



UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PADOVA

Dipartimento dei Beni Culturali

Corso di laurea Triennale in

Discipline delle Arti, della Musica e dello Spettacolo

Tesi di laurea triennale

**Evoluzione teorica e pratica del concetto di *Gesamtkunstwerk* in Wagner, Appia,
Craig e rivisitazione contemporanea in chiave punk**

Relatore

Prof.ssa Marzia Maino

Laureando

Federico Favero

Matricola: 1232927

Anno Accademico 2022 - 2023

*And a lean, silent figure slowly fades into the gathering darkness, aware at last that
in this world, with great power there must also come great responsibility*

(Spiderman, *Amazing Fantasy* #15, Stan Lee)

Indice

Introduzione	6
Capitolo 1	7
1. Brevi cenni storiografici sul Gesamtkunstwerk	7
1.1 I primi tentativi di arte totale: il primo romanticismo	7
2. 1.2 Richard Wagner e il Gesamtkunstwerk; Bayreuth e il rapporto con Nietzsche	9
Capitolo 2	19
1. La musica come arte suprema e la nuova concezione spaziale luminosa: Adolphe Appia	19
Capitolo 3	30
1. La riteatralizzazione del teatro attraverso l'arte totale e il concetto di <i>Über-marionette</i>	30
Appendice	41
1. Riproposizione in chiave punk del concetto di Gesamtkunstwerk	41
Bibliografia	50
Sitografia	51
Video	51

Introduzione

Una delle più grandi capacità dell'arte è quello di tramutare concretamente i sentimenti e le sensazioni dell'animo umano che sarebbero di per sé inspiegabili a parole, e tutte le arti sono in grado di farlo per ogni singola emozione: un senso di malinconia può essere espresso tanto da una melodia quanto da un dipinto, una sensazione di felicità tanto da una scultura quanto da un'opera teatrale: il fondamento rimane sempre lo stesso, è la metodologia nel farlo che cambia. L'arte è questo, dunque, espressione sensorialmente tangibile di uno stato d'animo e non è un caso che questa ideologia cominciò a diffondersi e a conoscersi soprattutto in epoca Romantica dove l'arte e una sempre più attenzione nei confronti dei sentimenti umani furono i concetti chiave. Oltre al Romanticismo come movimento strutturato, a noi interessa anche ciò che lo precedette, ovvero la prima fase romantica, definita anche primo Romanticismo e in parte ciò che portò alla nascita di esso: l'Idealismo tedesco. Parlare in modo approfondito e dettagliato dell'Idealismo tedesco ci porterebbe su altre strade che non verranno discusse in questa sede, ma un concetto è importante tenere a mente, ovvero l'assidua ricerca dell'Assoluto, iniziata con Fichte e poi portata avanti da altre personalità importanti come Kant e Hegel, ovvero quell'assiduo tentativo di voler creare un *unicum* unendo tutte le parti in un Assoluto che potesse essere fonte imprescindibile di conoscenza. Tutto questo comincia a prendere forma appunto nel primo Romanticismo quando si inizierà a parlare per la prima volta di *Gesamtkunstwerk*, ovvero di un'arte che inglobasse tutte le arti in un'arte totale. Sarà proprio questo l'inizio del mio percorso, una panoramica sui primi tentativi di arte totale o almeno su alcune prime teorizzazioni di esso per poi passare alla personalità a cui maggiormente si associa il termine sopra riportato, Richard Wagner. Il secondo capitolo mostrerà gli sviluppi di questa arte totale alla fine dell'Ottocento e nel primo Novecento, soprattutto grazie alla personalità di Adolphe Appia che sarà oggetto della mia trattazione soprattutto per la grande attenzione che egli prestò alla musica; e di Edward Gordon Craig ed il suo innovativo lavoro sulla scenografia e l'attore, che furono fondamentali per lo sviluppo del teatro nel corso del Novecento. Il lavoro si concluderà con una mia personale riflessione e idea d'applicazione del *Gesamtkunstwerk* in un ambito nuovo, ovvero quello del concerto punk.

Capitolo 1

Brevi cenni storiografici sul *Gesamtkunstwerk*

1. I primi tentativi di arte totale: il primo romanticismo

Definiamo come primo Romanticismo un movimento artistico, culturale e filosofico sviluppatasi prima in Germania e successivamente nel resto d'Europa alla fine del XVIII secolo, nato soprattutto come forma di ripudio nei confronti del secolo dei lumi appena trascorso e della sua tendenza nel ridurre tutto a mera questione razionalistica, prediligendo un'opposta tendenza all'emotività ed alla immaginazione, concetti che saranno alla base di tutta la produzione artistica di questo periodo e che sfoceranno poi nel cosiddetto *Sturm und Drang*¹.

Questo è un periodo molto florido, vediamo affermarsi figure come quella di Friedrich Wilhelm Joseph von *Schelling*, Karl Wilhelm Friedrich von *Schlegel* e il fratello August Wilhelm von Schlegel, di Novalis e di molti altri ma soprattutto nasce nel 1796 la scuola di Jena, alla cui base si prestano gli insegnamenti di Johann Gottlieb *Fichte* che verranno ripresi successivamente da Immanuel Kant, la cui poetica sarà fondamentale per lo sviluppo del vero e proprio Romanticismo². Scritti e documentazioni che riporterò di seguito ci testimoniano il fatto che non è stato Wilhelm Richard Wagner il primo ad elaborare tale concetto, basti pensare che il termine *Gesamtkunstwerk* venne utilizzato per la prima volta dal filosofo Karl Friedrich Eusebius Thrandoff nel 1827, quando Wagner aveva soltanto 14 anni; il merito dell'artista nativo di Lipsia è quello di aver fatto un primo tentativo di messa in scena dell'idea di arte totale, che verrà poi ripresa nella seconda metà del '800 da personalità come Adolphe Appia e Edward Gordon Craig. Nessuno dei primi romantici aveva teorizzato compiutamente un'idea di arte totale, ma singolarmente avevano sviluppato determinati concetti che saranno poi alla base della sua nascita: Johann Wolfgang von Goethe nel suo *Farbenlehre* (1810) sostiene che «colore e suono [e dunque pittura e musica] possono essere riferiti a una formula superiore e da questa essere derivati, sebbene separatamente [essendo] come due fiumi che nascono da un'unica montagna, ma che scorrono in condizioni del tutto diverse»³. Con questa affermazione

¹ Vasto e complesso movimento culturale e letterario della seconda metà del Settecento circa. *Sturm und Drang* (letteralmente "sconvolgimento e impeto") rappresenta l'ultima fase del preromanticismo col suo programma di un'integrale rivalutazione dell'irrazionale nella vita e nell'arte, in opposizione alla tradizione umanistica e accademica che aveva dominato nella prima metà del secolo, cfr. https://www.treccani.it/enciclopedia/sturm-und-drang_%28Enciclopedia-Italiana%29/

² Cfr. *il primo romanticismo: la scuola di Jena ed il primo romanticismo*, in www.sapere.it, <https://www.sapere.it/sapere/strumenti/studifacile/filosofia/La-filosofia-moderna/Il-romanticismo/Il-primo-romanticismo--la-scuola-di-Jena-e-il-circolo-di-Berlino.html>

³ Johann Wolfgang Goethe, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano 1979 (prima edizione *Zur Farbenlehre*, Cotta, Tübingen, 1810), p. 185.

possiamo intendere come l'idea di Goethe fosse quella che tutte le forme d'arte abbiano una sorta di origine comune, una sorta di assoluto⁴ da cui sarebbero nate tutte le arti assumendo poi direzioni opposte soprattutto nelle metodologie d'applicazione. Ma ciò che esse volevano trasmettere, il significato, rimaneva invariato. Schelling invece vedeva nella tragedia una «intima fusione delle arti, sintesi di musica, parola, danza, pittura teatro e scultura: elementi eterogenei amalgamati nella totalità del “grade stile”»⁵, oltre a ciò egli riconosce l'arte come elemento di sintesi, in grado di riconciliare anche gli opposti. Unendo dunque le teorie di Goethe e Schelling possiamo dire che tutte le arti abbiano un'origine comune da cui poi si son staccate e hanno preso direzioni diverse, ma che un'eventuale creazione di una sorta di “arte totale” (la tragedia), grazie alla capacità sintetica dell'arte, permetta alle arti stesse di ritrovarsi e andare a ricreare quell'assoluto tanto ambito dai filosofi tedeschi, seppur solo in ambito artistico.

È di fondamentale importanza per questo progetto la musica, che in epoca romantica comincia a ottenere sempre più importanza; Wilhelm Wackenroder, riprendendo le antiche teorie pitagoriche che davano alla musica il primato fra le arti, afferma che essa rappresenta l'infinito ed il mezzo principale per raggiungere la divinità, individuando inoltre una corrispondenza tra l'armonia della musica, quella dell'animo umano e quella dell'ordine cosmico come se la musica avesse il potere dunque di convogliare qualsiasi forma d'armonia in un *unicum* rappresentato dalla musica stessa⁶. Ernst Theodor Amadeus Hoffman invece la definiva come la «più romantica di tutte le arti, [...] perché ha come oggetto l'infinito. [...] La musica spalanca le porte di un regno sconosciuto che nulla ha in comune col mondo sensoriale»⁷, la musica in pratica è una forma d'arte astratta, data la sua intangibilità, superiore che non appartiene al nostro mondo ma rappresenta la via d'accesso per raggiungere una sorta di dimensione altra, o in altri termini, per raggiungere l'infinito.

⁴ Cfr. Michela Garda, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, in G. Borio - C. Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007, p. 276.

⁵ Beniamino Mirisola, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi e management*, Venezia, Edizione Ca' Foscari, 2020.

⁶ Cfr. *ibidem*.

⁷ Cfr. *ibidem*.

2. 1.2 Richard Wagner e il *Gesamtkunstwerk*; Bayreuth e il rapporto con Nietzsche

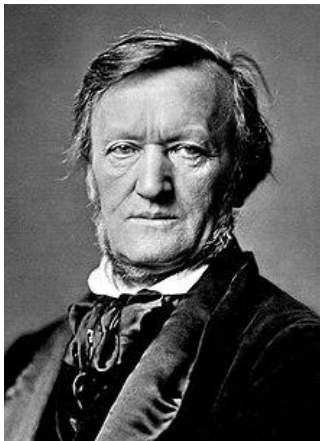


Figura 1 Richard Wagner

Richard Wilhelm Wagner nasce a Lipsia nel 1813, figlio di Carl Friedrich Wagner e di Johanna Rosine Wagner, la quale dopo la morte del marito, si risposa con Ludwig Geyer e si trasferisce con tutta la famiglia a Dresda, dove il giovane Richard passerà la sua prima infanzia per poi ritornare a Lipsia nel 1828 e terminare gli studi superiori; all'età di 16 anni il giovane Wagner assiste alla rappresentazione del *Fidelio* di Beethoven innamorandosene follemente; per questo decide di intraprendere la carriera da compositore⁸.

Avendo partecipato ai moti rivoluzionari del 1848, venne arrestato e condannato a morte ma riuscì a fuggire e si rifugiò in un primo momento a Weimar e successivamente a Zurigo dove rimase fino al 1860 ed è proprio nella città svizzera che egli inizia ad elaborare la sua idea di arte totale; qui egli compone le due opere teoriche più importanti, *L'opera d'arte dell'avvenire*⁹ e *Opera e dramma*¹⁰ (1849, 1851) testi nei quali il compositore tedesco inizia ad elaborare un'arte libera, fuori da qualsiasi forma di convenzione e schema, all'interno della quale musica e arte drammatica si fondano in un'unica unità¹¹. Secondo Wagner l'unica forma esistente di arte totale ci è data dalla tragedia greca, pensiero condiviso con i filosofi primo romantici, ma se per quest'ultimi «la prospettiva di una fusione fra le arti era vista come un traguardo che si intravedeva al di là della situazione presente, un

⁸ Cfr. https://www.settemuse.it/musica/richard_wagner.htm

⁹ Cfr. Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire* (*Das Kunstwerk der Zukunft*), con un saggio di Paolo Isotta, Milano, Rizzoli, 1983.

¹⁰ Cfr. Richard Wagner, *Opera e dramma* (*Oper und Drama*), a cura di Maurizio Giani, Roma, Astrolabio Ubaldini, 2016.

¹¹ Cfr. Richard Wagner, *L'opera d'arte totale*, in www.treccani.it.

ideale evocato, auspicato»¹², per Wagner «rappresenta, invece, l'unica alternativa storica non soltanto possibile, ma anche necessaria»¹³. Wagner sognava di ricondurre il teatro alle primigenie del rito attraverso un richiamo al mito delle origini, sostituendo per ovvie ragioni i temi della mitologia greca con il repertorio leggendario del contesto nordico; egli notò come la riforma del dramma non dovesse basarsi solo ed esclusivamente alla sezione drammatico-rappresentativa, bensì anche e soprattutto, su quella scenografica-architettonica¹⁴. Se all'interno della *Estetica* di Hegel, redatta da Heinrich Gustav *Hotho*, il filosofo tedesco definiva l'architettura come la forma fenomenologica dell'arte simbolica ovvero «quella simbolica, ancora incerta, disorientata, immersa in un'esteriorità che non è in grado di padroneggiare [...]»¹⁵ per Wagner invece l'architettura del teatro era fondamentale ai fini della creazione del quel rituale collettivo tanto ambito, che avrà la sua concretizzazione con la costruzione del teatro di Bayreuth nel 1876, su progetto dell'architetto Otto Brückwald.

Inaugurato nel 1876 come sede del Bayreuth Festspiele – il festival annuale con cui Wagner si riprometteva di ricreare la dimensione di rito collettivo propria della tragedia greca – il teatro presenta una struttura interna del tutto innovativa, frutto di un progetto congiunto dello stesso Wagner e dell'architetto Otto Brückwald. Esso si caratterizza per l'assenza di palchi laterali, la semplicità degli arredi interni, la disposizione semicircolare della sala e, soprattutto, l'introduzione del 'golfo mistico' (traduzione più comune del *Mystischer Abgrund*, ma c'è chi propone il più suggestivo 'abisso mistico'), cioè una buca coperta da un tetto che cela del tutto l'orchestra agli occhi dello spettatore, in modo che questi non venga distratto dai movimenti del direttore e che la musica si manifesti come d'incanto, nel buio in cui è immersa la sala. La scena, costituita da un doppio proscenio, è invece in piena luce per dare risalto all'azione drammatica¹⁶.

Wagner sognava una partecipazione spirituale attiva da parte del suo pubblico, essendo esso tanto importante quanto l'opera stessa, e dunque era necessario che non ci fosse nessun ostacolo tra il pubblico e la rappresentazione; egli dunque oltre che togliere la buca del suggeritore e le luci della ribalta, elabora questa cavità all'interno della quale era posta l'orchestra definita da lui stesso golfo

¹² Beniamino Mirisola, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi e management*, cit., p. 146.

¹³ Cfr. *ibidem*.

¹⁴ Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Bruno Mondadori, Milano, 2003, p. 153.

¹⁵ Claudio Bianco, *George Wilhelm Friedrich Hegel, L'arte e l'apparire sensibile dell'idea*, in «www.filosofico.net».

¹⁶ Beniamino Mirisola, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi e management*, cit., p. 147.

mistico, che oltre ad accogliere l'orchestra, attraverso suggestioni ottiche doveva far apparire la scena più distante possibile e i personaggi di stazza sovraumana¹⁷:

in tal modo se l'immagine scenica, artificiosamente distanziata, acquista il carattere visionario di un sogno, il suono diffuso nello spazio da una sorgente ignota concorre a immergere lo spettatore in uno stato di estatica partecipazione al mondo ideale evocato dall'artista¹⁸.

Altri elementi molto importanti introdotti da Wagner sono il buio in sala, il metodo di apertura del sipario e l'uso di vapore per simulare una nebbia. Riguardo al buio egli decise di spegnere le luci poco prima dell'inizio della rappresentazione affinché si creasse una sorta di attesa collettiva che portasse lo sguardo e l'attenzione dello spettatore direttamente sulla scena. Riguardo il sipario invece egli a differenza di come si era soliti fare a teatro, ovvero un'apertura dall'alto al basso, decise di aprirlo orizzontalmente, così da far sì che la magia della scena venisse rivelata per gradi ed inoltre si apriva e chiudeva durante lo spettacolo, con diverse velocità sulla base delle esigenze artistiche del regista; da Bayreuth in poi questo metodo di apertura venne a far parte del linguaggio teatrale universalmente riconosciuto ancora oggi tra l'altro usato nella maggior parte dei casi durante i concerti, dove prevale però una scomparsa del sipario più rapida e scattante che coincida con gli attacchi delle canzoni¹⁹. La nebbia invece veniva utilizzata per far sì che il pubblico non vedesse il cambio di scena, non permettere in pratica al pubblico di poter vedere la realtà, ma restare nel modo immaginifico prodotto dalla sua opera.

Wagner parte dal presupposto che nel mondo sia avvenuta una sorta di scissione, sia di carattere artistico ma soprattutto di carattere sociale e afferma che la costruzione di un ideale artistico congiunto, da lui visto appunto in quella opera d'arte totale, non sia che una metafora di una vera e propria ricostruzione sociale²⁰, in altre parole è come se l'intero popolo tedesco si fosse diviso, non avesse più nulla che facesse sentire ai tedeschi l'appartenenza alla propria terra e l'obiettivo di Wagner dunque è quello di creare un'opera che permettesse ai tedeschi di identificarvisi e recuperare quel senso di appartenenza e coesione da anni ormai perduta. Uno dei termini fondamentali che Wagner tratta all'interno di *Opera e dramma* è il concetto di mitologia in quanto in essa vertono due elementi fondamentali: una forza catartica in grado di ripristinare un originario "puramente umano" e la

¹⁷ Cfr. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., p. 152.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ Cfr. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., p. 154.

²⁰ Cfr. Paolo Bolpagni, *La questione del Gesamtkunstwerk dai primi romantici a Wagner*, in «De Musica», n. 25, 5 Agosto 2011, pp. 4-5.

dimensione di rito collettivo che essa possedeva²¹. In pratica nell'antica Grecia quando si andava a teatro per assistere ad un'opera tragica che essa fosse di Eschilo o Sofocle o di altri non era rilevante, essa possedeva una serie di elementi che molto spesso rimandavano alla mitologia greca come storie di valorosi guerrieri distintisi in battaglia o di donne coraggiose ribellatesi a situazioni opprimenti, e per quanto durante qualsiasi altro momento della giornata i greci potessero sentirsi diversi gli uni dagli altri per i motivi più vari, nel momento in cui si andava a teatro tutti si sentivano come una grande famiglia, un'unica società legata dalle proprie tradizioni in cui tutti vi si potevano riconoscere, e Wagner auspicava alla creazione di una forma di rituale collettivo nella sua Germania, dove tutti i tedeschi potessero sentirsi parte di un popolo:

In realtà, quest'“opera dell'avvenire” perseguiva un'ambizione d'interezza, coltivata in relazione e reazione all'esperienza della disgregazione e della frantumazione dell'esistere, tratto costitutivo della modernità che Wagner aveva saputo cogliere sulla scia di un pensiero che procedeva dalla sinistra hegeliana a Marx, ma con un'originalità e freschezza determinate dal suo atteggiamento in fondo più psicologico che sociologico, perlopiù alieno dalla tentazione di ridurre le dinamiche personali e comunitarie a ingranaggi di un sovrastrutturale meccanismo economico, produttivo e politico. Alla base dell'utopia della *Gesamtkunstwerk*, insomma, vi è un'analisi profonda, di marca pur sempre idealistica [...] della condizione umana nel suo divenire storico: donde il tentativo di riaggregare e ricostruire una totalità distrutta, ripristinando l'originaria coesione dell'individuo, ricomponendo una compagine comunitaria disgregata e scissa²².

In *L'opera d'arte dell'avvenire* Wagner presenta sostanzialmente i principi della propria idea di arte totale affermando che essa avverrà solamente grazie ad una sorta di desiderio collettivo:

Chi sarà l'artista dell'avvenire? Indubbiamente il *poeta*. E chi sarà il *poeta*? Incontestabilmente l'*attore*. E chi sarà l'attore? Necessariamente l'*unione di tutti gli artisti*. [...] L'opera d'arte dell'avvenire è un'opera collettiva: quindi non può nascere che da un desiderio collettivo. Questo desiderio che finora, in teoria, abbiamo trattato come necessariamente intonato al carattere delle varie arti isolate, non è possibile, in pratica, fuori dall'unione di tutti gli artisti. L'adunanza di tutti gli artisti in uno stesso luogo, in uno stesso tempo e per uno scopo comune forma l'unione auspicata. Lo scopo comune è il dramma, per la cui produzione tutti si uniscono, ognuno piegando nella reciproca collaborazione il suo genere d'arte particolare al massimo livello, e tutti compenetrandosi reciprocamente per produrre [...] il dramma vivente, percettibile ai sensi. [...] Tale e non altra deve essere l'associazione degli artisti dell'avvenire, se non li riunirà un'altra ragione che non sia l'opera d'arte. Ma chi sarà l'artista dell'avvenire? [...] Diciamolo subito: *il popolo. Lo stesso popolo al quale*

²¹ Cfr. *ibidem*.

²² *Ibidem*.

dobbiamo, anche ai nostri giorni, l'opera d'arte che è unica e vera, che vive nella nostra memoria, imitata da noi in un modo che può solo deformarla. L'artista è il popolo, al quale dobbiamo l'arte in se stessa²³.

Ma il vero e proprio testo che enuncerà l'idea wagneriana sarà *Opera e Dramma* (1851) all'interno del quale egli pone le basi dell'arte drammatica e musicale moderne attraverso una ricostruzione storica che parte dai greci e si compie proprio con l'opera d'arte dell'avvenire. Egli voleva restaurare quel rapporto tra la musica e la parola, concentrandosi nella prima parte in un'accurata descrizione di cosa sia sbagliato nella drammaturgia dei suoi tempi per poi presentare invece la già citata opera d'arte in divenire.

*Mondo come volontà e rappresentazione*²⁴ è uno dei più importanti testi scritti dal filosofo tedesco Arthur Schopenhauer all'interno del quale egli aveva posto la musica ad un livello superiore rispetto alle altre arti poiché è espressione diretta della volontà²⁵. Wagner leggerà i volumi di Schopenhauer nel 1854 che porteranno ad un radicale cambio di prospettiva: ora porrà la musica come somma arte da cui tutte le altre dipendono, in quanto essa attraverso il ritmo e la melodia permetteva un controllo maggiore sulla rappresentazione più di quanto non fosse possibile all'interno del dramma parlato dove appunto esecuzione e composizione era affidata interamente alle abilità degli attori²⁶, definendola appunto «espressione diretta della volontà universale [...] azioni musicali diventate visibili»²⁷.

La musica, dunque, a differenza di tutte le altre arti non è visibile e tanto meno la possiamo toccare, ed è ciò che probabilmente la rende unica, questa sua misteriosa volubilità, in quanto essa muore nel momento in cui viene prodotta; un quadro, una chiesa, una scultura rimangono nella storia nella loro forma originale, la musica invece no. Qualcuno potrebbe dire che uno spartito sia il modo che ha la musica di essere visibile e tangibile, ma essa non provoca emozione, esso non è riproduzione di quell'arte, ma è solo uno strumento di trascrizione come un pennello per un pittore e dubito ci si possa emozionare davanti ad un pennello pur sapendo che quel pennello ha dipinto magari la *Gioconda* di Leonardo. Il fatto che Wagner abbia deciso di apportare all'interno del proprio teatro il golfo mistico è geniale in quanto noi non vediamo i musicisti suonare gli strumenti e dunque riprodurre delle note

²³ Richard Wagner, *L'opera d'arte dell'avvenire*, cit.

²⁴ Arthur Schopenhauer, *Mondo come volontà e rappresentazione*, (*Die Welt als Wille und Vorstellung*), Mondadori, Milano, 1989.

²⁵ Cfr. Beniamino Mirisola, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi e management*, cit., p. 148

²⁶ Cfr. Oscar Brockett, a cura di Claudio Vicentini, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, Marsilio Editori, Venezia, 1988, p. 86.

²⁷ Beniamino Mirisola, *Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi e management*, cit., p. 150.

musicali, così facendo è come se tutte le altre arti poste sul palcoscenico riproducessero quella musica, i quadri, l'architettura del teatro, le statue, gli attori: il fatto di non "vedere" la musica ci permette di vederla ovunque, appunto «azioni musicali diventate visibili», è per questo motivo che la musica avrà sempre un primato rispetto a tutte le altre arti.

Altro elemento fondamentale è quello della pittura, in particolar modo quella di paesaggio il cui compito è quello di adornare le pareti ai fini di dare alla scena una sorta di impressione più viva, ma al tempo stesso sarà proprio questa ad essere il punto debole del progetto wagneriano in quanto la scelta del fondale dipinto, che poi nel corso degli anni verrà abbandonata lasciando spazio a giochi di luce e proiezioni video, si scontra con la potenza della musica wagneriana in quanto esso è piattamente statico e descrittivo, ancora troppo, ed è questo probabilmente l'elemento che più danneggia l'opera, ovvero che rimane ancora ancorato alla realtà²⁸. L'elemento più importante secondo Wagner almeno in un primo momento è senza dubbio l'azione drammatica e chi la produce, al quale il poeta tedesco assegna il primato fra le arti partecipanti al *Gesamtkunstwerk*²⁹ in quanto rappresenta tanto il compimento, quanto il superamento dell'arte e solo grazie all'azione drammatica tutte le singole arti, poste al loro sommo grado, interessate all'interno di questo grande progetto sintetico, si avrà quel risultato estetico tanto ambito:

Sulla scena dell'architetto e del pittore appare allora l'uomo artistico, come l'uomo naturale appare sulle scene della natura. Le forme che gli statuari e i pittori storici si sforzavano di effigiare nella pietra o sulla tela, gli attori le modellano subito in sé stessi, con la loro figura, con le membra del loro corpo, i tratti del loro viso, in vista di una vita artistica cosciente. [...] Così l'illusione delle arti figurative diventa, nel dramma, verità³⁰.

²⁸ Cfr. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., p. 154.

²⁹ Cfr. Beniamino Mirisola, *L'opera totale. Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi e management*, cit., p. 151.

³⁰ *Ibidem*.



Figura 2 Teatro di Bayreuth, esterno

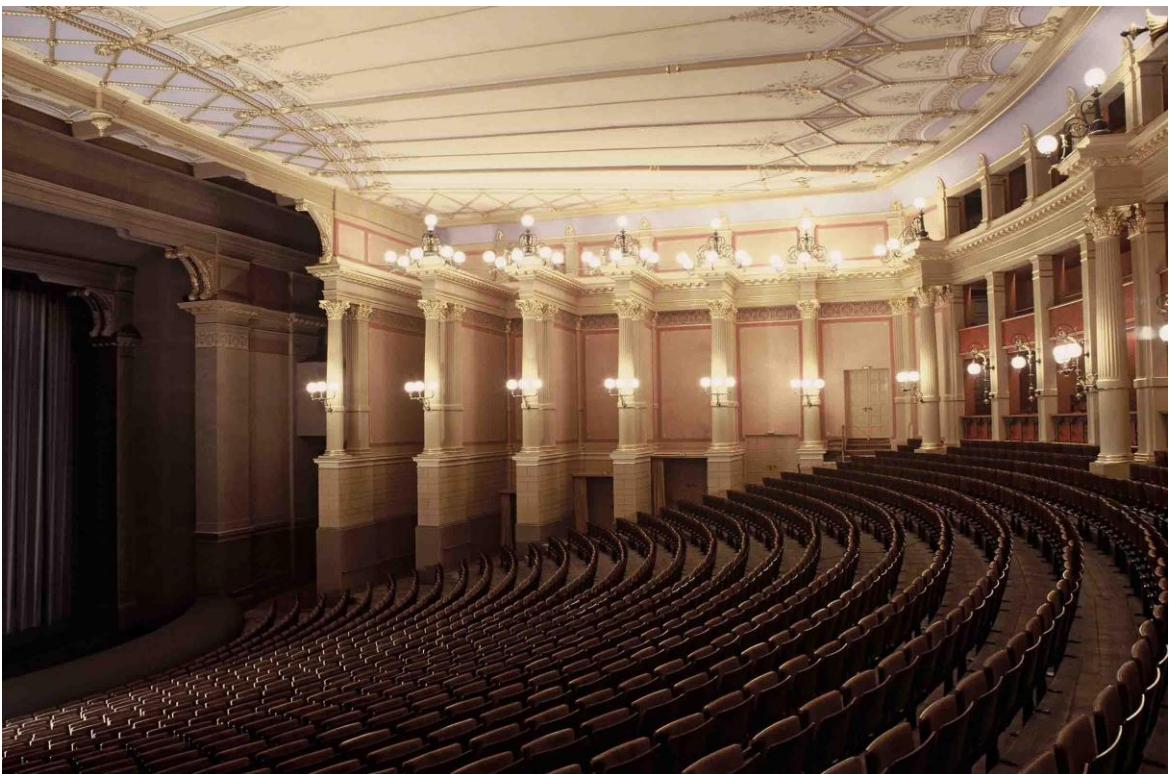


Figura 3 Teatro di Bayreuth, interno

Perché un avvenimento abbia grandezza, devono concorrervi due cose: il grande animo di coloro che lo compiono il grande animo di coloro che vi prendono parte [...] così, chiunque veda approssimarsi un avvenimento, si domanda preoccupato se coloro vi prenderanno parte ne saranno degni³¹.

Queste righe son tratte dalla prima pagina degli *Scritti su Wagner*, più nello specifico da *Richard Wagner a Bayreuth*, uno dei tanti testi che il filosofo tedesco Friedrich Nietzsche scrisse sul compositore di Lipsia, all'interno dei quali viene descritto tutto il processo che portò Nietzsche da una profonda ammirazione ad un odio assoluto nei confronti di Wagner. I due si conoscono l'8 Novembre del 1868 a casa della sorella del compositore e subito nacque una profonda amicizia, e nel settembre dell'anno successivo il filosofo fece la sua prima visita a Tribschen presso la casa di Wagner; un elemento che accomunava entrambi era indubbiamente la passione e l'ammirazione per la tragedia greca (lo stesso Nietzsche che chiamava Wagner il *Meister* lo identificava con il più grande tragediografo greco, ovvero Eschilo) tant'è che sarà proprio il compositore a convincere Nietzsche a scrivere uno dei suoi testi più conosciuti, ovvero la *Nascita della tragedia*³².

Mito, simbologia, puro umano, dionisiaco e apollineo, affettività concreta verso la sofferenza degli individui, capacità di esprimere l'universale e il concettuale, primordialità della cultura del popolo e modernità, tutto questo Wagner lega insieme, egli incarna il nuovo drammaturgo e apre la via verso la rinascita della potenza tragica che aveva la tragedia greca³³.

Era proprio questo uno dei motivi principali per cui Nietzsche provava grande ammirazione per Wagner, il fatto che lui stesse apportando una rivoluzione artistico-teatrale che si ispirasse a quella cultura e a quella arte greca ritenuta la più somma tra tutte dal filosofo.

Una delle opere che maggiormente Nietzsche apprezzava di Wagner fu *Tristano e Isotta*, una assoluta e perfetta esemplificazione teatrale del romanticismo tedesco e rappresentazione di quel concetto di morale che tanto Nietzsche apprezzava, ma il vero punto di svolta lo avremo con la rappresentazione di uno, se non il, più grande capolavoro wagneriano, ovvero l'*Anello del Nibelungo*³⁴.

³¹ Friedrich Nietzsche, *scritti su Wagner: Richard Wagner a Bayreuth, il caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*, Milano, Adelphi, 1973, p. 35.

³² Friedrich Nietzsche, *Nascita della tragedia (Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik)*, Milano, Adelphi, 1978.

³³ Renzo Cresti, *Richard Wagner, la poetica del puro umano*, in «www.renzocresti.com», 2013.

³⁴ *Anello del Nibelungo (Der Ring des Nibelungen)*, prima rappresentazione Bayreuth, 1876, regia e musica di Richard Wagner.

Prima di passare al *Ring* è opportuno precisare che oltre a Wagner, l'altra figura per cui Nietzsche provava grandissima ammirazione era Arthur Schopenhauer, noto soprattutto per la sua visione assai tragica del mondo, secondo il quale:

La vita, essenzialmente tragica, sottolineava il valore delle arti nell'aiutare gli esseri umani a far fronte alle miserie dell'esistenza e accordava un posto d'onore alla musica come l'espressione più pura dell'incessante Volontà che era alla base del mondo delle apparenze e costituiva l'intimo essenza del mondo³⁵.

Lo stesso Wagner diverrà grande estimatore delle ideologie schopenhaueriane ma per quanto questo possa sembrare soltanto un elemento che potesse avvicinare ulteriormente il compositore ed il filosofo, sarà invece uno dei motivi principale della loro rottura. Il vero punto di svolta sarà la realizzazione di quella che è probabilmente la più grande opera wagneriana, ovvero *L'anello del Nibelungo* (1848) la cui genesi deriva essenzialmente dai moti rivoluzionari risalenti a quegli anni (egli stesso affiancò l'anarchico Bakunin nella sua lotta anarchica) sviluppatasi in contrasto al sistema capitalistico affermatosi nel primo Ottocento³⁶. Le idee su cui Wagner si basava erano essenzialmente di carattere positivistic, di derivazione marxista e feuerbachiana, per poi cambiare radicalmente idea e prediligere una corrente decisamente più pessimistica, ispirandosi ad Arthur Schopenhauer, ed è proprio qui la svolta del rapporto Nietzsche/Wagner:

In realtà era giunto il momento di prendere congedo: tosto ne ebbi anche la prova. Richard Wagner, in apparenza il più vittorioso, in verità un romantico disperato divenuto marcio, si abbatté improvvisamente, vinto e spezzato, davanti alla croce cristiana. [...] Cominciai col vietarmi radicalmente per principio ogni musica romantica, quest'arte equivoca, smargiassa e afosa, che priva lo spirito del suo rigore e della sua gaiezza³⁷.

Nietzsche stava perdendo completamente tutta la stima che provava per lui, soprattutto per il fatto che ora le opere wagneriane, adattatesi sostanzialmente alle correnti dell'epoca e seguaci di una moda e convenzione assolutamente priva di morale, fossero motivate da un desiderio di successo e popolarità piuttosto che da autentiche ragioni artistiche, e non incarnassero più le idee del superuomo, o *Übermensch*, tanto caro al filosofo. La goccia che fece traboccare il vaso fu proprio la grande creazione wagneriana, il teatro di Bayreuth esemplificazione teatrale, dice Nietzsche, del tradimento di Wagner nei confronti del popolo tedesco, affermando che esso fosse rivolto sostanzialmente ad

³⁵ <https://www.greelane.com/it/humanities/filosofia/why-did-nietzsche-break-with-wagner-2670457>

³⁶ Cfr. <https://www.rodini.ch/OPERNHAUS/gotterdammerung/nichilismo.html>.

³⁷ Friedrich Nietzsche, *Umano, troppo umano e frammenti postumi*, Mondadori, Milano 1970, vol. II, pp. 5-6.

una oligarchica classe dirigente tedesca, tralasciando dunque il *volks*³⁸. Successivamente Nietzsche assisterà alla *Carmen*³⁹ a Genova nel 1887 e ne rimarrà colpito, ritrovando tutto quello che c'era in Wagner all'inizio e che ora quest'ultimo aveva perso:

Con essa si prende congedo dall'umido nord, da tutti i vapori dell'ideale wagneriano. Da tutto questo già ci redime l'azione. Essa ha ancora di Mérimé la logica della passione, la linea più breve, la dura necessità: essa soprattutto possiede quel che è proprio delle regioni calde, l'asciuttezza dell'aria, la limpidezza⁴⁰.

Nonostante ciò, Nietzsche, a differenza di Wagner, non rinnegò mai l'amore e l'ammirazione per quest'ultimo, ed è stato probabilmente questo che ha fatto più male al filosofo; vedere una persona per cui si prova una stima immensa rivelarsi l'esatto opposto, la delusione nel vedere il proprio eroe diverso da come si pensava egli fosse.

³⁸ Cfr. Renzo Cresti, *Richard Wagner, la poetica del puro umano*, cit. «www.renzocresti.com».

³⁹ *Carmen*, opera di Georges Bizet (1874), prima rappresentazione Parigi, Opera-Comique, 3 marzo 1875.

⁴⁰ Friedrich Nietzsche, *Il caso Wagner*, cit., p. 8.

Capitolo 2

La musica come arte suprema e la nuova concezione spaziale luminosa: Adolphe Appia



Figura 4 Adolphe Appia

Abbiamo visto come Richard Wagner abbia ripreso e sviluppato quel concetto di arte totale ripreso dalla filosofia romantica e lo abbia diffusa in tutto il mondo, ma allo stesso tempo abbiamo visto come la sua idea di arte totale presentasse una serie di contraddizioni ed errori che artisti, scenografi e prototipi registi cercheranno di risolvere. Il primo che andremo ad affrontare sarà Adolphe Appia, scenografo ginevrino di lingua francese e mentalità tedesca, nato a Ginevra nel 1862 e morto a Nyon nel 1926 che fece della musica e della luce i suoi elementi principali. L'ambiente giovanile in cui visse Appia fu particolarmente rigido, chiuso, lontano dalla sua naturale sensibilità, che lo portò ben presto a sviluppare delle balbuzie, istintiva reazione ad un mondo assai opprimente nei suoi confronti⁴¹.

Tra il 1873 ed il 1879 il giovane Adolphe frequenta il collegio di Vevey dove conobbe le opere di Hyppolite Taine che furono fondamentale per la sua formazione come uomo di teatro; uno dei concetti cardini di Taine sarà alla base di una delle più grandi opere dello scenografo Ginevrino, *Die musik und die Inszenierung* (1895) ovvero «il fine dell'opera d'arte è di manifestare dei caratteri essenziali

⁴¹ Cfr. Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, a cura di Ferruccio Marotti, Imola, Feltrinelli, 1975, p. 18.

e salienti, cioè delle idee importanti, in modo più chiaro e completo di quanto facciano gli oggetti reali. Essa vi arriva impiegando una insieme di parti connesso fra loro, di cui modifica sistematicamente i rapporti»⁴². Con questa affermazione Appia comincia già a delineare, seppur in parte, la sua idea di arte totale, all'interno della quale è praticamente impossibile inserirvi tutte le singole forme d'arte nella loro concretezza, ma bisogna prendere l'idea di esse, rispettare una gerarchia artistica che al vertice avrà la musica, e appunto connettere i singoli principi di tutte le arti tra di loro nei modi più vari.

Il mondo teatrale rimarrà sconosciuto ad Appia fino all'età di vent'anni, quando ebbe l'occasione di assistere alla sua prima opera, ovvero il *Faust* (1859) di Charles Gounod e l'unica cosa che ne conseguì fu una profonda delusione; anni dopo la visione dell'opera Appia affermerà che rimase stupito nel non vedere altro che tele senza consistenza⁴³, e qui notiamo il primo elemento tipicamente wagneriano da cui si distaccherà lo scenografo ginevrino, ovvero il fondale dipinto, di cui egli dirà:

l'arte drammatica è un'arte, nel senso letterale del termine, solo se rinuncia alla pittura. Si tratta di una questione di vita o di morte, fin nella sua stessa concezione. Essa è nell'obbligo assoluto di rimpiazzare, in un modo o in un altro quello che noi ci aspettavano della scenografia dipinta. La riforma dunque concerne il dramma stesso⁴⁴.

Grazie agli studi musicali, Appia si trasferirà a Parigi per un paio di anni dove comincerò a frequentare i teatri di quella che era ritenuta da molti una delle capitali teatrali dell'epoca, sempre però conservando quell'idea negativa di scene fastose e convenzionali; successivamente egli girò tutta l'Europa, da Vienna a Dresda, passando per Lipsia e Zurigo, per giungere poi a Bayreuth e nel 1882 quando Wagner era ancora in vita egli ebbe l'occasione di vedere il *Parsifal*, successivamente il *Tristano* (1886), *i maestri cantori* (1888) e *Tannhauser* (1891) e della poetica wagneriana egli disse

la messa in scena di Bayreuth, concepita sulla tradizione pittorica generalmente adottata, poteva colpirmi solo per il lusso straordinario; invece, la recitazione degli attori destò la mia attenzione, e non senza una ragione; tuttavia dato che niente nella scenografia si accordava a essa (tranne il tempio del Santo Graal), quella cura particolare risuonava a vuoto [...]. Anche allora la musica prevalse⁴⁵.

Notiamo in questo passaggio come Appia nella visione delle opere di Wagner e soprattutto dell'impostazione teatrale di Bayreuth iniziò ad intravedere il risultato seppur parziale della propria

⁴² Adolphe Appia, *Notes sur le theatre*, in «la vie musicale», I, 15-16, Losanna, 1908.

⁴³ Cfr. Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, cit., p. 19.

⁴⁴ Ivi, p. 158.

⁴⁵ Ivi, p. 20.

idea di scena, ovvero quella di un teatro non plastico, ma in continuo movimento, esattamente come i moti dell'animo, eterne oscillazioni emotive governate da quell'arte che sulle altre prevale, ovvero la musica, ma allo stesso tempo una forma di teatro ancora non completa e insoddisfacente in quanto l'utilizzo del fondale dipinto è ancora presente e l'utilizzo della scenografia come egli stesso afferma «risuonava a vuoto» soprattutto se contrapposta a ciò che maggiormente destò particolare curiosità nei confronti dello scenografo ginevrino, ovvero gli attori, che otterranno particolare rilevanza nella sua poetica soprattutto dopo l'incontro con Dalcroze.

Quello che noi abbiamo descritto finora possiamo etichettarlo come il periodo negativo di Appia, quello ancora caratterizzato dai drammi giovanile ed un'idea nei confronti del teatro alquanto negativa, le cose cominciano a cambiare nel 1883 quando egli assiste, a Lipsia, ad una serie di rappresentazioni delle due parti del *Faust* di Johann Goethe, con la messa in scena del famoso attore Otto Devrient⁴⁶. Da questo momento che Appia capisce di dover cominciare a scrivere le proprie partiture teatrali e tra il 1891 e 1892 a Ginevra egli riscrisse completamente la messa in scena completa de *L'anello del Nibelungo*, e disegnò delle scene de *L'oro del Reno* e *La Valchiria*, prototipi che vennero mostrati peraltro a Frau Cosima, sorella di Wagner, la quale si disdegnò nel sentire come Appia potesse pensare che la musica del fratello potesse essere più adatta alla sua messa in scena piuttosto che a quella di Richard; sarà proprio questo il periodo in cui Appia comincerà a staccarsi sempre più dalla scena wagneriana⁴⁷.

Come abbiamo poco fa detto, tra il 1891 e il 1892 Appia creò una serie di bozzetti scenici per il ciclo wagneriano, di cui ora riporto alcuni esempi per inquadrare concretamente, almeno in parte, alcune idee di messa in scena dello scenografo ginevrino:

le soluzioni spaziali e le direzioni drammaturgiche sono nette già in questi primi lavori: estraneità al realismo, spazio e oggetti *soggettivizzati*, visti attraverso e in funzione del personaggio e dell'atmosfera, uso della luce *creativo*, analogico rispetto alla musica. Gli *scenari* sono molto minuziosi e attestano una visione registica, e non solo scenografica, dell'insieme. Ogni personaggio ad eccezione di Wotan, occupa per lo più la stessa zona; per ogni personaggio sono suggeriti determinati gesti e posizioni che ripetute diventano tipici, daranno il significato simbolico. Nei disegni è spesso posto l'uno o l'altro personaggio di profilo, in rapporto a un particolare fascio di luce, a evidenziare il suo rapporto/contrasto con lo spazio e con l'illuminazione. La concretezza della scene e l'essenzializzazione simbolica (dello spazio, degli oggetti e dei personaggi) sono le linee di ricerca di questi progetti⁴⁸.

⁴⁶ Cfr. Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, cit., p. 20.

⁴⁷ Cfr. *ivi*, p. 22.

⁴⁸ *Ivi*, p. 27

La prima vera occasione di rappresentare la propria idea di teatro avviene nel 1903, quando Appia viene invitato dalla contessa di Béarn a Parigi, nel suo teatro privato, dandogli la possibilità di mettere in scena delle opere, in particolare egli porta una scena della *Carmen* di Georges Bizet (e l'invocazione ad Astarte tratto invece dal *Manfred* di George Gordon Byron su musica di Robert Schuman dove finalmente Appia ebbe occasione di mettere in scena le proprie ed innovative idee sulla luce su cui ritengo opportuno ora spendere delle righe⁴⁹. «Questo capitolo avrebbe dovuto intitolarsi: la luce vivente, ma si sarebbe trattato di una tautologia. La luce è per lo spazio quello che i suoni sono per il tempo: l'espressione perfetta della vita»⁵⁰; inizia così il capitolo dedicato alla luce, e subito nelle prime due righe notiamo cosa rappresenti la luce per Appia, ovvero espressione perfetta della vita.

Uno dei fattori che maggiormente distingueva Appia da Wagner era la rinuncia assoluta per i cosiddetti fondali dipinti il cui scopo era fondamentalmente quello di descrivere l'ambiente in cui si stava svolgendo una data scena. Appia stesso ci comunica che uno dei difetti principali del fondale è quello di non avere nulla in comune con lo spazio e la durata vivente⁵¹, ciò significa essenzialmente che esso non si lega perfettamente al resto dell'opera, a maggior ragione se l'opera rappresentata è un tentativo di messa in scena di opera d'arte totale; la sua immobilità relega il fondale dipinto sullo sfondo, “bidimensionalizzato”, e dunque slegato dall'opera stessa, in quanto gli altri elementi scenici, come musica e attori, sono invece in costante movimento e non possono fisicamente entrare in rapporto con il paesaggio.

Vogliamo rappresentare sulla scena un paesaggio con dei personaggi? In tal caso, avremo un paesaggio, probabilmente, ma senza possibilità di interazione con i personaggi: ci sarà il paesaggio da una parte e i personaggi dall'altra [...] essi si troveranno davanti al paesaggio dipinto ma non dentro di esso!⁵²

In questo caso ottiene un ruolo assai rilevante l'attore, il quale, secondo Appia, dev'essere l'elemento chiave su cui si erge sotto la scenografia che lo circonda e non essere l'elemento ultimo da porre sulla scena, egli stesso afferma che deve essere lui a guidare nella scelta dei colori viventi, della loro fusione e della loro organizzazione, per poi successivamente immergersi dentro di essi realizzando ciò che il pittore sarebbe riuscito a rappresentare solamente a livello di spazio, ma slegato appunto dal resto dell'opera⁵³.

⁴⁹ Cfr. Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., p. 183.

⁵⁰ Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, cit., p. 157.

⁵¹ Cfr. *ivi*, p. 158.

⁵² *Ibidem*.

⁵³ Cfr. *ivi*, p. 160.

Agli inizi dell'800 la luce non era ancora considerata un linguaggio teatrale paragonabile agli altri, essa aveva principalmente un ruolo ausiliare, ad esempio, serviva per illuminare il quadro scenico e valorizzare la tridimensionalità del quadro scenico; le cose inizieranno a cambiare quando cominciò a svilupparsi l'illuminazione a gas e poco dopo quella elettrica che permise una componente luministica decisamente più stabile; è questo il contesto in cui si colloca il nostro Adolphe Appia, e grazie a lui prenderà sempre più piede l'idea che attore e immagine dipinta non siano gli unici elementi in grado di comunicare la messinscena, bensì anche e soprattutto la luce, che nel caso di Appia ha due funzioni: nel primo caso noi parliamo di luce attiva, ovvero capace di trasmettere emozioni, nel secondo caso parliamo invece di luce diffusa, ossia una luce secondaria la cui funzione risulta quella di determinare il chiaroscuro andando ad illuminare solo quegli spazi scenici che fossero funzionale alla scena in precisi momenti⁵⁴.

La prima occasione che ebbe Appia di rappresentare la sua idea di luce fu appunto, come già accennato sopra, presso la corte della contessa di Béarn, riporto di seguito la messinscena del *Manfred* ai fini di comprendere al meglio la sua idea luminosa:

Per il *Manfred* Appia aveva realizzato una scena costruita con una serie di gradini che tagliavano obliquamente lo spazio e ascendevano sino ad una piattaforma elevata. Un raggio di luce rossa proveniente dall'alto fendeva l'oscurità e suggeriva la presenza di unantro in basso a sinistra, mentre bagliori guizzanti come fiamme rivelavano la presenza di Manfred e dei servi di Arimane. A questo mondo sotterraneo si opponeva la luminosa apparizione di Astarte, in alto sulla piattaforma a destra⁵⁵.

Prendiamo come esempio la citazione e l'immagine riportata sopra: se noi volessimo rappresentare una caverna, il teatro precedente a quello di Appia, soprattutto quello Wagneriano, avrebbe rappresentato la suddetta scena con un fondale dipinto su cui sarebbe stata dipinta una grotta, rendendo l'aspetto scenografico e contestuale della grotta separato rispetto all'attore; nel caso di Appia invece anziché utilizzare il fondale dipinto, prediligerebbe l'utilizzo della luce, quindi ad esempio gli attori tengono in mano una torcia che emana luce mentre tutto il resto della scena rimane oscurata e la resa effettiva della grotta nel caso di Appia risulta migliore in quanto sono gli attori che creano l'idea della grotta attraverso appunto il movimento e l'utilizzo di ipotetiche lanterne utilizzate appunto per illuminare il percorso dentro, gli attori in questo modo interagiscono con la scena e la scena con loro, mentre il fondale dipinto sarebbe stato fine a se stesso e assolutamente non funzionale.

⁵⁴ Cfr. Katia Mainello, *La rivoluzione di Adolphe Appia: la luce attiva nel teatro di regia*, in «www.polytroponmagazine.com», 2021.

⁵⁵ Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., 185.

È fondamentale aggiungere un altro elemento parlando della luce, ovvero la disposizione del palcoscenico. Appia sentiva l'esigenza di movimentare lo spazio scenico su più livelli, egli era assolutamente contrario all'utilizzo di un palcoscenico orizzontale, in quanto non fosse in grado di valorizzare a pieno gli atteggiamenti e impedisce un uso costruttivo della luce⁵⁶.

Secondo la visione di Appia, la rappresentazione coinvolge tre elementi visivi contraddittori: l'attore in movimento, la scena perpendicolare e il suolo orizzontale. Siamo di fronte ad una scenografia essenziale e stilizzata in cui il sipario, le quinte e le scene dipinte, sono sostituite da gradini, scivoli, piani inclinati, all'interno del quale l'attore si muove in modo ragionato. All'interno della scena, Appia attribuisce un importante valore alla luce che deve integrarsi con la musica completando la scena. La luce costituisce un elemento visivo che crea l'atmosfera mutando assieme alle azioni e alle emozioni dell'attore. A tal fine è necessario programmarla e orchestrarla, proprio come uno spartito musicale⁵⁷.

Il quadro scenico secondo Appia era composto da tre elementi: illuminazione, piantazione e pittura ed il modo in cui essi interagiscono tra loro è esemplificato in maniera perfetta da Appia:

La scenografia dipinta deve essere disposta in modo che la luce la colpisca in modo favorevole; la piantazione serve dunque da intermediaria tra la pittura e l'illuminazione; ma a sua volta ha bisogno che l'illuminazione renda ben visibile la pittura altrimenti la disposizione delle tele nello spazio non è sufficientemente motivata, e l'illuminazione non può fare a meno della pittura nei confronti della piantazione perché il suo fine nel colpire le tele è appunto di motivare con l'argomento della pittura la loro disposizione. L'eguaglianza nei rapporti sembra perfetta. Eppure non è così. L'illuminazione e la pittura su tele verticali sono invece due elementi che, ben lungi dall'arricchirsi con una subordinazione reciproca, in realtà si escludono di fatto. La disposizione delle tele dipinte che raffigurano la scena ha bisogno che l'illuminazione sia al suo solo servizio per rendere visibile la pittura, e questo non ha nulla in comune con il ruolo attivo della luce, gli è anzi contrario. La piantazione, per mezzo delle combinazioni nello spazio, può rendere all'illuminazione un po' della sua attività, ma non senza portare un grave pregiudizio alla pittura. Se introduciamo sulla scena l'attore, l'importanza della pittura si trova di colpo del tutto subordinata a quella dell'illuminazione e della piantazione, perché la forma viva del personaggio non può avere contatti, e quindi nemmeno rapporti diretti, con gli oggetti raffigurati sulle tele. Dei tre fattori ai quali si riduce il quadro scenico inanimato, quale è più sottomesso alle più strette convenzioni? Senza dubbio la pittura; perché non solo essa è incapace di fornire di per se stessa una qualsiasi attività, ma per di più perde significato nella misura in cui l'illuminazione e la piantazione debbono trovarsi in contatto con l'attore. L'illuminazione e la piantazione le sono dunque superiori. L'illuminazione (dal solo punto di vista del suo ruolo attivo e facendo astrazione dalla evidente necessità di rischiarare un luogo oscuro) può essere considerata onnipotente, perché è sottomessa a un minimo quasi irrilevante di convenzioni e

⁵⁶ Cfr. *ibidem*.

⁵⁷ Fabiola Pasqualitto, *Lo spazio della scena / 3: la rivoluzione di Adolphe Appia*, «[www. campadidanza.it](http://www.campadidanza.it)», 2021.

comunica così liberamente la vita esteriore nella sua forma più espressiva [...]. La pittura scenografica ha per scopo essenziale quello di presentare agli occhi ciò che né l'attore, né l'illuminazione, né la piantazione possono realizzare. Se si è sviluppata a dismisura nel dramma parlato, la ragione è dunque che il pubblico aveva bisogno di indicazioni che essa sola poteva fornire. Le leggi di ottica e di acustica il cui insieme costituisce la convenzione scena grafica non permettono di realizzare sulla scena, con la stessa verità plastica del linguaggio degli attori, il luogo della loro azione. Occorre dunque far ricorso a segni che non possono avere alcun contatto diretto con l'attore e non si rivolgono che al pubblico, sorta di geroglifici perfezionati il cui significato sarebbe evidente. Il ruolo attuale della pittura scenografica in teatro consiste nel dispiegare questi geroglifici [...]. Ai nostri giorni, in cui i bisogni di espressione sono notevoli, il poeta si vede obbligato a sostituire con la suggestione scenografica ciò che soltanto la musica poteva dargli. Ne risulta un costante disaccordo tra le pretese dello spettacolo e il reale contenuto del testo drammatico, e gli attori oscillano penosamente tra una specie di tableau vivant articolato e una commedia da salotto in una scenografia ridicola. Se il poeta sacrifica il segno dipinto alla luce attiva, si priva di una nozione che niente altro nel suo dramma può sostituire finché non la fornisce attraverso il testo stesso; ora cambiando il testo, toglie agli attori la vita rappresentativa che richiede l'attività della luce; è dunque legittimo che rinunci alla vita di uno spettacolo che porta pregiudizio all'integrità della sua opera, e che preferisce l'uso dominante della pittura. Le origini e lo sviluppo dell'opera spiegano a sufficienza perché una messa in scena di questo genere si è sviluppata senza motivo drammatico e per la sola soddisfazione degli occhi. Poiché questo soddisfacimento non è guidato che dal desiderio di spettacoli sempre più meravigliosi, e poiché le convenzioni sceniche pongono un limite assai severo alla realizzazione plastica, c'è stato bisogno di ricorrere alla pittura. Il pubblico si abituò allo sforzo di trasposizione reso necessario dalle tele verticali e dalla mancanza di luce attiva; prese gusto al fatto che gli si presentasse la vita attraverso segni il cui uso consentiva una grandissima libertà nella scelta del soggetto e sacrificò, al bisogno di veder indicare un gran numero di cose seducenti, la vita vera che solo l'illuminazione e la piantazione potevano dare⁵⁸.

Come possiamo notare nella prima parte Appia dichiara ufficialmente l'innalzamento gerarchico della luce non più a semplice elemento di decoro o ausiliario, bensì diventa elemento principale e perché essa funzione ed agisca nel migliore dei modi è necessario una determinata piantazione che permetta appunto una resa efficace (cosa che si vedrà poi nel teatro di Hellerau). Inizialmente viene descritto questo rapporto tra pittura e illuminazione, elementi che si devono aiutare l'un l'altro affinché possano rendere entrambi, ma dal momento in cui sulla scena entra l'attore, il ruolo della pittura viene subordinato a semplice sfondo, in quanto essa non è tangibile ed usufruibile da parte dell'attore, ergo, non è funzionale alla messa in scena, o meglio detto, essa serve soltanto per andare a rappresentare

⁵⁸ Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, cit., p. 75.

quelle situazioni che tutti gli altri elementi scenici non erano in grado di fare, dunque dare dei punti di riferimento a chi sta guardando.

Abbiamo analizzato nel dettaglio il primo aspetto che caratterizzava la poetica di Appia, ora passiamo al secondo, il più importante, ovvero la musica.

In altri tempi la musica, in mancanza di un principio che governasse con necessità i suoi elementi, doveva contentarsi di svilupparli o di limitarli arbitrariamente: giocava con se stessa senza potersi dare altro oggetto che questo gioco⁵⁹.

Dal momento in cui il termine arte totale ha cominciato a diffondersi in Europa prima e successivamente in tutto il mondo, le funzioni delle singole arti sono state stravolte. L'arte per eccellenza, colei da cui tutto dipende (almeno fino all'incontro con Dalcroze) nella poetica di Appia è senz'altro la musica. Prima che lo scenografo ginevrino iniziasse a sviluppare le proprie idee sia dal punto di vista teorico sia pratico, la musica ha sempre avuto un ruolo sostanzialmente ausiliario: essa veniva utilizzato per diverse forme di manifestazione, da quelle religiose a quelle sportive passando per quelle pagane, ma sempre con un ruolo secondario, una sorta di accompagnamento arbitrario che veniva giustapposto ai diversi episodi che caratterizzavano appunto una certa manifestazione⁶⁰. Era come se la musica fosse imprigionata, come se non gli fosse concesso esprimersi. Ma con Appia le cose cominciano a cambiare: cominciò a diffondersi all'epoca l'idea che quegli elementi che sono alla base delle combinazioni dei suoni si trovano in strettissime relazioni con gli elementi che caratterizzano la nostra vita interiore, con i nostri sentimenti e con le nostre emozioni. «La nostra vita interiore dà dunque alla musica la forma in cui la musica esprime questa vita»⁶¹. In altre parole, la musica sorge sostanzialmente dalla nostra vita interiore. Ella Adamevsky, una delle più grandi etnomusicologhe della storia, affermava addirittura che i greci avessero associato ad ogni singola scala musicale un preciso stato d'animo, sono le emozioni che "scrivono" la musica, e basti pensare al fatto che quando siamo tristi tendiamo ad ascoltare musica triste, se siamo allegri viceversa, essa fa parte della nostra vita interiore, ci guida attraverso le nostre emozioni e molto spesso può suscitare determinati stati d'animo, ed è proprio qui che sta l'intuizione di Appia.

Dal momento in cui noi agiamo sulla scena invece, dunque non siamo più in ambito di scrittura musicale, uno dei temi su cui maggiormente si è dibattuto nella storia del teatro, soprattutto in ambito attoriale, consiste nel concetto dell'immedesimazione, ed è qui che la musica compie la sua

⁵⁹ Ivi. p. 78.

⁶⁰ Cfr. *ibidem*.

⁶¹ *Ibidem*.

rivelazione, perché se prima essa veniva relegata ad un ruolo marginale, che facesse in pratica da cornice ad una precisa manifestazione, ora invece ha nettamente un ruolo più funzionale, poiché determina ed aiuta i singoli attori nell'immedesimarsi, in quanto la musica muove il nostro io interiore, ci guida per tutta la messa in scena, come se le note musicali fossero i sentimenti dei personaggi che prendono vita, che diventano in un certo senso tangibili, o meglio, ascoltabili da chi guarda lo spettacolo; con la luce e la musica dunque, è possibile rendere concreto un sentimento.

All'interno del dramma la musica a differenza delle altre arti, ha un tempo che la scandisca, e ciò che mancava alla messa in scena nel periodo di Appia era proprio quello di un principio regolatore che scandisse spazio e tempo del dramma, cosa che il testo drammatico non era in grado di fare in quanto esso non ha durata fissa e non è misurabile in alcun modo⁶²; in altre parole, durata e parole di uno stesso spezzone scenico possono variare di spettacolo in spettacolo, mentre una data canzone o sinfonia, possiamo ripeterla quante volte vogliamo ma avrà sempre la stessa durata, le stesse note e soprattutto lo stesso tempo di esecuzione.

Con la rappresentazione del dramma, la musica è trasferita nello spazio e vi prende una forma materiale: la messa in scena; e questa, non è più in modo illusorio soltanto nel tempo bensì effettivamente nello spazio, soddisfa il bisogno di forma tangibile che in altri tempo cercava di soddisfare a danno della sua stessa essenza. Questo spazio in qualche modo musicale di messa in scena per l'opera del poeta musicista deve essere assai diverso da quello in cui il poeta da solo cerca di realizzare la sua azione drammatica; e poiché è la musica a crearlo, è dalla musica che riceveremo tutte le indicazioni desiderabili su questo punto⁶³.

La musica, dunque, oltre che punto di riferimento per l'attore dal punto di vista emotivo diventa anche funzionale da un punto di vista pratico, in quanto attraverso di essa l'attore è in grado di scandire i propri movimenti sul palcoscenico:

nel dramma del poeta musicista l'attore non riceve più soltanto suggerimenti per la recitazione, ma riceve anche le proporzioni che esatte che in esso deve osservare. Non può nemmeno apportare, nelle proporzioni definitivamente fissate dalla musica, le variazioni di intensità che la vita gli insegna, perché le variazioni sono egualmente contenute nell'espressione musicale⁶⁴.

Se all'interno del dramma parlato era il gioco mimico dell'attore l'elemento principale attraverso il quale era possibile trasmettere un determinato stato d'animo, nel dramma del poeta musicista invece sarà appunto la musica, la quale, attraverso una precisa combinazione simbolica è in grado di

⁶² Cfr. *ivi*, p. 82.

⁶³ *Ivi*, p. 83.

⁶⁴ *Ivi*, p. 85.

esprimere qualsiasi tipo di ricordo e con accenti così precisi (dovuti appunto dal fatto che essa ha precisi tempi da rispettare) che sentiremo noi spettatori, quasi in contemporanea con l'attore, il sentimento più o meno negativo rappresentato sulla scena, la musica è un elemento così forte che non occorrerà all'attore scavare nel proprio io per andare a ripescare quel preciso ricordo⁶⁵. Ma tutto cambia nel 1906 quando Adolphe Appia incontra per la prima volta Émile Dalcroze universalmente noto come l'inventore di quella che noi oggi chiamiamo ginnastica ritmica. Appia da questo incontro inizia ad intravedere la possibilità di perfezionare non soltanto il sentimento musicale dell'attore ma anche il sentimento dello spazio nel quale agisce, e tutto ciò comporta delle necessarie modificazioni scenografiche, nascono in questo modo i cosiddetti spazi ritmici che articolano la scena attraverso una scansione di strutture volumetriche rigorosamente astratte che riprendessero soltanto linee verticali orizzontali e diagonali, escludendo invece quelle curve⁶⁶.

Rispetto alla concitazione charoscurale dei progetti precedenti basati sulla dominante dell'ombra qui prevale un chiarore diffuso che conferisce alla scena un'aura di sospensione metafisica, mentre la nitida scansione geometrica dello spazio suddiviso in zone di ombra e di luce esalta la purezza stereometrica degli elementi scenici⁶⁷.

Appia seguì molto da vicino la disciplina corporale-musicale e vi scoprì un'arte drammatica dove la musica non si isola più dal corpo, anzi, lo guida verso una esteriorizzazione nello spazio che gli assegna la funzione di primo e supremo mezzo d'espressione scenica, a cui tutti gli altri fattori della rappresentazione sarebbero subordinati⁶⁸. Tutto questo troverà esemplificazione nel grande progetto del teatro di Hellerau, creato in collaborazione con Dalcroze e Saltzman:

una nudità assoluta contrassegnava la sala rettangolare completamente rivestita di bianco, suddivisa in una zona a gradinate riservata al pubblico e uno spazio scenico costituito da elementi geometrici astratti. La fossa dell'orchestra, nascosta alla vista degli spettatori, era interrata e poteva essere ricoperta, all'occorrenza, per esercizi con il pianoforte. Ma la vera novità era il dispositivo illuministico creato da Saltzman che faceva scaturire la luce dal soffitto e dalle pareti dell'intero ambiente ad eccezione del suolo. La tela di rivestimento della sala, imbevuta di cera, generava una particolare intensità luminosa che dava un'impressione di irrealtà, il soffitto era suddiviso in pannelli mobili che potevano abbassarsi e lasciare passare i raggi luminosi che s'incrociavano a volontà, mentre la luce attiva prodotta dai riflettori si sovrapponeva al chiarore diffuso all'interno dell'ambiente⁶⁹.

⁶⁵ Cfr. Ivi. p. 83.

⁶⁶ Cfr. Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., p. 185.

⁶⁷ *Ibidem*.

⁶⁸ Cfr. Adolphe Appia, *Attore, musica e scena*, cit., p. 132.

⁶⁹ Silvana Sinisi e Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., p. 185.



Figura 5 Teatro di Hellerau, interno

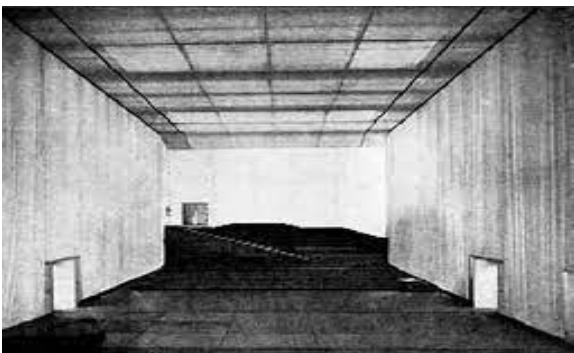


Figura 6 Teatro di Hellerau, esterno



Figura 7 Esibizione presso il teatro di Hellerau

Considerato l'inventore della cosiddetta "nuova scena" e scopritore dell'importanza dell'elemento tecnico come fondamentale apporto per la valorizzazione del movimento scenico, Appia morì nel 1928.

Capitolo 3

La riteatralizzazione del teatro attraverso l'arte totale e il concetto di *Uber-marionette*



Figura 8 Edward Gordon Craig

Edward Gordon Craig fu insieme a Wagner ed Appia uno dei più grandi riteatralizzatori della storia, assai insoddisfatto del “nuovo teatro” in voga al suo tempo e desideroso di recuperare quella concezione di teatro che potesse innalzare quest’ultimo ad arte suprema. Il giovane Edward sin dalla tenera età ha subito a che fare con il teatro essendo figlio di una delle più grandi attrici dell’epoca, Ellen Terry che nel 1878 venne scritturata da una delle figure che saranno alla base della formazione di Craig, ovvero Henry Irving, e la sua attività attoriale ebbe ufficialmente inizio nel 1889 quando iniziò a lavorare presso il cosiddetto Lyceum⁷⁰.

⁷⁰ Cfr. Lorenzo Mango, *Edward Gordon Craig*, Roma, Carocci, 2021, p. 10.



Figura 9 Ellen Terry

È necessaria una piccola premessa prima di procedere oltre: nel teatro europeo dell'800 i metodi di formazione attoriale erano essenzialmente due: uno consisteva nel frequentare il *Conservatoire national de musique et de declamation*, un'accademia teatrale dove venivano insegnati agli aspiranti attori metodi stilistici canonizzati che formavano una sorta di tradizione recitativa; l'altro metodo era per "assimilazione" ovvero si entrava in compagnia molto giovani e si seguivano i grandi attori nelle loro tournée e sostanzialmente si imparava vedendo questi ultimi recitare⁷¹. In entrambi i casi:

la formazione consisteva nell'assimilare modelli convenzionali canonizzati per quanto riguarda la dizione e la gestualità, ma anche per quanto riguarda la caratterizzazione dei singoli personaggi che erano trasmessi, di generazione in generazione, con dei loro tratti recitativi, ben distinti che venivano aggiornati nel tempo, ma mai traditi⁷².

Quindi da un lato la formazione attoriale di Craig, che ricordiamo sarà destinato ad abbandonare, si basava su queste convenzioni attoriali in voga nell'800, ma dall'altro lato egli era dotato di un talento innato che gli permetteva di distinguersi da tutti questi attori "convenzionalizzati"; un esempio lo abbiamo nel 1896 quando egli mise in scena a Londra *Amleto* e alcune riviste lo definivano come un perfetto ed elegante esempio delle convenzioni teatrali dell'epoca, mentre altre notavano quelle sue nuove «delle nuove idee interessanti per quel che riguarda i dettagli dell'interpretazione ed il movimento scenico»⁷³. La formazione attoriale di Craig fu incondizionatamente influenzata dalla poetica di Irving, il quale venne definito da Craig come la perfezione assoluta, come colui che andava contro all'abbassamento dell'arte a livello del mercato; il suo merito più grande stava proprio nell'aver sottratto la recitazione al regime della sensibilità emotiva rendendola un atto di costruzione

⁷¹ Cfr. *ivi*, p. 11.

⁷² *Ibidem*.

⁷³ *Ivi*, p. 14.

consapevole, basata principalmente su una costruzione del pensiero ragionata; ma nonostante la grande stima che Craig provava per Irving questo non significa che egli andasse emulato in tutto e per tutto. Irving per Craig fu soltanto un punto di riferimento per cercare di iniziare una nuova arte, la sua arte⁷⁴.

Nel 1897 si interruppe la sua collaborazione con il Lyceum e Craig abbandona definitivamente la sua promettente carriera d'attore, per dedicarsi invece all'ambito registico e dunque ridefinire il teatro dal suo interno. Si ricordi anche la grande produzione scritta di Craig, e ancor di più quella grafica: tutti i disegni e schizzi che Craig creerà per i propri allestimenti li possiamo trovare all'interno dei suoi scritti, come ad esempio *The art of the Theatre* (1905), uno dei testi per cui egli è maggiormente conosciuto, all'interno dei quali comincia a descrivere i punti principali della propria idea di teatro sia a livello attoriale sia scenografico, che nel corso degli anni verranno costantemente aggiornati attraverso una serie di saggi che pubblicava su delle riviste da lui create, una su tutte, *The Mask*⁷⁵. Le cose cominciano a cambiare nel 1900 quando Craig riceve l'incarico di dirigere la Purcell Operatic Society, fondata da Martin Shaw la quale aveva come intento principale quello di andare a recuperare le opere musicali barocche che furono fondamentali per la storia della musica inglese. Ma quando il progetto passò nelle mani di Craig quest'ultimo rivoluzionò il tutto rendendo la Society un luogo di sperimentazione teatrale; Craig con queste sue prime regie comincia a fare un qualcosa di assolutamente nuovo, che non ha nessun punto di riferimento in tutta Europa: egli non apparteneva ne a quella messa in scena di tipo realistico tipica di personalità come André Antoine né a quella evanescenza simbolica tipica di Aurélien Marie Lugné-Poe⁷⁶.

Craig parte da un presupposto del tutto differente, ciò che sta alla base della sue prime regie inglesi è la dialettica tra azione scenica e azione drammatica musicale, oltre a ciò egli nega qualsiasi forma di realismo tentando invece di ricondurre il teatro all'unità di un'opera d'arte, affermando che la realizzazione scenica debba sforzarsi in prima istanza di interpretare i sensi delineati nel testo e tradurli dunque visivamente sulla scena attraverso un gioco di linee luci e colori, eliminando qualsiasi elemento di carattere descrittivo⁷⁷. Nel 1903 Craig lascia l'Inghilterra per due: il primo era l'assoluto ripudio ed incomprensione di ciò che era diventato il mondo teatrale inglese; il secondo motivo invece fu la chiamata da parte del conte Harry Kessler, il quale aveva come obbiettivo quello di andare a creare una sorta di dialogo, basato sull'arte, che unisse tutti i popoli europei, cercando in pratica di stemperare quelle tensioni sociali vigenti nell'Europa di quegli anni, e questa sorta di spirito

⁷⁴ Cfr. *ivi*, p. 16.

⁷⁵ Cfr. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro*[...], cit., p. 188.

⁷⁶ Cfr. Lorenzo Mango, *Edward Gordon Craig*, cit., pp. 27-30.

⁷⁷ Cfr. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro* [...], cit., p. 188.

ricongiungitore era dato secondo il conte, proprio dal modernismo. Egli decise in pratica di portare tutti i più grandi innovatori artistici di quegli anni in Germania, tra cui Craig, e creare dunque un'arte che potesse essere utilizzata come via diplomatica per inaugurare una nuova epoca di pace⁷⁸.

L'idea di fondo è la stessa, ciò che cambia è il modo in cui si attua e lo scopo, ma tutto parte sempre dall'arte. Ciò che il conte Kessler voleva fare era appunto quello di creare una sorta di arte unica servendosi di tutti i più grandi artisti della sua epoca, provenienti da ambiti diversi, il cui scopo sarebbe stato soprattutto diplomatico, e la stessa cosa volevano fare i romantici, servendosi dell'arte perfetta per innalzarsi ad una sorta di livello superiore: lì dove non è possibile giungere ad un compromesso o lì dove non si è in accordo, sarà l'arte ad intervenire, rappresentando quella sorta di linguaggio universale che possa essere comprensibile a tutti; abbiamo notato inoltre come spesso il testo scritto e dunque la parola possa essere fraintesa, non capita o addirittura provocatoria, e tanti artisti, come Appia ad esempio, ma lo stesso Craig, cercano di eliminarla dalla propria arte o perlomeno metterla in secondo piano, e lasciare che sia la parte interiore di noi a parlare, quelle emozioni che a parole non riusciamo ad esprimere, ma che attraverso l'arte riusciamo addirittura a rendere concrete.

L'esperienza tedesca per Craig non fu particolarmente piacevole, in quanto entrò in conflitto con grandi personalità dell'epoca, come ad esempio il conte Kessler, ma oltre a lui con Max Reinhardt e con Otto Brahmns soprattutto per divergenze artistiche, che portarono ad iniziare una serie di progetti per cui Craig tendenzialmente disegnava bozzetti e schizzi di opere che non videro mai la luce del sole. Ciò che distingueva questi artisti da Craig era essenzialmente la concezione opposta del termine regista, per Craig non doveva essere più relegato ad un ruolo marginale, ma doveva essere il fulcro e la di tutta l'opera⁷⁹.

In Germania Craig conobbe due delle figure che maggiormente influenzarono la sua poetica e che maggiormente riuscissero ad incarnare la sua poetica, la prima fu Eleonora Duse che Craig incontrò per la prima volta nel 1905 quando gli venne dato l'incarico di mettere in scena *Electra* di Hugo von Hofmannsthal e fu proprio la Duse ad interpretare la protagonista; mentre la seconda fu la grande Isadora Duncan.

⁷⁸ Cfr. Lorenzo Mango, *Edward Gordon Craig*, cit., p. 60.

⁷⁹ Cfr. *ivi*, pp. 62-64.



Figura 10 Isadora Duncan



Figura 11 Eleonora Duse

La forte stima per la Duncan deriva essenzialmente dal suo stile di danza innovativo, che rivoluzionò tutto il mondo della danza moderna, rifacendosi ad un modello di purezza greco arcaica, attraverso il quale l'artista non doveva più essere un virtuoso del corpo bensì utilizzare il movimento di esso per lasciar trasparire le tensioni più intime del sentimento; Craig affermerà che la danza della Duncan non è arte, in quanto essa la precede e successivamente la ispira, e quella tensione dinamica di un corpo che perde fisicità, rappresentato come un vettore di energia⁸⁰. La danzatrice fu fondamentale per Craig in quanto dopo Irving lei rappresentava un modello attoriale perfetto, ovvero quella che verrà definita da Craig come *Uber-marionette*.

L'arte implica una qualche forma di creazione attiva, il risultato della pittura ad esempio sta nel dipinto, quello dell'architettura può essere un palazzo, e così via, ma nel mondo dello spettacolo, in

⁸⁰ Cfr. *ivi*, p. 70.

particolar modo quello del teatro, il risultato consiste nell'opera, che è si data da una serie di fattori differenti, ma il ruolo principale è rappresentato dall'attore, dunque nel suo caso la materia da plasmare nella realizzazione dell'opera consiste nel corpo stesso, è esso che deve essere plasmato ai fini della realizzazione artistica. Ciò che differenzia l'attore da tutti gli altri artisti è che questi ultimi vanno ad agire su di un qualcosa inanimato, privo di una qualsiasi forma di intendere e volere, nasce essenzialmente dall'idea dell'artista che dunque lo plasma secondo il proprio stile e secondo le proprie idee, mentre nel caso dell'attore le cose sono ben diverse, perché qui l'oggetto artistico è rappresentato dal corpo che è condizionato da una serie di fattori, sia esterni sia interni. Per dirla con le parole dello stesso Craig, ciò che condiziona l'attore è l'accidentalità:

Nel teatro moderno, poiché ci si serve *come materiale* del corpo di uomini e di donne, tutto quello che si rappresenta è di natura accidentale: le azioni fisiche dell'attore, l'espressione del suo volto, il suono della voce, tutto è in balia dei venti delle sue emozioni, e se è vero che questi venti spirano in continuazione attorno all'artista eccitandolo, non ne turbano mai l'equilibrio. L'attore invece diviene succubo dell'emozione; essa gli invade le membra, le scuote come vuole⁸¹.

È questo che contraddistingue l'attore, ovvero una non padronanza assoluta del proprio corpo in quanto esso è soggetto alla vita stessa, esso non è in grado di esprimersi in modo naturale data la sua sottomissione all'emotività ed ad una serie di fattori che non gli permettono di esprimersi in modo oggettivo. Son queste le basi su cui Craig sviluppa l'idea della *Über-marionette*. Se pensiamo al funzionamento di una marionetta essa è costituita da un corpo inerme, incapace di muoversi in modo indipendente, i cui arti sono attaccati a dei fili che vengono mossi da una entità superiore che nel caso della marionetta è rappresentata dall'uomo, tutto ciò rende il movimento della marionetta assolutamente pulito, privo di qualsiasi forma d'interferenza a cui normalmente è soggetto l'essere umano: è proprio questo che rende la marionetta unica nel suo genere, in quanto essa è «immune alle debolezze e i tremiti della carne»⁸².

Il concetto di *über-marionette* è stato molto criticato in quanto «fu intesa come il simbolo di un attore-burattino che, caduto nelle mani del regista, diviene freddo interprete dei suoi desideri e delle sue invenzioni»⁸³. Ma ciò che vuole fare Craig non quello di rendere assolutamente passivo l'attore, un'inerme figura sulla scena mossa solo dai desideri del regista, egli vuole in un certo senso limitare l'attore; spogliarsi in modo assoluto delle proprie emozioni è presso che impossibile, poiché la natura dell'essere umano lo necessità, ma Craig vuole far sì che l'attore riesca a gestire in pratica le sue

⁸¹ Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Feltrinelli, 1972, p. 34. Cfr. anche Paola Degli Esposti, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018.

⁸² Giovanni Attolini, *Teatro e arte totale, pratica e teoria in Gordon Craig*, Bari, Progedit, 2008, p. 30.

⁸³ Nicola Savarese, *Teatro e Spettacolo fra Oriente ed Occidente*, Roma-Bari, Laterza, 1992, p. 391.

emozioni, deve dominarle: in pratica, quell'impulsività di cui abbiamo parlato poco fa deve diventare un'impulsività calcolata e solo a questo punto l'attore sarà in grado di diventare artista⁸⁴.



Figura 12 Henry Irving

L'unico attore che secondo Craig in grado di vestire i panni di questa *uber-marionette* era il suo maestro, Henry Irving, l'unico fascio di luce artistico che illuminava una scena teatrale inglese a dir poco scadente; per Craig dunque, l'attore non doveva portare sulla scena le emozioni in quanto tali bensì una sorta di forma analoga; egli non doveva incarnare le emozioni ma rappresentarle sulla scena, come una sorta di umanizzazione concreta dell'emozione stessa e l'unico attore in grado di compiere ciò era appunto Henry Irving, il quale inoltre era dotato di un altro grande talento, ovvero la sua capacità di rappresentare il proprio volto come una sorta di maschera «poiché le sue azioni erano smisurate, ritmiche, pianificate, va da sé affermare che la mimica del volto si uniformava alla sua gestualità ed appariva altrettanto misurata [...] il controllo del viso, fino a che non fosse stata raggiunta l'immobilità, appariva come una maschera»⁸⁵.



Figura 13 Craig mentre utilizza una marionetta

⁸⁴ Cfr. Giovanni Attolini, *Teatro e arte totale [...]*, cit., p. 30.

⁸⁵ Edward Gordon Craig, *Henry Irving*, Londra, J.M Dent and Sons, 1930, p. 32.

Per Craig in pratica l'obiettivo sarà quello di eliminare completamente la presenza dell'attore sulla scena, sostituendolo appunto con la supermarionetta che verrà successivamente identificata con una sorta di scena mobile che rappresenterà l'espressione del movimento stesso⁸⁶, ovvero i cosiddetti *screens*. Lo scopo di Craig, dunque era quello di una riteatralizzazione, un processo che andasse a ritroso fino ai principi originari su cui si fondavano i teatri di tutto il mondo, soltanto attraverso il passato sarebbe potuto essere possibile la creazione di un Teatro dell'Avvenire, e il principio base su cui si baserà tale fenomeno sarà proprio quello del *Gesamtkunstwerk*⁸⁷.

Con Craig si comincia a parlare definitivamente di regia e nasce quella figura che verrà adibita del ruolo di realizzatore di questa tanto ambita riteatralizzazione, ovvero il regista, o anche *Stage-director*; c'era necessità di rivoluzione e Craig si sente in dovere di essere il fautore di questa rivoluzione, in quanto il teatro del suo tempo, come egli stesso dice, era caratterizzato essenzialmente da caos assoluto, e l'unico modo per poter risolvere tale problema era quello di spostare l'attenzione sulle singole arti, al fine di ricavare da ognuna di esse i corrispettivi elementi linguistici, attraverso i quali si sarebbe potuto ridare dignità al teatro, ed è subito lecito, leggendo questi termini, pensare al *Gesamtkunstwerk*⁸⁸.

Come abbiamo già visto in Appia, anche Craig rifiuta l'idea di arte totale proposta da Wagner, in particolar modo egli si distacca dall'idea che l'arte totale non sia altro che giustapposizione tra le arti⁸⁹, il semplice disporre diverse forme d'arte su di un palcoscenico non significa creare un'opera unitaria, a maggior ragione se stiamo parlando di una personalità come quella di Craig, assoluto ripudiatore di una qualsiasi forma descrittiva di teatro. A partire dunque dall'idea wagneriana, egli ambisce a questo processo di ritreatalizzazione affermando che essa non sarà altro che l'esito «dell'organizzarsi in linguaggio autonomo degli elementi linguistici primari di tutte le arti con l'obiettivo di pervenire alla loro sintesi»⁹⁰, e questo procedimento porterebbe alla realizzazione di una forma, ossia di una bellezza, che oramai al teatro manca, e il fatto che il teatro manchi di bellezza non è altro che la *conditio sine qua non* di una errata gestione da parte di chi dell'arte avrebbe dovuto occuparsene, ovvero gli artisti⁹¹; nonostante l'attività di Craig risalga a più di cento anni fa, questo tema dell'esaltazione dell'artista attraverso l'opera d'arte è ancora presente; oggi si dà più importanza

⁸⁶ Cfr. Giovanni Attolini, *Gordon Craig*, Roma-Bari, Laterza, 1996, p. 61.

⁸⁷ Cfr. Giovanni Attolini, *Teatro e arte totale [...]*, cit., p. 37.

⁸⁸ Cfr. Ivi, p. 54; si veda anche Paola Degli Esposti, *I profeti della "riteatralizzazione": Fuchs, Appia, Craig*, in Umberto Artioli (a cura di), *Il teatro di regia. Genesis ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004, pp. 69-81.

⁸⁹ Cfr. Giovanni Attolini, *Teatro e arte totale [...]*, cit., p. 54.

⁹⁰ *Ibidem*.

⁹¹ Cfr. Ivi, p. 55.

all'artista in sé piuttosto che all'arte che esso crea, perché questa viene fatta "su misura" all'artista ai fini di corrispondere ad uno stereotipo che piaccia ad una determinata fascia di pubblico; sarebbe surreale pensare che allora l'arte debba crearsi da sola, si necessita l'attività di un individuo, ma questo non deve mai porsi al di sopra di essa; è come se l'artista fosse dotato internamente ed inconsciamente di uno spirito superiore che si sente oppresso dalla negatività del corpo dell'essere umano e tenda costantemente ad uscirvisi, e la sua unica via di fuga consiste nell'ispirare l'artista nella realizzazione di un'opera che diverrebbe concretizzazione di questo spirito superiore.

Parte fondamentale del processo di riteatralizzazione consiste nel ridare importanza a quell'aspetto attraverso il quale si fruisce il teatro, ovvero l'aspetto visivo: Craig non voleva portare sulla scena un semplice coinvolgimento emotivo che legasse artista e pubblico, ma voleva mostrare l'assoluta potenza delle immagini, non tanto nella loro concretezza, quanto piuttosto nell'Idea di esse. Proprio qui sorge il primo problema, in quanto se la trasposizione in immagini è possibile per ogni arte, il testo scritto invece no; apparentemente questo potrebbe risultare una problematica non da poco per Craig, ma egli stessa affermerà che esistono altri metodi di espressione creativa, senza necessariamente affidarsi al testo scritto:

In qualche modo è opinione comune che solo mediante le parole si può rivelare la verità. Anche la sapienza della Cina ha detto: 'La verità spirituale è profonda e vasta, di eccellenza infinita, ma di difficile comprensione. Senza parole sarebbe impossibile spiegare la dottrina; senza immagini la sua forma non potrebbe essere rivelata'⁹².

Volendo appunto ridare al teatro la sua componente principale, ovvero quella visiva Craig si concentrerà moltissimo sia sulla scena sia sulle sue componenti arrivando in conclusione alla creazione dei cosiddetti *screens*. Prendiamo in considerazione due messe in scena di Craig: *Dido and Aeneas* (1689) e *The Masque of Love* di Henry Purcell. Rappresentano il momento di passaggio da una precisa idea di messa in scena ad altra: nel primo caso egli fa grande utilizzo del colore delle cui infinite variazioni, anche grazie all'ausilio di un sistema illuministico, Craig si serve come mezzo unificante di tutte le componenti dello spettacolo. Nonostante il rimando ad Appia sia più che palese, ci sono delle profonde differenze: se per lo scenografo ginevrino il colore rappresentava uno degli elementi della scena, tutti subordinati ad una resa espressiva maggiore dell'attore, secondo il regista inglese invece utilizza le tonalità cromatiche in modo da creare il massimo equilibrio ed armonia all'interno della configurazione teatrale, con l'obiettivo principale di "dinamicizzare" lo spazio ai fini drammatici; con la seconda opera invece Craig non abbandona le tematiche di luce e colore ma ad esse ne aggiunge un'altra, ovvero il movimento, e la necessità di aggiungere quest'ultimo deriva

⁹² Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, cit. p. 68.

essenzialmente dall'incontro con Herbert von Herkomer⁹³, il quale affermava che «pensava che la plasticità, non il dialogo dovesse comunicarne il senso»⁹⁴, facendo del movimento ora il cardine della poetica teatrale Craighiana.

Ruolo fondamentale viene rivestito anche dalla musica, in quanto il regista inglese sente la necessità di creare una partitura visiva analoga a quella ritmica che caratterizza la musica, dotata ovviamente della stessa forza evocativa appartenente alla musica, e questa scelta ovviamente non è casuale in quanto rimanda nuovamente al concetto base che caratterizza la sua poetica teatrale, segnata da un profondo simbolismo « non riprodurre la natura ma suggerire alcune dei suoi aspetti più belli e più vivi»⁹⁵. Diventato ora il movimento il centro della sua poetica teatrale, Craig sente necessaria la creazione di una sorta di vocabolario coreografiche, la creazione dunque di una serie di movimenti precisi che permetta allo spettatore di essere pienamente coinvolto, ed è qui che chiudiamo il cerchio apertosi alcuni pagine sopra, ovvero il fondamentale incontro tra il regista e Isadora Duncan nel 1904, l'unica che dopo Irving, secondo Craig, potesse incarnare quella definizione di supermarionetta delineata dal regista inglese, che successivamente svilupperà un fortissimo interesse per la danza, fino a considerarla quell'elemento cinetico primario che ha dato origine al dramma⁹⁶.

Tra le opere più importanti di Craig c'è *The Steps* (1905), la prima composizione appartenente ai cosiddetti "drammi del silenzio".

⁹³ Cfr. Giovanni Attolini, *Teatro e arte totale [...]*, cit., pp. 60-61.

⁹⁴ Giovanni Attolini, *Teatro e arte totale [...]*, cit., p. 33.

⁹⁵ Cfr. Edward Gordon Craig, *Il mio teatro*, cit., pp. 27-28.

⁹⁶ Cfr. <https://youtu.be/Kq2GgIMM060> per un'esibizione della Duncan in cui il vestiario rimanda ad una sorta di fantasma o di entità spirituale; attraverso la danza ella si eleva ad una forma superiore.

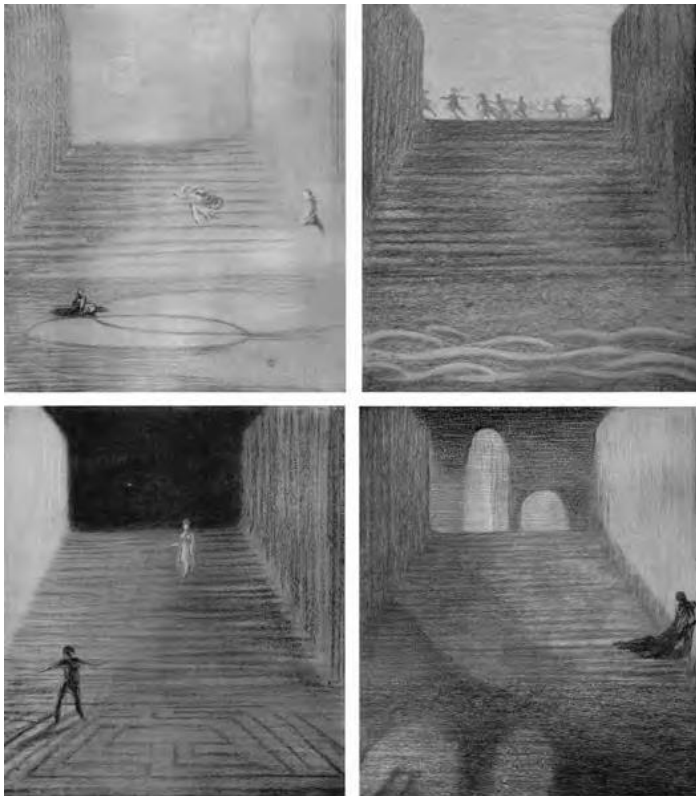


Figura 14 Quattro disegni che compongono la realizzazione di *The Steps*

In quest'opera una scala costituisce l'elemento fisso di ogni singola scena, diventando il luogo dell'azione scenica; intorno a questo elemento architettonico che viene modificato costantemente dall'effetto della luce, simulando il trascorrere del tempo, dall'alba al tramonto, vengono simulate una serie di diverse situazioni, in una costante alternanza di movimento e immobilità; con quest'opera Craig coinvolge tutti gli elementi descritti finora, attori, scena e illuminazione all'interno di un vero e proprio tentativo di arte totale; con *The Steps* si crea un vero e proprio connubio tra architettura e movimento che rappresenta l'inizio di una nuova fase in cui vediamo Craig affrontare il problema riguardante lo spazio scenico, giungendo alla realizzazione di quello che è probabilmente il dispositivo scenografico per cui viene maggiormente ricordato, ovvero gli *screens*, o anche *le mille scene in una*:

Nella formazione del regista inglese appare evidente la conoscenza minuziosa dell'arte figurativa italiana, soprattutto quella rinascimentale, attraverso cui costruirà la sua idea di una scena dinamica e modulabile, plasmabile sia nel pavimento che nel soffitto attraverso *pannelli*, i famosi *Screens* detti anche *Le mille scene in una*, moduli originati dal pavimento e dalle pareti della scatola scenica. Gli *Screens* nascono sotto la chiara

influenza dell'architetto e teorico Sebastiano Serlio che nei suoi trattati postula l'idea di una divisione del palcoscenico in griglie di quadrati per realizzare la prospettiva tridimensionale di una scena⁹⁷.

Gli *screens* erano dei pannelli rettangolari legati da delle cerniere che potevano unirsi e formare una parete unica o articolarsi nello spazio assumendo diverse conformazioni, e su di essi venivano proiettati delle luci e dei colori che potevano variare di intensità o tonalità, creando dunque la situazione drammatica più idonea per ogni singola scena⁹⁸.



Figura 15 Esempio di Screens

⁹⁷ Katia Maniello, *Edward Gordon Craig, le mille scene in una e la luce dinamica: la nascita del concetto moderno di messinscena*, in «www.polytroponmagazine.it», 2021.

⁹⁸ Cfr. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit., p. 191.

Appendice

Riproposizione in chiave punk del concetto di *Gesamtkunstwerk*

Uno dei principali effetti che la rivoluzione del '68 ha portato nel nostro mondo è stata la nascita, o per lo meno una diffusione più ampia, di alcuni generi musicali nuovi fortemente influenzati da ideali di ribellione e anarchia. Uno su tutti il genere punk.

Il genere alla sua nascita era malvisto da una parte della popolazione e molto apprezzato invece dall'altra: i reduci della guerra lo vedevano come una sorta di inno alla nullafacenza e alla delinquenza mentre i giovani utilizzavano questa musica per esprimere i propri ideali di rivoluzione e per far valere i propri diritti. Il punk si sviluppa inizialmente in Inghilterra grazie ad alcuni gruppi che non vedevano di buon occhio la monarchia, ad esempio i Sex Pistols, fautori della musica punk inglese, nati negli anni 70 e composti da Johnny Rotten, Steve Jones, Paul Cook e soprattutto Sid Vicious.

Sid Vicious, pseudonimo di John Simon Ritchie, fu una personalità particolarmente eccentrica e anarchica che risultò un vero e proprio problema per la società inglese di quegli anni, in quanto, nonostante la sua assoluta incapacità nel maneggiare il basso elettrico, divenne un simbolo per tutti i giovani di quegli anni. Incarnava lo stereotipo del cantante punk, un anarchico contrario a qualsiasi forma di legge e autorità, che divenne in pochissimi anni (morì a soli 21 anni per overdose di eroina) una vera e propria icona, ma non musicale (ricordiamo che i Sex Pistols hanno pubblicato un solo album *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols* nel 1977, caratterizzato da giri musicali particolarmente banali e ripetitivi ma che posero le basi per i sottogeneri nati poi negli anni 90) bensì ideologica.

La musica oggi ha perso la propria dignità artistica, essa non viene più considerata in quanto forma d'arte a sé, bensì come prodotto di un fantomatico artista; l'ascoltatore medio contemporaneo tende ad ascoltare un brano solo perché è stato composto da quel preciso artista (o da chi e fa le veci) e non per il puro piacere di ascoltare musica. E ciò nasce non tanto da un abbassamento del livello qualitativo della musica bensì da una autoglorificazione dell'artista attraverso i propri prodotti; nei social network degli artisti ad esempio si vedono più post dell'artista che dell'arte che esso fa, come se la musica fosse messa in secondo piano rispetto a chi la produce.

Come abbiamo visto, Edward Gordon Craig, il cui obiettivo principale era quello di ridare dignità artistica ad un teatro ormai morente, voleva eliminare la figura degli attori in quanto dannosi per il teatro stesso, sostituendoli con delle marionette, svincolate da quei limiti che caratterizzano l'essere umano; con questo non si vuole dire che la figura del musicista oggi dovrebbe essere eliminata (alla stregua dell'attore per Craig), ma ridimensionata certamente sì. Dovrebbe essere messa in secondo

piano in modo che la musica possa essere l'assoluta protagonista di tutto il concerto/rappresentazione. Bisognerebbe creare una forma di spettacolo in grado di ridare una dignità artistica all'arte della musica.

Uno dei problemi principali dei concerti moderni è che basandosi appunto più sull'artista che sull'arte in sé, ciò che il pubblico aspetta di più in assoluto è l'uscita sul palcoscenico del proprio artista, l'emozione di vedere fisicamente presente davanti a sé una sorta di figura mitologica, e da quel momento inizia la magia, tutti gli occhi del pubblico sono puntati verso quella figura davanti alla quale si resta estasiati. Il problema fondamentale però consiste nel fatto che tale magia può durare per poche canzoni, poi quell'artista e quella magia cominciano inevitabilmente a scemare e lo spettacolo rischia di diventa assai monotono e ripetitivo.

In questo caso spetta all'artista cercare di far perdurare tale magia oltre le prime canzoni, oltre il semplice farsi vedere dai propri fan, creando uno spettacolo che permetta un sorta di elevazione da parte del pubblico, poiché l'artista non è altro che un individuo che ha rinunciato alla propria vita per quella degli altri e dunque deve mettersi a disposizione per permettere al pubblico di mantenere quella magia per più tempo possibile.

Vorremmo qui proporre un progetto per l'allestimento di un concerto punk moderno e come tale spettacolo potrebbe ricreare in scena quel concetto di arte totale e di illusione ininterrotta che sta alla base dei principi wagneriani.

Si inizia dalla scenografia che certamente può aiutare lo spettatore ad immergersi in un mondo magico. A tal proposito, la maggior parte dell'oggettistica di scena, o per lo meno quella funzionale allo spettacolo stesso, deve raggiungere proporzioni inverosimili in modo tale che lo spettatore rimanga costantemente estasiato e al contempo impaurito per ciò che sta vedendo: tutto questo è un rimando alla filosofia kantiana riguardo il concetto di sublime, ovvero quel sentimento scaturito dal rapporto tra stupore e terrore che caratterizza l'essere umano dinanzi alla forza della natura, con l'unica differenza che se nella filosofia kantiana il sublime lo si ha soltanto nel momento in cui si è al sicuro e consci del fatto che la forza della natura non ci possa fare nulla, nella rappresentazione punk il pubblico interagisce con la scenografia, perché esso è parte integrante della rappresentazione. Non esiste spettacolo senza pubblico, e come nel teatro di Bayreuth, il pubblico deve essere posto in una situazione tale che permetta a chiunque di essere allo stesso livello, come lo stesso Wagner fece basandosi sulla struttura del teatro greco. Il pubblico quindi dovrebbe essere posto su di un unico parterre, nessun posto a sedere e tanto meno sopraelevato, architettura che purtroppo forma la maggior parte dei palazzetti strutturati oggi.

Le scenografie spoglie, limitate ai semplici loghi della band e qualche decorazione non sono per nulla funzionali, e il più delle volte il pubblico neppure si accorge della loro presenza in quanto concentrato solo ed esclusivamente sugli artisti; si potrebbe limitare la presenza dei loghi della band solo sullo sfondo, mentre tutto ciò che circonda lo spazio dovrebbe essere altro. Ad esempio, tra le idee più suggestive, potrebbe esserci una sorta di luna park, dunque, un palcoscenico che sia particolarmente grande in modo da accogliere i grandi oggetti di scena; potrebbe esserci struttura interna fatta di scivoli e scale usufruibili da parte della band. Rendendo la scenografia praticabile, essa non si limiterebbe a semplice sfondo o ancor peggio, fondale dipinto, permettendo quindi una maggiore organicità dell'opera stessa all'interno della quale nulla è lasciato al caso, in quanto il concerto moderno deve stimolare l'immaginazione dello spettatore, esattamente come faceva il teatro ai primi del Novecento, attraverso ogni singolo elemento presente sul palcoscenico.

Si pensi ad esempio alle scenografie di Max Reinhardt che lavorò a cavallo tra il Simbolismo ed il Naturalismo, senza mai abbracciare nessuna delle due correnti, ma spaziando continuamente tra di esse secondo il proprio ideale di messa in scena. Reinhardt fu noto soprattutto per la sua poetica volta a rivoluzionare totalmente il concetto di artificio teatrale, usato per risvegliare le emozioni degli spettatori e rendere il teatro uno spazio magico, svincolato dalla realtà dell'esistenza⁹⁹.



Figura 16 Max Reinhardt

⁹⁹ Cfr. Silvana Sinisi, Isabella Innamorati, *Storia del teatro [...]*, cit. p. 204.

Così dovrebbe essere il ruolo dell'artificio nel concerto moderno, che non dovrebbe conoscere pause all'illusione, nemmeno mentre l'artista si riposa tra una serie di brani e l'altro. Questi spazi di pausa (detti in gergo tecnico "tempi morti"), spesso sottovalutati nei concerti, contengono al contrario in sé un grandissimo potenziale immaginativo, in quanto potrebbero essere usati come intermezzo spettacolare che può prevedere un piccolo sketch oppure un gioco di luci, tutto sempre e comunque in funzione della musica.

Sarebbe utile poi un sipario, cosa assolutamente inusuale in un concerto moderno, dato che nella maggior parte dei casi, viene posto un sipario solamente all'inizio, subito tolto appena inizia lo show. La presenza del sipario potrebbe essere funzionale per due motivi: innanzi tutto perché allude allo spettacolo teatrale; poi perché aiuta nel momento di pausa in quanto copre la scena e permette alla crew di modificare la scenografia. Per non rompere l'illusione, non basta coprire la scena, bisogna far sì che il pubblico rimanga comunque in quella sorta di mondo altro. Quindi, ad imitazione del golfo mistico wagneriano, si potrebbe far sì che, a sipario chiuso, accada comunque qualcosa che possa incuriosire il pubblico: uno scambio di battute, dei rumori particolari, qualsiasi cosa che non permetta al pubblico di distrarsi, o uno stratagemma scenotecnico che noi chiamiamo il *cerchio scenico*. Il riferimento qui è a Josef Svoboda.

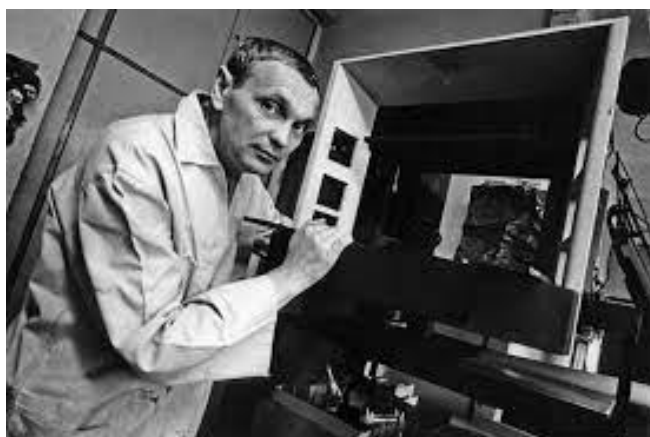


Figura 17 Josef Svoboda

Svoboda, fondatore della cosiddetta *Lanterna Magika* (1973), laboratorio nel quale egli sperimentava le proprie tecniche, ha lavorato a lungo con i video multimediali e le proiezioni filmiche, a suo parere necessari durante la rappresentazione teatrale affinché lo spettatore non distogliesse mai lo sguardo dalla scena¹⁰⁰,i.

¹⁰⁰ Cfr. Josef Svoboda, *I segreti dello spazio teatrale*, Milano, Ubulibri, 1997.

Prendendo spunto dagli esperimenti di Svoboda, abbiamo elaborato questa personale tecnica definita appunto *cerchio scenico*. Si tratta di un Dispositivo scenotecnico che avvolge l'intero pubblico in un'unica atmosfera. Infatti, purtroppo, nella maggior parte dei concerti moderni sono presenti una serie di schermi, spesso posti solo sullo sfondo oppure ai lati del palcoscenico, sui quali vengono proiettati una serie di video che aiutano a creare atmosfere adatte ai brani eseguiti. Ma se veramente si volesse creare una determinata atmosfera collettiva, essa si forma solo nel momento in cui ogni singolo spettatore prova quelle determinate sensazioni, perché se solo alcuni riescono a percepire certe emozioni ed altri no, lo spettacolo non può dirsi riuscito. Ciò che prova uno spettatore in prima fila, che vede perfettamente il video proiettato, non sarà mai la stessa cosa che prova chi invece sta in fondo, in quanto la distanza non gli permette di mettere bene a fuoco ciò che viene proiettato sugli schermi e non riesce a percepire nello stesso modo ciò che prova invece chi è vicino alla band. Per questo, sarebbe utile porre degli schermi in tutto lo spazio della rappresentazione, anche oltre il palcoscenico, per creare quella sensazione di immersione totale, proposta anche da alcune esperienze teatrali novecentesche come il Living Theatre di Judith Malina e Julian Beck, ad esempio, dove era annullata la separazione tra pubblico e scena.

Si è dunque ipotizzata una struttura che comprenda dagli otto ai dieci schermi organizzati nel seguente modo: tre posti sul palcoscenico, uno centrale, tendenzialmente dietro la batteria, due laterali; poi a seconda dello spazio a disposizione (che dovrà essere comunque molto ampio) verranno posti ai lati del pubblico quattro o sei schermi, due o tre per lato; mentre l'ultimo, che dovrà essere di dimensioni superiori rispetto agli altri posti al di fuori del palcoscenico, sarà dietro il pubblico, come a chiudere la fila. L'organizzazione in tale modo permetterà ad ogni partecipante di avere uno schermo vicino a sé. Negli schermi non dovrà essere necessariamente proiettato lo stesso video, ma potranno essere video differenti che trattano magari lo stesso tema, tutto sempre in funzione dello spettacolo e della musica. L'elemento ancora più importante consiste nella sua disposizione circolare, che abbraccia l'intero pubblico, come se tutti coloro che sono posti all'interno di quel cerchio fossero momentaneamente separati dal resto del mondo.

Anche la luce svolge un ruolo fondamentale in questo progetto, diventando elemento "divino", capace di suggestionare ed emozionare chi guarda attraverso effetti e colorazioni. Ma perché essa abbia un effetto per così dire, assoluto, dovrebbe circondare completamente la scena. Dunque essa non deve avere la sola funzione di illuminare la scena o far risaltare gli artisti ma deve creare vere e proprie ambientazioni in ausilio alla scenografia tridimensionale. Sarebbe quindi auspicabile la scelta di un palcoscenico trasparente, sotto il quale devono essere poste delle luci che dialoghino con quelle poste sopra il palco, in modo tale che esse ricoprano interamente lo spazio della rappresentazione e creino veri e propri paesaggi astratti; oltre a questo, il palco dovrà essere praticabile, quindi non una semplice

pedana sulla quale gli artisti camminino, ma dovranno essere presenti impalcature, scale e percorsi che permettano agli artisti di scomparire o cambiare livello nel momento in cui quel determinato passaggio scenico lo preveda. L'evoluzione tecnologica moderna ha portato, per ovvie ragioni, allo sviluppo di nuove apparecchiature che permettono effetti visivi che negli anni di Wagner, Appia e Craig, ma anche in quelli di Svoboda, erano impensabili ed uno di questi è rappresentato dall'ologramma.

L'ologramma può essere utilizzato per portare sulla scena determinati effetti che per questioni logistiche e pratiche sarebbero altrimenti impossibili. Se per esempio si volesse che dal retro del palco si innalzasse una sorta di figura gigantesca, che sovrasti tutto e tutti, essa certamente creerebbe in chi guarda quella sensazione di sublime kantiano, ma durerebbe giusto l'istante della sua apparizione, poiché statica e rimarrebbe rilegata sulla scena. Ma se si approfittasse dell'ologramma, della luce da cui esso è creato e dalle possibili colorazioni, si potrebbero creare figure che agiscono sulla scena tutto il tempo desiderato, che nascono dal nulla, che si innalzano in cielo e piombano sul pubblico finalmente partecipe dello spettacolo stesso.

La maggior parte degli artisti si limitano a sviluppare la propria idea di spettacolo solo sul palcoscenico, senza prendere mai in considerazione la platea quando in realtà anch'essa può essere utilizzata per creare uno evento musicale più immersivo. Ad esempio, ai cambi di scena sotto la platea potrà essere posta una struttura piana che funga da pavimento per il pubblico, ma sotto di esso dovrà esser posta un macchinario dal quale fuoriesca del fumo filtrato da una pavimentazione forata, che crei una sorta di nube che non faccia vedere al pubblico ciò che sta accadendo sulla scena, rendendo il tutto più allusivo e con quell'alone di mistero che incuriosisca maggiormente gli astanti. E quando esso svanirà, sul palco sarà già stato predisposto tutto il necessario per continuare lo spettacolo.

Si è cercato di descrivere un nostro progetto per l'allestimento di uno spettacolo musicale punk-rock, un genere capace di spaziare nell'animo umano, capace di toccare qualsiasi tipo di emozione, dalle più allegre alle più tristi. Noi crediamo che solo unendo questo genere a ciò che Wagner, Craig ed Appia hanno elaborato nei propri testi teorici, saremo in grado di riproporre oggi un'opera d'arte totale, o in altri termini, un *Gesamtkunstwerk*.

Bibliografia

Romanticismo, Wagner, Appia e Craig

Monografie e articoli

GOETHE JOHANN WOLFGANG, *La teoria dei colori*, a cura di R. Troncon, Il Saggiatore, Milano, 1979 (prima edizione *Zur Farbenlehre*, Cotta, Tübingen, 1810)

NIETZSCHE FRIEDRICH, *Umano, troppo umano e frammenti postumi*, Mondadori, Milano 1970

NIETZSCHE FRIEDRICH, *scritti su Wagner: Richard Wagner a Bayreuth, il caso Wagner, Nietzsche contra Wagner*, Milano, Adelphi, 1973

WAGNER RICHARD, *L'opera d'arte dell'avvenire*, a cura di Paolo Isotta, Milano, Rizzoli, 1983

GARDA MICHELA, *Gesamtkunstwerk, sinestesia e convergenza delle arti*, in G. Borio - C. Gentili (a cura di), *Storia dei concetti musicali. Espressione, forma, opera*, Carocci, Roma 2007

APPIA ADOLPHE, *Notes sur le theatre*, in «la vie musicale», I, 15-16, Losanna, 1908.

APPIA ADOLPHE, *Attore, musica e scena*, Imola, Feltrinelli, 1975

CRAIG EDWARD GORDON, *Henry Irving*, J.M Dent and Sons, Londra, 1930

GORDON CRAIG EDWARD GORDON, *Il mio teatro*, a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli, Milano, 1972

ATTOLINI GIOVANNI, *Teatro e arte totale, pratica e teoria in Gordon Craig*, Progedit, Bari, 2008

DEGLI ESPOSTI PAOLA, *La Über-Marionette e le sue ombre. L'altro attore di Edward Gordon Craig*, Bari, Edizioni di Pagina, 2018

MANGO LORENZO, *Edward Gordon Craig*, Carocci, Roma, 2021

MIRISOLA BENIAMINO, *L'opera totale. Alla ricerca dell'impresa totale. Uno sguardo comparativo su arti, psicoanalisi e management*, Edizione ca Foscari, Venezia, 2020

Sitografia

https://www.settemuse.it/musica/richard_wagner.htm

BIANCO CLAUDIO, *George Wilhelm Friedrich Hegel, L'arte e l'apparire sensibile dell'idea*, in «www.filosofico.net».

CRESTI RENZO, *Richard Wagner, la poetica del puro umano*, in «www.renzocresti.com», Libreria Musicale Italiana, Lucca 2013

MAINELLO KATIA, *La rivoluzione di Adolphe Appia: la luce attiva nel teatro di regia*, in «www.polytroponmagazine.com», 2021

PASQUALITTO FABIOLA, *Lo spazio della scena / 3: la rivoluzione di Adolphe Appia*, «www.campadidanza.it», 2021

Video

<https://youtu.be/Kq2GgIMM060> (esibizione di Isadora Duncan)

Testi di carattere generale

Monografie

SAVARESE NICOLA, *Teatro e Spettacolo fra Oriente ed Occidente*, Laterza, Roma-Bari, 1992

BROCKETT OSCAR GROSS, a cura di Claudio Vicentini, *Storia del teatro dal dramma sacro dell'antico Egitto agli esperimenti degli anni Ottanta*, Venezia, Marsilio, 1993

SVOBODA JOSEF, *I segreti dello spazio teatrale*, Ubulibri, Milano, 1997

SINISI SILVANA, INNAMORATI ISABELLA, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie*, Bruno Mondadori, Milano, 2003

ARTIOLI UMBERTO (a cura di), *Il teatro di regia. Genesi ed evoluzione (1870-1950)*, Roma, Carocci, 2004

*Ringrazio i miei genitori, Catiuscia e Antonio
che non mi hanno mai fatto mancare nulla, che mi hanno
cresciuto nel migliore dei modi e a cui chiedo scusa per tutte
le delusioni che gli ho dato*

*Ringrazio le mie nonne, Gabriella e Bruna per le quali
non voglio avere rimpianti*

*Ringrazio gli amici del mio paese, Caselle, che
passano gli anni ma loro rimarranno per sempre*

*Ringrazio gli amici del liceo con cui ho condiviso
i migliori anni della mia vita*

*Ringrazio gli amici di psicologia che senza saperlo
mi hanno dato la voglia e la forza
di ricominciare a vivere*

*Ringrazio le ragazze con cui sono stato che
mi hanno supportato e sopportato in tutto
ciò che io abbia mai fatto, e soprattutto, chi mi ha
fatto capire cosa volesse dire amare*

*Ringrazio alcuni miei colleghi che mi hanno cresciuto
professionalmente, in particolar modo Gianluca
risolutore di tutti i miei casini*

*Ringrazio Dario con cui ho passato i momenti
più belli della mia vita*

*Ringrazio Giorgia, per esserci sempre stata
anche quando sembrava “irraggiungibile”*

*Ringrazio Peter Parker che mi ha permesso
di vivere nel mio mondo fantastico*

*Ma soprattutto dedico questo traguardo ad Alberto, Riccardo
Marco e Francesco, il mio gruppo, a cui devo tutto
e saranno per sempre le persone più importanti della mia vita,
e a chi avrebbe voluto più di tutti vedermi
in questo giorno, ma che purtroppo non potrà farlo
a mio nonno Luciano*

