jean Charles-Brun and French Political Thought*, Oxford University Press, Oxford.