

Eloisa Perone

L'AVVENIMENTO TEATRALE COME FESTA. LA PRIMA TEORIA TEATRALE DI GEORG FUCHS

Abstract

*Around the turn of the nineteenth century, the German publisher, art-critic, theatre theorist, and playwright Georg Fuchs started to develop his own theatre-theory, which is best known to theatre historians through the 1907 book *Die Revolution des Theaters*. Fuchs first realized his claim for a revolutionary, anti-naturalistic stage and theatre, which was to become completely new in form as well as in meaning, during his years of cooperation with the designer and architect Peter Behrens, from 1899 to 1905. At the *Künstlerkolonie* in Darmstadt, the two reformers developed their ideal of a festival theatre: a place of celebration of life and the arts in which the barriers between stage and audience as well as any separation among the spectators was to be removed. The article investigates the particular meaning of the definition of “festival theatre” in Georg Fuchs. The meaning of festival as it is intended by Fuchs underlines an ideological approach to the moment of profound cohesion provided by the theatre and yields to a renewal of the stage in its formal aspects. It contains reference to ancient theatrical rituals and borrows from pagan ancient ceremonies as well as from Christian liturgy. While seeking a “sacred” substrate, it nevertheless seemingly points towards itself in its formal and specifically artistic aspects. Nonetheless, Fuchs’ theatre theory bears some interesting innovations as well as a desire for dialogue with its environment. These aspects can be highlighted through a close analysis of his use and personal definition of the term “festival.”*

1. Un teatro nuovo

Il critico d'arte, pubblicista e uomo di cultura Georg Fuchs (1868-1949) iniziò a rivolgere la sua attenzione al teatro a partire dal 1899. Dopo un intenso impegno a favore dell'arte pittorica, che lo vide coinvolto in prima persona nella Secessione di Monaco, egli ricevette l'incarico di partecipare alla costituzione della *Künstlerkolonie* di Darmstadt, chiamata in vita dal mecenate Ernst Ludwig, granduca d'Assia. Fuchs iniziò da quel momento, e proprio al volgere del secolo, a sistematizzare la sua famosa teoria teatrale, nota per lo più attraverso lo scritto *Die Revolution des Theaters*¹. In seno alla fucina dello *Jugendstil* e in collaborazione e accordo con altri artisti e architetti, primo fra tutti Peter

¹ G. FUCHS, *Die Revolution des Theaters. Ergebnisse aus dem Münchener Künstlertheater. Mit 17 Bildbeilagen*, Georg Müller, München-Leipzig 1908. Il testo è consultabile anche su: <https://archive.org/details/dierevolutiondes00fuchuoft> e acquistabile nella riproduzione di BiblioLife (www.bibliolife.com). Da qui in avanti con l'abbreviazione RdT e il numero della pagina.

Behrens, Georg Fuchs elaborò un pensiero su forma, stile e funzione del teatro, in cui rivendicava la necessità di una struttura teatrale completamente nuova. La rivoluzione che Fuchs chiedeva, entrata nell'immaginario della storia del teatro al suono del felice motto di «*riteatralizzare il teatro*»², si fondava sulla proposta di creare una scena e un edificio teatrale alternativi. A partire dalle idee maturate in seno all'innovazione della pittura e dell'arte applicata, Fuchs chiedeva un luogo semplice e solenne, adatto alla celebrazione di un avvenimento festoso, quale doveva essere il teatro. Per farlo, si doveva abbandonare l'edificio teatrale convenzionale e crearne uno nuovo, progettato secondo le esigenze del “teatro del futuro”³.

Il teatro convenzionale con i suoi fronzoli e ghirigori, fasullo erede dello sfarzo barocco, era un luogo di mera finzione, dedito alla ricerca di una facile quanto insopportabile verosimiglianza; la *Guckkastenbühne*, il palco a scatola ottica del teatro all'italiana, proponeva un'artificiale e illusoria ricostruzione del mondo reale, che appariva a Fuchs come il regno posticcio della cartapesta. Gli elementi costitutivi dello spazio scenico, ivi comprese le innovazioni tecniche, sfruttate fino all'esasperazione, non potevano che contenere un conglomerato disomogeneo, privo di un centro: «La macchina scenica, oggi al suo massimo sviluppo, e con essa il conseguente naturalismo, hanno portato la scena a scatola ottica *ad absurdum*. Siamo giunti alla fine della nostra saggezza. L'evoluzione del teatro convenzionale stesso ci ha dimostrato che tutto il teatro all'italiana con tanto di quinte e cieli, con i fondali prospettici e la scenografia mobile, con tanto di luce di ribalta e graticci è superfluo, che ci trasciniamo dietro un apparato che impedisce ogni dispiegamento di un'arte vera, moderna. Perciò: via i tiri! Via la luce di ribalta! Via la scena mobile, i disegni prospettici, i cieli, le quinte e i costumi ovattati! Via il palco a scatola ottica! Via le logge a teatro! Tutta questa pessima imitazione di mondo fatta di carta, fil di ferro, tela di iuta e fronzoli è matura per la sua fine!» (*SdZ*, p. 33; *RdT*, p. 53).

Ciò che Fuchs descrive *ex negativo* è dunque una scena teatrale scarna, svuotata di tutti gli elementi che, nel corso della storia del teatro, da lui stesso delineata in alcune pagine dei suoi scritti, hanno affollato il palcoscenico e la sala. Se da un lato egli si rivolge contro un'illusione prospettica, determinata da un pessimo uso dell'arte pittorica in teatro, utilizzata soltanto per i fondali “naturalistici” (e tutt'altro che realistica), dall'altro critica la pretesa di verosimiglianza, determinata da un naturalismo che non contribuisce in nessun modo a generare il “vero”. Si fondono qui due aspetti della critica fuchsiana: l'attento sguardo del critico d'arte, che pretende un teatro adeguato alle innovazioni del campo della pittura, che si apre alle sperimentazioni d'avanguardia e alle prime influenze simboliste da una parte e, dall'altra, un approccio più ideologico, rivolto piuttosto alla funzione del teatro.

² Cfr. anche U. ARTIOLI, *Il ritmo e la voce. Alla sorgenti del teatro della crudeltà*, Laterza, Roma-Bari 2005, pp. 31ss.

³ Questo anche il titolo del primo libro sul teatro: G. FUCHS, *Die Schaubühne der Zukunft*, Schuster und Loeffler, Berlin-Leipzig 1905. Il testo è consultabile anche su: http://edoc.hu-berlin.de/ebind/hdok2/h299_fuchs_1905/XML/index.xml. Da qui in avanti con l'abbreviazione *SdZ* e il numero della pagina. *Die Revolution des Theaters* costituisce, di fatti, un'edizione ampliata e solo leggermente rivista della *Schaubühne*.

La ricerca stilistica di Fuchs porta così all'elaborazione di una scena del tutto particolare, la *Reliefbühne* (scena a rilievo)⁴, la cui concezione ha un debito decisivo nei confronti dell'arte figurativa; la nuova concezione scenica, ancor oggi degna di considerazione, porta un'innovazione stilistico-formale che per Fuchs si lega, in particolare per quanto riguarda la pretesa di un luogo del tutto nuovo, alla ricerca di un rinnovato senso e di una specifica funzione del teatro, già in parte anticipata dalla precedente citazione.

La zavorra del teatro di corte, la cui inadeguatezza e vacuità si cela a malapena dietro a strati di trucco e inutili orpelli, è resa infatti ancor più insopportabile dal fatto di non essere che una pessima imitazione di un teatro del passato (*SdZ*, p. 8), che non consente all'arte teatrale di svilupparsi in maniera adeguata al suo tempo e impedisce la costruzione di un teatro moderno, capace d'instaurare un rapporto di verità con la propria epoca. «Siamo una generazione che si risveglia da un lungo torpore» (*SdZ*, p. 5; *RdT*, p. 13) scrive Fuchs, in apertura del primo capitolo della *Schaubühne der Zukunft*, poi ripreso nella *Rivoluzione*, per descrivere una generazione sopraffatta dalla forza centripeta della «moderna civiltà delle macchine» (*ibidem*, *ivi*), ancora incapace di dominarla e di costringerla in una nuova forma. Ma proprio questa generazione ora in risveglio, animata da una volontà di riforma culturale e partecipe, come tanti intellettuali e artisti tedeschi all'inizio del secolo, degli insegnamenti di Nietzsche, spinge al rinnovamento e ancora più alla creazione del nuovo: «Non vogliamo una vita di seconda mano. Non abbiamo soltanto liberato tutte le arti dalle catene e dalle larve di epoche passate, ma abbiamo iniziato la lotta contro ogni forma falsificante della vita» (*SdZ*, pp. 6s.; *RdT*, p. 14)⁵. Ciò che Fuchs cerca, è un teatro che funga da specchio e centro per una nuova generazione tedesca, pronta a liberarsi dall'imitazione e dalle imposizioni della cultura del passato recente. Un luogo nuovo, costruito per rispondere in maniera adeguata non soltanto alle richieste del “buon gusto”, ma a un'intima necessità di vita (*SdZ*, p. 9).

Il bisogno tratteggiato da Fuchs non si muove quindi soltanto su argomentazioni tecniche o stilistiche. La funzione della nuova *Schaubühne* è infatti quella di divenire «il centro festoso di un'intera vita culturale» (*SdZ*, p. 41; *RdT*, p. 64), fondata su una società nuova che nasce dalla spinta di un'élite di cultura e buon gusto che si apre al mondo. L'aspettativa di questo pubblico colto è disattesa dal teatro convenzionale, adatto tutt'al più all'intrattenimento e assai lontano dall'offrire un'esperienza culturale e sociale: «Ci aspettiamo una *feier* – e troviamo lo strazio!» (*SdZ*, p. 13; *RdT*, p. 28) commenta, per mano di Fuchs, il pubblico deluso.

Il teatro che possa offrirsi come centro e luogo simbolico per quella parte della società che non si riconosce né si sente rappresentata dall'offerta del teatro istituzionale, deve sorgere su presupposti e con una conformazione del tutto diversa dal teatro convenzionale. Il “teatro del futuro” di Fuchs elimina quindi, oltre all'eccedenza dei

⁴ Per un'accurata sintesi della riforma scenica di Fuchs cfr. F. PERRELLI, *Storia della scenografia. Dall'antichità al XXI secolo*, Carocci, Roma 2013, pp. 94 e 171, M. FAZIO, *Lo specchio, il gioco e l'estasi. L'arte del Teatro in Germania dal realismo storico all'espressionismo*, Valerio Levi Editori, Roma 1988, pp. 183ss. e S. KONEFFKE, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980*, Reimer, Berlin 1999, pp. 24-39.

⁵ Il corsivo delle citazioni ripropone la spaziatura allargata dell'autore nella versione originale di *SdZ*.

diversi meccanismi della scena, anche dalla sala ciò che considera superfluo. Il suo teatro, in armonioso accordo e co-progettazione con Behrens e Littmann, rifugge l'eccesso ornamentale in favore di una sala semplice e funzionale. Ancora più importante, elimina logge e palchi, per ritornare all'antica forma ad anfiteatro, che cancella le differenze di rango, residuo pregiudiziale della società feudale.

Se il teatro fuchsiano tende all'eliminazione delle barriere sociali tra il pubblico, ancora più determinante per il teatro della *rivoluzione* è l'eliminazione della barriera (fisica e ideologica) tra l'accadere scenico e lo spettatore. L'eliminazione della ribalta e la ricerca di un'esperienza condivisa tra il pubblico e l'attore è uno dei capisaldi della teoria teatrale di Fuchs e costituisce forse l'elemento maggiormente analizzato dalla critica, che non ha tralasciato di sondarlo profondamente nelle sue implicazioni e derivazioni filosofiche⁶. In grandissima sintesi e tornando ai brevi accenni fatti alle esigenze di una società nuova, questa sottrazione di barriera (su cui torneremo) si fonda sul tentativo di ristabilire un'unità organica, dimentica dell'individuazione cui la società moderna ha costretto l'uomo. «Palco e sala nella loro origine non sono in contrapposizione, ma sono un'unità» (*SdZ*, pp. 38s.; *RdT*, p. 63), scrive Fuchs nella *Schaubühne*. Ciò che il teatro, ritornando al tempo antico, deve ricreare, è appunto «l'unitarietà della comunità in festa, di coloro che guardano e di coloro che recitano» (*ibidem*, ivi).

Nelle pagine seguenti si cercherà di ripercorrere parzialmente questa caratteristica del teatro di Fuchs. Non tanto in relazione al pensiero, ormai noto, della teoria dell'individuazione, quanto ripercorrendo le frequenti allusioni a un aspetto peculiare dell'idea fuchsiana di teatro che crea un nesso continuo tra l'avvenimento teatrale e la festa.

2. Il teatro della festa o la festa del teatro

Il teatro di Fuchs non è soltanto un luogo della rappresentazione, né tantomeno una *Schankstätte*, un distributore di consumo culturale⁷. «Festa», «centro festoso», luogo in cui si esprime la «comunità in festa»: sono solo alcune delle definizioni che Fuchs attribuisce

⁶ Per un'analisi complessiva del pensiero di Georg Fuchs cfr. L. PRÜTTING, *Die Revolution des Theaters. Studien über Georg Fuchs*, Kitzinger, München 1971 (l'unico scritto monografico in lingua tedesca su Fuchs) e, in lingua italiana, il lavoro di Luisa Tinti, che in larga parte lo riprende, allargando lo sguardo al contesto europeo: L. TINTI, *Georg Fuchs e la rivoluzione del teatro*, Bulzoni, Roma 1980. Cfr. anche U. ARTIOLI, *Il ritmo e la voce. Alla sorgenti del teatro della crudeltà*, ed. cit., pp. 31-71.

⁷ Basti qui pensare alle belle e feroci pagine rivolte al teatro letterario, un teatro svuotato della sua specificità artistica e della sua funzione sociale, del tutto assoggettato alla supremazia di un testo letterario che nulla sa delle sue caratteristiche fondamentali. Cfr. anche il testo chiave in cui l'autore si esprime contro il naturalismo: G. FUCHS, *Sermon wider die Literaten in Dingen der dramatischen Dichtkunst*, in "Wiener Rundschau", 3 (13/1899), pp. 298-303. L'articolo fa parte di una serie di brevi scritti fondamentali per la definizione del teatro come festa, tutti composti tra il 1898-1901 e pubblicati per lo più su "Wiener Rundschau" e su "Deutsche Kunst und Dekoration" con cui Fuchs collaborava. La rivista "Deutsche Kunst und Dekoration" è interamente digitalizzata dalla Biblioteca dell'Università di Heidelberg: <http://deutsche-kunst-dekoration.uni-hd.de>. Per la digitalizzazione parziale della "Wiener Rundschau" cfr. https://de.wikisource.org/wiki/Wiener_Rundschau. Su Fuchs anti-letterario cfr. anche U. ARTIOLI, *Il ritmo e la voce. Alla sorgenti del teatro della crudeltà*, ed. cit., p. 35.

al teatro e che invariabilmente legano il concetto della festa al teatro, facendo del secondo quasi un atto di sintesi delle caratteristiche del primo. Come fa notare Erika Fischer-Lichte⁸, non si tratta di una concezione del tutto inconsueta al tempo di Fuchs, che però la declinò in modo del tutto personale, facendone derivare in maniera particolarmente coerente le richieste di una nuova struttura teatrale, ad esempio l'idea, già citata, dell'eliminazione della ribalta.

Ciò che premeva a Fuchs della concezione dell'avvenimento culturale in forma di festa, sfruttata all'epoca parimenti da ambienti nazional-popolari, socialdemocratici ed ecclesiastici, erano, da un lato, la sua caratteristica unificante e, dall'altro, il suo carattere d'eccezionalità, che permetteva di concepire l'evento teatrale come un momento posto al di fuori della quotidianità: «La prima richiesta è che gli spettatori siano, nella forma e nello spirito, trasportati fuori dalla quotidianità in modo da potersi aprire a qualcosa di più di essa», scrive in un testo emblematico per la sua visione festosa del teatro, *Die Schaubühne – Ein Fest des Lebens*⁹. Alla richiesta di un momento e di un luogo adibiti a un avvenimento straordinario e importante si legano, per Fuchs, l'idea di un teatro “stagionale” d'occasione e la creazione di un luogo dedicato, una concezione non del tutto estranea al *Festspielhaus* di Wagner, con il quale Fuchs condivideva anche l'idea di un'opera d'arte totale, di un teatro che unisse in sé tutte le altre arti. Il teatro non doveva essere sempre e dappertutto, ma divenire, in momenti particolari, «il centro festoso della comunità»¹⁰.

Proprio questo principio unificante è il fondamento dell'idea festosa di Fuchs che, per darvi la giusta autorevolezza, lo deriva da un autore per lui fondamentale: Johann Wolfgang von Goethe. La citazione del maestro, che definisce come festa la collaborazione delle arti per la creazione di un grande evento teatrale, non solo è riportata da Fuchs negli scritti che al volgere del secolo si concentrano con particolare insistenza sul concetto del teatro come festa, ma ritorna persino come *incipit* del programma del *Künstlertheater* di Monaco, quasi dieci anni più tardi, quando appare ormai molto più urgente la definizione dettagliata di forma e struttura del nuovo teatro piuttosto che l'ideologia da cui prende spunto: «C'è poesia, c'è pittura, c'è canto e musica, c'è arte della recitazione e cos'altro ancora! Se tutte queste arti e le grazie di giovinezza e bellezza agiscono insieme in un'unica serata *in modo importante*, allora c'è una *festa* che non ha paragoni»¹¹. La citazione di Goethe punta il dito sulla collaborazione

⁸ Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, Francke, Basel 1999, pp. 272ss.

⁹ G. FUCHS, *Die Schaubühne – Ein Fest des Lebens*, in “Wiener Rundschau”, 3 (20/1899), pp. 483-486.

¹⁰ Fuchs cita, a proposito, anche i momenti “storici” della rappresentazione teatrale, come ad esempio il Carnevale o i riti pagani che accompagnano il cambio delle stagioni. Nella *Schaubühne* egli individua l'estate come momento ideale per il suo teatro della festa, quando l'uomo si riposa dalla vita quotidiana e lavorativa («solo *in momenti particolari*, cioè quando s'innesca il bisogno di elevazione festosa, ad esempio d'estate, quando l'uomo moderno rifugge il *Moloch* della vita produttiva, affamato di impressioni grandi e solenni» [*SdZ*, p. 24]). La concezione del teatro della festa gli permette inoltre di concepire un teatro del tutto nuovo senza pretendere che questo si sostituisca al teatro convenzionale, ma presentandolo come luogo a sé.

¹¹ La citazione è tratta dalle conversazioni con Goethe di Johann-Peter Eckermann. Cfr. J.-P. ECKERMANN, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens 1823-1832*, vol. 3, Brockhaus, Leipzig 1848, pp. 63s.; Fuchs la riporta in G. FUCHS, *Die Schaubühne – Ein Fest des Lebens*, cit., p. 483; in *SdZ*, p. 14; in *RdT*, p. 29; infine nel libretto (edito dal Verein Münchner Künstler-Theater senza indicazione di

contemporanea delle arti che però, come sottolinea Fuchs, cercando anche una distanza da Wagner, collaborano «in modo importante». Per Fuchs ciò significa che le arti debbono trovare una coerenza interna, un centro unificante che non renda il teatro soltanto un *nebeneinander* (lo starsi accanto) delle arti, ma una loro collaborazione, un *miteinander*. Egli investe sul termine di festa proprio questa pretesa di armonia e coerenza interna.

Il primo tentativo di Fuchs in questo senso fu la messa in scena del suo lavoro teatrale *Das Zeichen. Festliche Dichtung*¹², scritto in occasione dell'inaugurazione dell'esposizione di Darmstadt, il 15 maggio 1901. La famosa rappresentazione, avvenuta sulla scalinata antistante l'officina artistica nel cuore della *Künstlerkolonie*, costituisce una prima rappresentazione delle richieste formali di Fuchs: il culmine della festa d'inaugurazione era infatti la messa in scena di *Das Zeichen*, volta a celebrare proprio il contesto entro il quale sembrava possibile la realizzazione dell'ideologia teatrale che Fuchs e l'amico Behrens (che dell'opera curò la regia) proponevano. Non è un caso che gli scritti dal più alto contenuto ideologico nacquero proprio durante il periodo in cui Fuchs lavorò nella *Künstlerkolonie*, una cornice con intento programmatico e a carattere esemplare in cui s'intendeva riunire, come dice Prütting, arte e potere, arte e vita, arte e sostenibilità economica; un contesto assai fecondo per la ricerca di un'unione organica fra le arti e la vita¹³. Così a Darmstadt (e non solo) il teatro doveva essere il luogo che unisce, sintetizza ed esemplifica; il concetto di rappresentazione non era più sufficiente a definirlo: «Una recita? No: era un'azione festosa in nuovo stile»¹⁴. Il teatro doveva sintetizzare le diverse arti ma anche, cosa altrettanto importante, offrire un momento privilegiato per celebrare attraverso la festa l'unità di tutte le parti che lo compongono.

Fuchs intendeva così riportare il teatro a un'antica funzione sociale che trascende l'atto puramente estetico. Il momento festoso, che si staglia contro la quotidianità, ha il compito (e la forza) di assottigliare, addirittura di eliminare le barriere. Nel momento celebrativo di Fuchs non esistono limiti: tra spettatori e scena, tra chi mostra e chi guarda, tra le diverse discipline artistiche e tra la vita e l'arte. Poiché egli intendeva creare l'esperienza reale di un momento festoso, la rappresentazione doveva coinvolgere con un'azione “vera” e condivisibile. Pur entro una cornice esteticamente ben definita, e ispirata dal teatro dell'antichità, il nuovo teatro intendeva trascendere il limite del

un autore specifico) *Münchener Künstlertheater. Ausstellung München 1908*, Georg Müller, München-Leipzig 1908, p. 3.

¹² G. FUCHS, *Das Zeichen. Festliche Dichtung*, in A. KOCH-G. FUCHS (a cura di), *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901. Ein Dokument Deutscher Kunst*, Koch, Darmstadt 1901, pp. 63-67 (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/koch1901>).

¹³ In questo senso è inequivocabile anche il titolo dello scritto dell'amico P. BEHRENS, *Feste des Lebens und der Kunst [Feste della vita e dell'arte]. Eine Betrachtung des Theaters als höchsten Kultursymbols. Der Künstlerkolonie in Darmstadt gewidmet*, Diederichs, Leipzig 1900 (<http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/behrens1900>). Questo titolo sul “teatro come più alto simbolo culturale” (come recita il sottotitolo), presenta larghe parti di testo quasi identiche a quelle degli scritti di Fuchs, con cui condivide fin nei dettagli il progetto del *festliches Schauspiel*, lo spettacolo della festa.

¹⁴ [SENZA INDICAZIONE DI AUTORE,] *Die Eröffnungs-Feier vom 15. Mai 1901* in A. KOCH-G. FUCHS (a cura di), *Grossherzog Ernst Ludwig und die Ausstellung der Künstler-Kolonie in Darmstadt von Mai bis Oktober 1901*, ed. cit., pp. 56-61, qui p. 60.

palcoscenico da un punto di vista strutturale e ideologico. Come la festa, accadimento di un momento condiviso, il teatro doveva “compiersi” attraverso la partecipazione.

Questa concezione del teatro come festa richiama, se non nella sua estetica per lo meno nella sua ispirazione, l'origine rituale del teatro. Significativamente però, e in controtendenza rispetto alle aspettative di un teatro dionisiaco, votato all'estasi collettiva, quale la critica ha contribuito a dipingere l'idea teatrale di Fuchs, l'autore, pur usando chiari riferimenti ad azioni rituali, non ne assume in nessun modo la terminologia. Anzi, pare esserci una sovrapposizione della concezione del rito con quella della festa, nella sua accezione di momento che crea unità.

Nella *Schaubühne der Zukunft* scrive: «Ne va di constatare che il teatro, anche nella sua forma più complessa e intellettualizzata, non sarà altro da ciò che è stato ai primordi: movimento ritmico del corpo umano nello spazio, cresciuto organicamente dal movimento orgiastico, espansivo, di una folla festosa. Inoltre, non bisogna dimenticare mai che il teatro, per sua natura, è *una cosa sola* con la comunità in festa, poiché “esiste” solo nel momento in cui questa ne fa esperienza. Attori e spettatori, palcoscenico e sala non sono, in origine, in contrapposizione, ma sono *un'unità*» (*SdZ*, p. 38)¹⁵. Della manifestazione rituale del teatro Fuchs recupera anzitutto il movimento unificante, identificando nella danza (e nel movimento ritmico) il mezzo capace di realizzare il momento culminante della festa¹⁶. I due aspetti sono profondamente legati e definiscono il teatro/festa come un momento capace di catalizzare un'esperienza comune: un luogo di doppio movimento che da un lato assume su di sé l'espressione dell'energia esistente e dall'altro la propaga. Questo *Erlebnis* (esperienza) del teatro – definizione di grande interesse e attualità che meriterebbe un'indagine a sé – si manifesta, nel teatro e nella festa, attraverso il movimento.

Si è scritto molto del recupero del dionisiaco e dell'orgiastico nella teoria del teatro fuchsiana, interpretando proprio la danza come primo elemento della ricerca di un'ebbrezza e di un'estasi collettiva. Sebbene alcune righe di Fuchs facciano esplicito riferimento al *Rausch* (l'ebbrezza), e nonostante la ben nota ammirazione dell'autore per la “danzatrice nel sonno” Magdeleine G., ci pare che la definizione fuchsiana della festa erediti però dal rito il carattere sacro piuttosto che quello del dionisiaco. Se l'idea di teatro di Fuchs prevede l'unione e il superamento festoso dei limiti (del sociale, del

¹⁵ L'aspetto “aggregante”, chiaramente esplicitato segna e spiega anche la nascita del palcoscenico: «Come nasce il luogo della rappresentazione in quanto terminologia stilistica consolidata? Semplicemente perché per lo scopo di un'esperienza drammatica ci si ritrova spesso nello stesso luogo. I piedi di coloro che danzano, di quelli che “rappresentano”, battono la terra [la parola tedesca *aufstretenden* significa anche “quelli che pestano”]. Nasce inizialmente una specie di aia; poi la si ricopre per comodità con stuoie o assi. Intanto, per la comodità degli spettatori, si creano delle sedute fisse. Se coloro che guardano si moltiplicano, si è costretti ad alzare il luogo della rappresentazione: ecco il *palcoscenico!*» (*SdZ*, p. 40).

¹⁶ Il movimento ritmico che nasce dalla danza è lo strumento che rende possibile valicare il limite tra palcoscenico e spettatori per creare l'unisono cui Fuchs aspira. Il corpo dell'attore è chiamato a costruire un rapporto anzitutto ritmico con lo spettatore (oltre che con il testo e lo spazio): attraverso il suo movimento, che si propaga come un'onda di oscillazioni, la folla radunata partecipa e vive con quello che potremmo definire lo stesso battito cardiaco. La danza, come momento dal quale nascono l'azione scenica e l'arte della recitazione, costituisce uno dei pensieri fondanti e maggiormente conosciuti della teoria fuchsiana.

quotidiano e delle arti), essa è infatti ancorata a una struttura salda e altamente formalizzata del teatro e, anche in quanto festa, mostra un carattere troppo sobrio per incitare allo scatenamento incontrollato di forze orgiastiche; basti qui pensare alla definizione di Behrens per il quale il *Festspiel* offre un momento di «forte gioia nelle cose serie»¹⁷.

Ci pare interessante, a tale proposito, che Fuchs non faccia mai uso della parola “rito” ma che preferisca, anche nella descrizione di ciò che appare come evidente descrizione di un atto rituale, ricorrere alla terminologia della festa, accompagnandola, là dove intende sottolineare ulteriormente il carattere di esperienza eccezionale e fuori dalla norma del teatro, alla definizione del culto. Se il teatro è una festa comunitaria che può assumere, per Fuchs, i tratti del culto, è da quest’ultima caratteristica che il teatro può trarre ancora senso e funzione. La festa cui Fuchs aspira è una festa sociale con carattere sacro.

3. *Culto teatrale*

Festa, società e rito sovrappongono le loro caratteristiche e funzioni nel gioco fuchsiano dell’unione delle parti e l’atto teatrale diventa il luogo eccezionale e specifico in cui questi aspetti trovano una loro particolare sintesi. L’origine festosa del teatro e la sua discendenza dal culto sono sovrapposte nella visione di Fuchs, che pare addirittura utilizzare i due termini come fossero sinonimi: «La viva necessità da cui il teatro, la commedia come la tragedia, prende le sue origini è, da noi come per i greci e i cinesi, il *culto*, la *socialità festosa*» (*SdZ*, p. 15; *RdT*, p. 29). Se il culto, come la festa, serve a Fuchs a indicare quel momento modernamente catartico del teatro, esso ne sottolinea però un’accezione sacrale che non sarebbe potuta emergere dalla sola definizione festosa e ne mostra con maggiore chiarezza l’aspetto celebrativo e monumentale.

Il teatro di Fuchs, pur nella richiesta della partecipazione condivisa, non nasce, come il richiamo al rito dionisiaco potrebbe fare intendere, da un moto istintivo dei partecipanti, ma ha piuttosto il compito di sintetizzare simbolicamente il senso della comunità che esprime, proponendole una forma. Il teatro di Fuchs si riappropria così di quel carattere rappresentativo che, nel paragone con la festa, sembrava aver perduto. Per esprimersi come quel centro festoso in cui la comunità possa riconoscersi e per proporsi come luogo «che sintetizza ciò che è grande e universale» (*SdZ*, p. 26), si rivolge allora alle forme conosciute del sacro, prima fra tutte quelle della tradizione cristiana.

I motivi della cristianità costituivano, anche e forse soprattutto attraverso la loro iconografia, fonte di profonda ispirazione per Fuchs, come mostra anche la sua ben nota predilezione per il *Passionspiel* di Oberammergau¹⁸. La rappresentazione del *Mysterium* che una volta ogni cinque anni coinvolgeva l’intera cittadinanza, esprimeva pienamente il carattere celebrativo e puntuale del momento teatrale ed era un esempio unico di partecipazione condivisa. Oberammergau offriva a Fuchs una sintesi perfetta di festa e

¹⁷ P. BEHRENS, *Feste des Lebens*, ed. cit., p. 9.

¹⁸ Cfr., in particolare, G. FUCHS, *Deutsche Form. Betrachtungen über die Berliner Jahrhundert-Ausstellung und die Münchner Retrospektive, mit einer Einleitung Von den letzten Dingen in der Kunst*, Georg Müller, München 1907 (<https://archive.org/details/deutscheform00unkngoog>) e ID., *Die Sezession in der dramatischen Kunst und das Volksfestspiel, mit einem Rückblick auf die Passion von Oberammergau*, Georg Müller, München 1911.

culto, unendo il carattere sacro della messa in scena all'elemento profano della festa popolare. La sua ambivalenza di rappresentazione misterica e *Volksfestspiel* riproponeva il gusto delle rappresentazioni medievali e carnascialesche, il che spiega, almeno in parte, l'utilizzo ambiguo dei termini di festa e di culto da parte di Fuchs.

Se il tratto spiccatamente sacro della concezione fuchsiana riconduce il teatro alla sua funzione sociale originaria, il carattere del tutto indefinito di questa sacralità, che mescola liberamente tratti cristiani a reminiscenze pagane, apre però la strada a un aspetto ideologico dal dubbio risolto¹⁹. La mancanza di un centro sacro univoco e la distinzione del tutto labile tra il culto e la festa fanno così intravedere la possibile nascita di una nuova religione, ancorata all'ideologia di un'unità di massa. Non bisogna dimenticare però che il primo pensiero teatrale di Fuchs è ancora profondamente immerso nelle correnti di pensiero filosofiche e artistiche del primo Novecento tedesco, che si muove liberamente dalla *Nascita della tragedia* di Nietzsche al simbolismo di Stefan George e Rilke²⁰. Sono questi i modelli di pensiero a partire dai quali Fuchs sviluppa il suo pensiero artistico e teatrale.

Ma nella mancanza di un fondamento ideologico chiaro e all'interno di una ricerca che è squisitamente formale, il culto che Fuchs costruisce intorno al teatro non è allora null'altro che il teatro stesso. Sembra anche alludervi la descrizione di un momento d'anticipazione che prepara la rappresentazione, quasi fosse un'iniziazione misterica. L'attesa e la solenne preparazione si risolvono infatti nella rivelazione del teatro stesso: «E oggi insieme ci rechiamo sulla collina al luogo solenne [...]. Non siamo venuti per farci erudire o per sottoporci con senso del dovere al “consumo culturale”, ma per avere, insieme a molti altri, un'esperienza comune [...]. Ora deve accadere qualcosa! – E accade! – L'ampio portone si apre. L'organo ci viene incontro tonante, oppure il suono cristallino delle trombe, oppure una musica allegra che c'invita a procedere. In un unico movimento, come per una processione o per una polonaise, entriamo *nell'anfiteatro* [...] – Ora è silenzio. – [...] e nell'attimo in cui quel silenzio prodigioso si muta quasi in orrore, di fronte ai nostri occhi sognanti si risveglia una nuova vita, il nuovo movimento: il *teatro*» (*SdZ*, p. 43s.).

Il culto che qui Fuchs descrive, uno strano miscuglio tra annuncio cristiano²¹ e rito pagano, risulta in una definizione che gli permette con libertà di contenerle e sintetizzarle tutte: il teatro come visione sublimata della vita. Si notino anche le sottolineature di Fuchs: non sono più quelle della festa e dell'esperienza comune, ma termini che

¹⁹ Il richiamo a una sacralità pagana e monumentale e l'idealizzazione della cultura popolare germanica che rivelano un risvolto proto-fascista del pensiero di Fuchs, poi rettificato in un inedito del 1947 (G. FUCHS, *Wie war das alles nur möglich?* [Stadtarchiv München, Monacensia, Nachlass Georg Fuchs, L4177]). Sul pensiero politico di Fuchs cfr. B. RUHWINKEL, *Georg Fuchs. Das Theater als völkischer Ritus*, in U. PUSCHNER-W. SCHMITZ-J.H. ULBRICHT (a cura di), *Handbuch zur “Völkischen Bewegung” 1971-1918*, Saur, München 1996, pp. 747-62.

²⁰ Sul contesto culturale in cui operava Fuchs a inizio del secolo a Monaco cfr. anche P. JELAVICH, *Munich and Theatrical Modernism. Politics, Playwriting and Performance 1890-1914*, Harvard University Press, Harvard 1985.

²¹ La figura del messia redentore è una figura d'importanza emblematica per Fuchs, che gli dedica anche diverse versioni dell'opera drammatica *Christus*. Cfr. le diverse versioni dell'opera inedita presso il Stadtarchiv München, Monacensia, Georg Fuchs Nachlass, L130; L4161; e L 4193.

descrivono la forma che le può contenere. Fuchs sembra suggerire che il teatro possa risolvere in se stesso le questioni ideologiche che solleva. Il culto, come rileva giustamente Silke Koneffke, doveva diventare cultura²².

Il “teatro del futuro” di Fuchs è dunque il modo e il luogo in cui la moderna società può celebrare il suo culto che, se ha tutte le caratteristiche di un atto sacro, si compie però in maniera del tutto immanente, poiché non è rivolto a un’alterità divina, ma soltanto al momento presente, al punto da non offrire, oltre all’indicazione formale, suggerimenti sulla sua possibile applicazione al di fuori delle mura teatrali. La festa di Fuchs è volta a celebrare in qualche modo se stessa, poiché si esprime nel momento in cui si compie, nella costruzione di un senso unitario tra i partecipanti ed elevando il momento alla massima possibile densità. L’arte come atto formale e rappresentazione esemplare ha il compito di celebrare, così dichiarano Fuchs e Behrens, la vita e l’arte. Ma lì si esauriscono. Non si tratta quindi di un culto che possa creare un legame con un’alterità ultraterrena, ma di una ricorrenza ancorata nel momento e nel luogo presenti, che riceve legittimazione dal fatto stesso di esistere semplicemente nella condivisione umana: la festa teatrale.

L’insistenza sul carattere artistico ed estetico (la centralità dell’arte nella festa), rivela quanto il pensiero di Fuchs sulla funzione del teatro sia propedeutico alla riforma formale ch’egli chiede. L’innovazione stilistica di Fuchs ha, in fondo, maggiore valore e pregnanza rispetto alle motivazioni teoriche che l’accompagnano e che non sempre trovano una coerenza interna. Certamente però l’apparato ideologico che Fuchs costruisce intorno alle (ben più cospicue) parti descrittive sul teatro è fondamentale per cogliere il ruolo e il peso ch’egli attribuisce al teatro e a tutto ciò che, dal gesto alla scena, in esso avviene. Ci si potrebbe allora arrischiare a dire che ciò che del teatro è sacro, secondo Fuchs, è proprio la sua forma, mentre la legittimazione di tale posizione privilegiata gli è data dalla sua componente festosa, dalla partecipazione condivisa al suo compimento²³.

4. *Un teatro possibile*

Il concetto di festa, così centrale nell’analisi del pensiero sociale (e politico) di Fuchs, offre però la possibilità, accanto alla sua componente sacra, di riscoprirne un ulteriore aspetto. Se la festa come momento artistico si presenta come l’emblema di una società altamente ideologizzata, essa presenta anche un aspetto profondamente concreto, costituito dalla sua “socievolezza”; “*gesellig*” è l’aggettivo con cui Fuchs accompagna ostinatamente la definizione di festa, descritta sempre come «*geselliges Fest*», e quella di teatro, definito come centro della «*festliche Geselligkeit*».

²² Cfr. S. KONEFFKE, *Theater-Raum. Visionen und Projekte von Theaterleuten und Architekten 1900-1980*, ed. cit., p. 27.

²³ Questa posizione pare esplicitarsi con chiarezza anche in Behrens, quando sottolinea «che esistono di nuovo poeti che danno al nostro tempo le forme per un *culto della vita*» (P. BEHRENS, *Die Lebensmesse von Richard Dehmel. Als festliches Spiel dargestellt von Peter Behrens*”, in “Die Rheinlande”, gennaio 1901, pp. 3-15, qui p. 15).

Il termine è tradotto in italiano anzitutto con “socievole”, in cui risulta immediatamente evidente il riferimento all’aspetto aggregante della festa teatrale evocata da Fuchs. Ma il campo semantico di “*gesellig*” comprende anche i termini della piacevolezza e di una quasi superficiale leggerezza d’incontro. Si applica a una serata piacevole tra amici, ad esempio, o all’aspetto amichevole di un persona; porta addirittura tratti mondani²⁴. L’accostamento di questa «*Geselligkeit*» alla concezione fuchsiana della «festa come rito liturgico»²⁵ appare sorprendente perché con le due parti s’intende costituire una definizione unica. Fuchs non scinde teatro e/o festa dalla componente della “socievolezza”. Se, come anticipato, il termine rafforza e ribadisce l’aspetto della capacità unificante del teatro, dall’altro pare aprire la definizione di Fuchs a un ulteriore concetto del *sociale*, ben più ancorato alla vita del quotidiano e del reale di come l’eccezionalità dell’atto rappresentativo farebbe intendere.

La socievolezza mette allora in luce una tensione interessante del pensiero dell’autore che, nell’esposizione della necessità di un luogo, di uno spazio e di un tempo eccezionali, si lega alle esigenze e ai caratteri della quotidianità. Indica, in obliquo, un aspetto dell’evento festoso che, nell’esposizione di Fuchs, apre lo sguardo a quegli aspetti che parlano un linguaggio rivolto in maniera più diretta alla sua contemporaneità: «Se il teatro è socialità, festosità, culto: bene, che sia allora apertamente e sinceramente la *nostra* socialità, la *nostra* festosità, il *nostro* culto» (*SdZ*, p. 18). Fuchs si rivolge in maniera chiara al suo tempo, invitandolo ad accogliere le componenti antiche del teatro, ma anche ad appropriarsene in maniera originale e nuova. Il ripristino di una funzionalità antica dell’arte non intende affatto escludere il rapporto con la modernità: «Vogliamo una cultura *moderna*» (*SdZ*, p. 6), scrive per chiedere un teatro rivolto al *futuro*. Antichità e ritualità perdono, in quest’ottica, parte della loro forza irrazionale per mettersi in relazione con la cultura contemporanea.

Il legame con una realtà concreta traspare, in maniera più specifica e con un carattere tutto pragmatico, anche da molte annotazioni, volte a giustificare l’effettiva realizzabilità del teatro ch’egli chiede. Sono le parole dell’organizzatore culturale che, nel prospettare un teatro nuovo, critica l’esistente senza per questo dichiararlo superfluo. «I teatri sono imprese capitalistiche come altre, obbligate a piegarsi alle leggi di domanda e offerta» (*SdZ*, p. 12; *RdT*, p. 27), ricorda, per giustificare la programmazione dei teatri convenzionali e insieme per sottolineare i vantaggi economici di un nuovo teatro dall’apparato scenico semplificato (*SdZ*, pp. 22s.). Fuchs, che era uomo di cultura e giornalista, anche nell’esposizione dell’ideologia che sorregge la sua riforma teatrale si dimostra capace di calarsi con realismo e prontezza nella contemporaneità.

Ciò che Fuchs vuole dal teatro, anche là dove per definirne lo scopo rimanda al passato e all’origine, è una reinvenzione formale che possa porsi in relazione con il suo

²⁴ Si vedano anche i diversi aspetti nel tema dell’anticipazione della rappresentazione teatrale, che per Fuchs è un momento fondamentale della festa. Le sue descrizioni variano dai toni mistici (cfr. ancora la citazione di *SdZ*, pp. 43s.) alla cronaca dell’avvenimento mondano: il momento di sospensione che precede l’apertura del teatro al pubblico può apparire come preparazione a un avvenimento sacro ma anche, al contrario, indirizzare l’attenzione al pubblico *in toiletta*, che attende con impazienza e gioiosa anticipazione l’inizio della festa.

²⁵ Cfr. E. FISCHER-LICHTE, *Kurze Geschichte des deutschen Theaters*, ed. cit., p. 274: «Der Begriff Fest meint [bei Fuchs] eine art kultisches Ritual».

tempo, esprimendone gusto e sentimento; egli cerca il dialogo e la relazione tra il teatro che propone e la società esistente. La capacità di concepire il teatro come impresa è tuttavia un risvolto secondario di questa ricerca di relazione, espressa soprattutto nella ricerca formale ed estetica. Il teatro come festa ha il compito di essere la festa (e il culto) del proprio tempo, deve saperlo interpretare piuttosto che proporre l'imitazione di un'estetica nata in un altro contesto. «I teatri, le scene, i costumi e la moda di quei tempi si mostrarono completamente in relazione con l'intera atmosfera culturale» (*SdZ*, p. 19; *RdT*, p. 34), scrive del teatro barocco – per Fuchs il più inadeguato a esprimere la modernità.

Ci pare allora che il cortocircuito generato dall'accostamento insistito dei due termini di festa e di socievolezza intenda mettere in luce l'istanza di relazione che il teatro può offrire; e forse occorrerebbe, per rivolgere uno sguardo più fresco e finalmente libero da un'eccessiva attenzione all'aspetto rituale del suo teatro, prestare maggior attenzione proprio a questa componente della teoria fuchsiana. Si tratta, in fondo, di un ulteriore tentativo di superamento di quella barriera che in questo caso non divide pubblico e attori, ma piuttosto separa il teatro dalla sua realtà sociale ed economica. L'eccezionalità del momento e del luogo non intendono escludere la realtà quotidiana; essa fa piuttosto emergere in modo sublimato il senso della quotidianità stessa (proprio come accade per la festa).

Infine, ci pare che in questa che abbiamo chiamato la ricerca di relazione Fuchs tenti di trovare una via di mezzo che possa annullare la tensione tra una funzione ideale dell'arte e la realtà della vita. Tra le pieghe di questa tensione si potrebbe ancora rileggere la proposta formale e stilistica di Fuchs, in modo da riappropriarsi di quella parte della sua ricerca, capace di tenere insieme l'istanza della forma e quella del senso. La forma rigorosa e asciutta (che non è mero formalismo) di Fuchs, che dà grande valore all'aspetto visivo, precorre sorprendentemente una visione decisamente moderna del teatro²⁶.

Rimane infine spunto di riflessione la definizione che Fuchs, sempre in bilico tra una richiesta di stile e una ricerca di scopo del teatro, premette alla sistemazione delle sue teorie e che, sottolineata per intero, ripete addirittura due volte nella *Rivoluzione*. Quasi in opposizione a ogni forzatura nel rinnovamento, egli dichiara: «Ogni società ha il teatro che si merita e nessuno, nemmeno il più grande degli artisti potrà imporgliene uno diverso» (*SdZ*, p. 7; *RdT*, pp. 9 e 15). Ci pare che la citazione ponga l'accento su una doppia richiesta, cui Fuchs ha tentato di dare risposta attraverso la “collocazione festosa” del teatro: che il teatro nella sua espressione profonda si metta nella giusta relazione con la società che rappresenta e che questa, a sua volta, sappia riconoscere ed esprimere il bisogno di un teatro siffatto. Si tratta di una relazione profonda tra scena e platea che anche il teatro e la società contemporanei sono ancora chiamati a ricostruire.

²⁶ Così che le richieste formali di Fuchs potrebbero essere messe in relazione, senza grande sforzo, ad esempio con le regie di Robert Wilson.