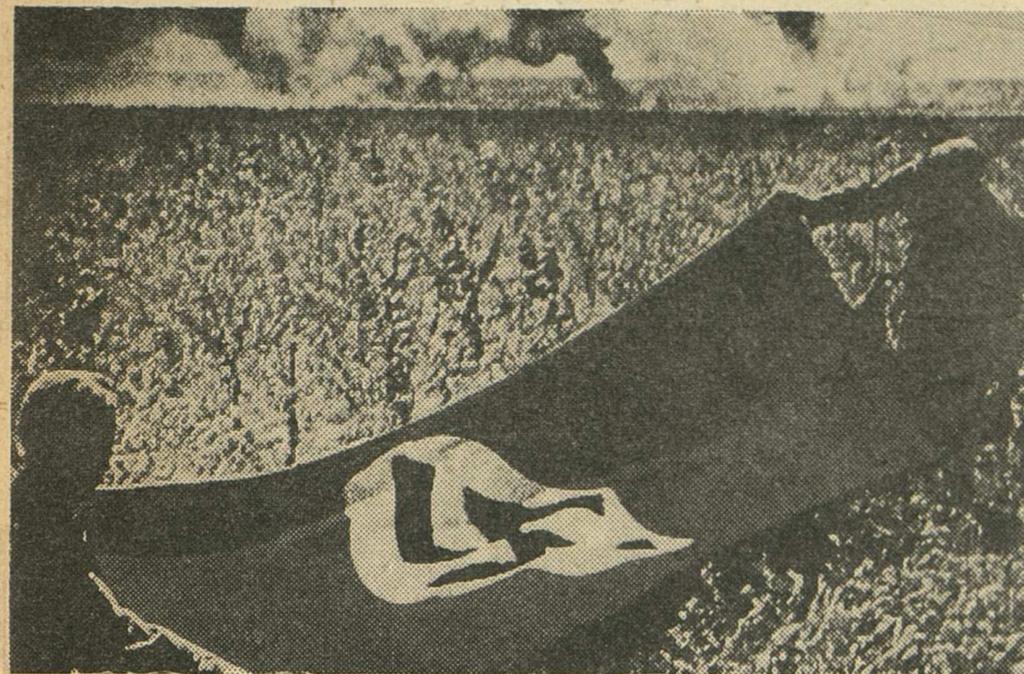


Weimar dal cabaret alla svastica



Si è riaperto l'interesse per una vicenda storica che mise in luce gli stessi processi politici, economici e sociali con i quali si confrontano oggi le democrazie occidentali

Il Bauhaus, la Nuova Obiettività, il dada berlinese furono protagonisti di quell'irrequieto decennio

Vissero l'arte come una febbre

di GIULIANO BRIGANTI

NEL CORSO degli ultimi trent'anni è nato e si è diffuso sempre di più il mito della cultura di Weimar: avviato dapprima timidamente in Germania, nel secondo dopoguerra, ma giunto al suo culmine negli anni Sessanta, quando la «nuova sinistra» europea scoprì vincoli di stretta parentela spirituale con l'intelligenza tedesca degli anni Venti. Che erano, del resto, già considerati anni mitici, anzi «gli anni più splendidi della Germania e di Berlino, i loro anni "parigini" così ricchi di talento e di arte», come scriveva, nel 1955, Gottfried Bern.

Alla creazione del mito di Weimar non ha contribuito infatti soltanto la «nuova sinistra». L'attrazione nasceva da affinità, da simpatie, da analogie che si estendevano per un'area ben più diffusa. Nel campo dell'architettura e delle arti visive, prima il Bauhaus e successivamente il breve interludio del dada berlinese e la «Neue Sachlichkeit» (la «Nuova Obiettività»), hanno conosciuto, negli ultimi vent'anni, una progressiva e straordinaria reviviscenza di interesse che si è accompagnata al boom dell'espressionismo iniziato verso la fine degli anni Cinquanta. Ad eccezione della «Neue Sachlichkeit», il cui revival è più recente, la rivalutazione della cultura artistica tedesca degli anni della repubblica precede la riscoperta della Scuola di Francoforte e di quei pensatori ad

essa collegati che, come Walter Benjamin, si interessarono anche a problemi di arti visive.

E' una rivalutazione però che tende ora a precisarsi, ad affinare i propri strumenti di conoscenza, cioè ad uscire dal mito, come ha dimostrato la recentissima mostra allestita a Monaco da Emilio Bertonati sulla secessione di Dresda, che ha aperto nuove prospettive ed ha chiarito, tra l'altro, quale fosse l'anello di congiunzione tra l'espressionismo apolitico e il nuovo realismo fortemente politicizzato. Anche gli studi più recenti, che considerano da un punto di vista complessivo quel decennio irrequieto ed estroverso, estremamente affascinante, si preoccupano di chiarire il divario tra la Weimar reale e la Weimar del mito.

Per di più, col progredire degli anni, e quindi col crescere delle possibilità di fornire nuovi argomenti alle analogie tra la situazione di oggi

e quella di allora, assume un significato sempre più determinante un aspetto, pur così ovvio, che caratterizza la cultura dell'effimera repubblica. Ci appare infatti, quella cultura, sempre più simile ad una fragilissima e brillante rete intessuta febbrilmente e in modi diversi o addirittura divergenti, da una minoranza di intellettuali liberi, generosi, lucidi, sempre al diapason delle loro possibilità espressive. Era certo una minoranza assai numerosa e molto attiva, e rappresentava quasi al completo le forze mentalmente vive del paese; ma non si può fare a meno di paragonarla ad una superficie sottilissima, come un impalpabile strato di vaniglia sparso sopra la pesante e minacciosa torta dell'oscura realtà nazionale che, fra spessi strati di borghesia conservatrice, più o meno ottusa ma sempre traumatizzata dalla sconfitta e dalla crisi economica e ossessionata dal «kulturbol-

schewismus», era infarcita delle più velenose sostanze del nazionalismo revanscista, del militarismo e dell'odio reazionario.

Vari furono i modi con cui gli artisti affrontarono quella realtà, come dimostra l'esistenza di manifestazioni sostanzialmente diverse quali il Bauhaus e la «Neue Sachlichkeit». In che modo diverse e in che modo espressioni di uno stesso contesto culturale? E' necessario premettere che il 1918, in Germania, non costituisce uno spartiacque nelle arti visive così come non lo è per quanto riguarda la letteratura. «Noi avevamo fatto la nostra rivoluzione molto tempo prima», scriveva, e ben a ragione, Alfred Kubin dopo la proclamazione della repubblica. Infatti la Germania aveva dato il suo valido contributo all'avanguardia europea dal 1905 al 1914 con i due gruppi della «Brücke» e del «Blaue Reiter». Tuttavia ciò che, nella storia

dell'avanguardia tedesca, distingue nettamente la cultura artistica di Weimar e fa sì che non la si possa considerare solo un epilogo della rivoluzione avvenuta nel decennio 1905-1914, è il fatto che essa dimostra una presa di coscienza della guerra perduta, della sua amara realtà e delle sue conseguenze.

Certo, la «Nuova Obiettività» si riallaccia in parte anche alla visione negativa del mondo che è uno degli aspetti della «Brücke», ereditandone l'accento fortemente nazionale, l'oscuro legame di sangue con l'antica tradizione tedesca, ma cercando di conferire un senso di testimonianza e di impegno politico al rifiuto dei canoni estetici dell'espressionismo e al suo odio contro il ceto medio, i filistei e l'autorità in genere. Così anche il Bauhaus continua il discorso estetico-sociale aperto nella stessa Weimar da Henri Van de Velde, che ancora alla fine del secolo

diresse una scuola di arti e mestieri, convinto della necessità di una stretta collaborazione tra le arti visive; e soprattutto riprende gli esperimenti del Werkbund, di poco precedenti la guerra.

Se vogliamo cercare ora una ragione dell'attuale ripresa di interesse per i protagonisti di quegli anni febbrili e insidiati che ebbero come scena soprattutto Berlino e Weimar, dobbiamo forse trovarla nell'urgenza dei problemi che quella situazione culturale ancora ci pone. Quale è in sostanza la vera eredità nel campo delle arti, della «Nuova Obiettività» e del Bauhaus, dello spirito di Weimar? Siamo oggi in grado di affermare che Otto Dix fu indubbiamente la figura di maggior rilievo di quegli anni. Per la violenza corrosiva con cui agisce sul proprio tempo e per le altissime qualità di pittore; Dix supera indubbiamente George Grosz, fino a pochi anni fa di lui più conosciuto. Il dilemma tradizione-rivoluzione che egli visse nel modo più esasperato si riaffaccia ancora come istanza irrecusabile. Ma l'eredità del Bauhaus, grazie alla fortuna con cui venne accolto e amministrato in America, agì più in estensione, entrando capillarmente a far parte della nostra vita. Nel bene e nel male. Perché ha tradito molto spesso quelle che erano le aspirazioni dei suoi fondatori, oscillanti tra utopia e azione sulla realtà.