

Da Vienna a Darmstadt

Il breve ma significativo episodio della “Colonia degli artisti di Darmstadt” rappresenta in modo esemplare, all'alba del nostro secolo, una di quelle rilucenti e preziose gocce d'acqua in cui sembra condensarsi — quasi per virtù di una magica forza d'attrazione — la caleidoscopica e cangiante ricchezza della cultura tedesca fra Otto e Novecento. Ipotesi potenzialmente centrifughe esprimono, nel loro concreto verificarsi, punti di momentanea tangenza; tendenze parallele, ma diverse, finiscono — e sia pure per un attimo — con l'incontrarsi, senza dover prefigurare l'astratto luogo geometrico dell'infinito. La teatralizzazione della vita urbana, il culto dell'estetico nel cuore stesso di un mondo industrializzato, la tecnica nella sua doppia valenza di funzionalità e di forma, la forma ritualizzata come pura maschera dell'ideologia, la tensione oppositiva e insieme complementare fra ornamento e ascesi: ecco alcuni elementi, scelti un po' a caso, dei tanti che concorrono a disegnare — da una prospettiva kulturgeschichtlich — i contorni sfrangiati di questa specifica costellazione. I cui presupposti, certo, vanno ricercati parecchio indietro nel tempo.

Nel 1857 il giovane imperatore Francesco Giuseppe aveva fatto spianare le mura che cingevano il cuore della “Hofburg” e del centro più antico di Vienna, avviando contemporaneamente la costruzione, al loro posto, del grande anello-boulevard, il “Ring” appunto: un itinerario dai significati fortemente simbolici, se la posa della prima pietra della “Votivkirche” ne segna l'inizio (1856) e — attraverso edifici rappresentativi come il “Rathaus” (1872-1882), il Parlamento (1873-1883), l'Università (1873-1883) — il compimento del “Burgtheater” lo conclude emblematicamente, nel 1888, come ‘tempio’ di un culto ormai del tutto ‘mondano’. Se l'idea iniziale muoveva dal proposito di eliminare in questo modo il diaframma politico tra i gruppi aristocratici e la borghesia alta, in realtà nell'arco del trentennio circa che vide la realizzazione del “Ring” tre progetti ben distinti finiscono per sovrapporsi: l'apertura di un dialogo di ‘buon vicinato’ fra aristocrazia e patriziato borghese; la creazione di un grande ‘boulevard’ che riducesse al minimo «la possibilità di innalzare barricate da parte di potenziali ribelli», facilitando «l'agile spostamento di uomini e di materiale bellico» (secondo le richieste avanzate dagli ambienti militari); e infine la forma visibile attraverso cui «il terzo stato celebrava architettonicamente il trionfo del Recht costituzionale sulla Macht imperiale, la vittoria della cultura laica sulla fede religiosa» disseminando il tracciato della «Ringstrasse» di centri emblematici del potere elettivo, della cultura scientifica e dell'arte. Tutto ciò avrebbe portato inevitabilmente con sé una permeabilità sociale nuova, una mobilità e dinamica di contatti fra ceti diversi, che nel 1895

— con la nomina a borgomastro del demagogo cristiano-sociale e antisemita Karl Lueger (ratificata per altro dall'imperatore, non a caso, solo due anni più tardi) — spingerà sulle piazze il primo movimento di massa della storia austriaca, una eventualità cui i militari non avevano pensato, e liquiderà per sempre le posizioni del liberalismo tradizionale. Si tratta, senza dubbio, di una osmosi difficile e problematica (Arthur Schnitzler l'ha tematizzata più volte nei suoi testi teatrali della prima fase, elevando la cosiddetta 'Linie' a spartiacque non solo topografico nella capitale austriaca d'allora, ma anche di 'status' sociale), e non per nulla le ricerche più importanti sulla Vienna 'fin de siècle' hanno sottolineato con particolare enfasi proprio quest'aspetto, che ha certamente una rilevanza primaria¹. E tuttavia esso non impedisce che tra le crepe delle macrostrutture ideologiche, di cui i tre possibili 'anelli' del "Ring" sono di volta in volta la visibile proiezione, si inseriscano dinamiche molecolari che finiranno con l'alimentare, nel corso del tempo, movimenti politico-sociali delle più diverse colorature. Non senza riflessi più o meno evidenti — occorre aggiungere — su aspetti tutt'altro che secondari della cultura coeva.

Che cosa in realtà si muovesse dietro questa facciata («l'età d'oro della sicurezza», come l'avrebbe definita a posteriori Stefan Zweig, o l'epoca della «interiorità protetta dal potere», secondo la metafora più realistica di Thomas Mann), quali fermenti maturassero, disgregatori di un edificio apparentemente compatto e liberatori di potenzialità nuove, talora diverse fra loro e spesso opposte, è stato messo in luce molto più tardi, o addirittura — in parte — da studi recenti: l'Austria come 'teatro' (la parola non è scelta a caso) delle prime, moderne strategie di massa caratterizzate dal demagogismo ideologico e insieme dal simbolismo coreografico dell'esperienza politica collettiva (anticipazione di quella «estetizzazione della politica», appunto, di cui parlerà più tardi Walter Benjamin); ma anche l'Austria, anzi la Vienna, che vede nascere il 'gruppo Pernerstorfer', dove le giovani personalità di un Gustav Mahler, di un Victor Adler, di un Siegfried Lipiner, prima di imboccare strade non di rado divaricanti, si ritroveranno — sullo scorcio del secolo — per reagire alla crisi complessiva del liberalismo austriaco tentando di dar vita a una cultura nazionale capace di fondere insieme sviluppo intellettuale e sociale, arte e idee politiche².

L'episodio di Darmstadt emerge, su questo sfondo, come un caso particolarmente esemplare di concentrazione simbolico-espressiva, d'un ripensamento carico di conseguenze del rapporto arte-tecnica-massa (si pensi che Joseph Maria Olbrich sarà, nel 1907, tra i fondatori del "Deutscher Werkbund"), del progetto di un teatro come «supremo simbolo culturale», luogo per eccellenza delle «feste della vita e dell'arte» (così il titolo di uno scritto di Behrens del 1901). Ma si tratta d'una convergenza di circostanze particolarmente favorevoli, che consentono la sperimentazione di un progetto la cui intensità è inversamente proporzionale alla durata: una piccola Residenza di provincia, che sembra garantire consonanze più autentiche rispetto alla grande città; un principe, il Granduca Ernst Ludwig d'Assia, allevato dalla regina Vittoria, sua zia per parte di madre, e forse non dimentico delle esperienze inglesi di un William Morris nel suo interesse — una volta salito al trono — alla promozione delle arti applicate in Germania; infine un gruppo di artisti che qui trovano l'occasione di una esperienza fondamentale per la propria formazione e poi proseguono in direzioni anche molto diverse (Behrens nella Berlino dell'AEG di Rathenau, Fuchs di nuovo a Monaco; di Olbrich si è già detto).

Il crocevia, come luogo privilegiato d'incontro, resta comunque, e lascia il segno, soprattutto su Georg Fuchs³. Das Zeichen, l'azione scenica da lui realizzata il 15 maggio 1901 per la I esposizione della "Colonia degli Artisti di Darmstadt" e in cui ha modo di concretizzare e mettere a frutto la sua 'idea di teatro' come 'festa' ed 'evento', nonché le esperienze della Monaco di fine secolo (cfr. l'autobiografico Sturm und Drang in München um die Jahrhundertwende, 1936), non gli offre soltanto l'oc-

casione di collaborare — per la seconda volta — con Peter Behrens, autore fra l'altro dei costumi. Esso prefigura altresì un itinerario ideologico di forte ambiguità, destinato a ruotare sempre più intorno ai temi della funzione politica dell'arte (Der Kaiser, die Kunst und die Kultur, 1904), della 'forma tedesca' (Deutsche Form, 1907), della tradizione germanica dei misteri medievali contrapposta alla concezione cosciente dello spettacolo che ha la sua radice nei divertimenti cortigiani del Cinque e Seicento ed è merce di importazione latina. Una posizione, quest'ultima, che egli ha sostenuto non soltanto con pagine teoriche (Die Sezession der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel, 1911), ma anche con testi da lui ideati e realizzati, in diverse città della Germania, per una serie d'anni (Christus, 1916). Questa fase delle sue riflessioni sulla forma-teatro è documentata in modo particolare dallo scritto Die Schaubühne der Zukunft (1904), in cui, partendo dalla classica distinzione fra "Kultur" e "Zivilisation", Fuchs postula la necessità di costruire una nuova cultura che torni a padroneggiare la nostra complessa civiltà delle macchine. Portatrice naturale di questa nuova cultura è quella «sparsa società di migliori» che si contrappone al grande pubblico e alla sua pseudo-cultura d'accatto, ma solo individualmente, ché non ha ancora trovato un punto d'incontro intorno al quale raccogliersi. Questo punto d'incontro sarà — secondo Fuchs — il «teatro dell'avvenire», nel quale si ritroveranno tutti coloro che intendono la partecipazione a uno spettacolo non come "diversivo" agli impegni logoranti dell'esistenza quotidiana, non come divertimento, ma come attiva presenza, come partecipazione ad un culto, ad una comunione solenne che rinverdisca il senso proprio al teatro delle grandi civiltà passate. In altri termini, il "teatro dell'avvenire" è l'unico presupposto possibile di una vera "Volksbühne". Il palcoscenico riacquista così la sua funzione di luogo mistico nel quale prende corpo una "passio" collettiva, in cui vengono coinvolti attori e spettatori (poiché «l'arte drammatica è, per sua essenza, movimento ritmico del corpo umano nello spazio, eseguito allo scopo di disporre altri individui a questo movimento, di trascinarli, di inebriarli»), non più divisi dal principio della quarta parete, ma fusi in un tutto organico: infatti «attori e spettatori, palcoscenico e platea non sono — per loro origine - contrapposti, ma costituiscono un'unità». Applicando questi principi al problema tecnico-architettonico dell'edificio teatrale, Fuchs progettò la costruzione di numerosi teatri, rimasti per altro allo stadio di semplice ideazione, sottolineando in modo particolare il loro aspetto monumentale, mentre sul piano dell'arte drammatica la preminenza attribuita all'elemento corporeo lo indusse a ricollegare la recitazione a quella che egli considerava la sua matrice, ossia alla danza. Lo spettacolo assume dunque, agli occhi di Fuchs, un significato e una forma sostanzialmente simbolico-allegorici, mentre il dramma si viene configurando nei termini di una "partitura" rispetto alla sua esecuzione scenica, e ha lo scopo di disporre l'animo dello spettatore ad una condizione di solenne raccoglimento, sciogliendolo dalla estrinseca determinatezza della sua identità fisica.

Ripresi e sviluppati, qualche anno più tardi, in Die Revolution des Theaters (1909), questi concetti hanno esercitato — nel richiamo centrale alla danza e alla gestualità — una notevole influenza sul teatro russo d'avanguardia, e in particolare su Mejerchol'd (una traduzione era apparsa a Pietroburgo nel 1911). Ancora una volta la 'costellazione' di cui si parlava all'inizio produce effetti incalcolabili e sicuramente 'eccentrici' rispetto alla parabola individuale di un artista come Georg Fuchs. Le schegge dell'esperienza di Darmstadt, una volta dissoltosi il momento magico che le aveva calamitate verso un unico centro, tornano ad allontanarsi lungo tragitti destinati a non incrociarsi mai più.

Paolo Chiarini