

ADOLPHE APPIA E IL PALCOSCENICO PLASTICO

Seguito di 3.1.6 – *L'istituto di Hellerau e la collaborazione con Adolphe Appia*



Fig. 1 – Ritratto di Adolphe Appia all'età di venti anni. Autore e fonte non identificati, 1882.

Nato a Nyon, nella Svizzera francese, da padre di origine piemontese e madre svizzera, l'architetto e scenografo **Adolphe François Appia** (1862-1928), è considerato uno dei maggiori innovatori della scenografia e della messa in scena teatrale, oltre che della concezione stessa del teatro.

Afflitto da una fragilità nervosa che gli ha causato la balbuzie e insofferente per i rapporti conflittuali con la sua famiglia, chiusa nella rigidità della religione calvinista, dopo gli studi in disegno artistico e industriale, all'età di quindici anni ha deciso di studiare musica appassionandosi in particolare al teatro musicale. Ha quindi rilevato quanto fossero inadeguate le scene bidimensionali per le maestose e complesse opere del musicista tedesco **Richard Wagner** (1813-1883), giacché impedivano al tempo e allo spazio di accordarsi tra loro come esige la concezione del **Wort-Ton-Drama** (dramma di parola e suono) wagneriano¹. Ha iniziato così a maturare l'idea di

riformare la messa in scena e di progettare un tipo di scenografia che fosse funzionale alla rappresentazione. A tal scopo ha lavorato su alcuni drammi musicali di Wagner, scrivendo la messa in scena dell'*Anello del Nibelungo* e disegnando le scene per *L'oro del Reno* e *La Walkiria*.

Nella sua visione, il quadro scenico doveva avere una sua autonomia artistica, però i diversi elementi che concorrono alla rappresentazione non dovevano apparire distinti tra loro, ma fusi in un'unica dimensione, e tale fusione sarebbe stata operata dalla musica. Egli riteneva che la scena bidimensionale costituita da fondali dipinti non si accordava con la tridimensionalità della figura dell'attore, la quale invece doveva essere pienamente integrata nello spazio scenico, perché è l'attore con i suoi movimenti, **determinati dalla musica**, a indicare lo spazio e a mettere in relazione tutti gli elementi scenici. Perciò la scena doveva essere creata in funzione della figura umana, quindi essere **tridimensionale** e soprattutto fatta di **elementi praticabili**, ossia strutture «che l'attore può percorrere e calpestare, quali scale, gradini e piani inclinati, che offrano resistenza alla sua corporeità e interagiscano coi suoi movimenti»². Nell'idea di Appia, queste strutture avevano la funzione di creare un legame tra l'orizzontalità del pavimento e la verticalità dello scenario, dando così risalto alla plasticità dei corpi degli attori:

La musica impone ai movimenti del corpo le sue durate successive. Il corpo le trasmette alle proporzioni dello spazio, e le forme inanimate, opponendo al corpo la loro rigidità, af-

fermano la loro esistenza personale – che, senza questa resistenza non avrebbero mai potuto manifestare così chiaramente – e chiudono così il ciclo. Non c'è infatti niente oltre a ciò.³

Appia ha quindi formulato la teoria del **palcoscenico plastico**, dove quinte e fondali dipinti sarebbero stati sostituiti da **praticabili** e da **scivoli** posizionati **su piani diversi**, così che l'attore vi si potesse muovere sopra con un criterio ragionato. In questa scenografia essenziale e stilizzata, costituita da pochi elementi tridimensionali, ha inoltre introdotto l'**uso della luce come elemento scenografico**. In un'epoca in cui l'impiego della luce elettrica in teatro era ancora in fase pionieristica, egli ne ha intuito le potenzialità, assegnandole un ruolo fondamentale nella struttura della scena e adoperandola come **elemento creativo**, che nel suo rapporto con le ombre costruiva lo spazio. Così la luce, che doveva provenire esclusivamente **dall'alto**, dava risalto alle fisionomie dei corpi in movimento e sottolineava la volumetria degli elementi spogli della scena, creando forme e atmosfere particolari e assumendo una **valenza espressiva**⁴.

L'incontro con Émile Jaques-Dalcroze nel 1906 è stato per lui la rivelazione di ciò che da tempo andava cercando, ossia la possibilità di integrare tra loro tutte le componenti della rappresentazione, così che musica, elementi scenografici, luce e persone in movimento potessero concorrere a creare una **visione ritmica**. Questa possibilità si è pienamente attuata tra il 1912 e il 1913 con la messa in scena dell'**Orfeo e Euridice** di Christoph Willibald **Gluck** (Figg. 2 e 3) e nel 1914 dell'**Annuncio fatto a Maria** di Paul Claudel, entrambi rappresentati nella sala teatrale dell'istituto di Dalcroze a Hellerau (la Festspielhaus), realizzata dallo stesso Appia in collaborazione col pittore russo Salzmann, che ne ha curato l'illuminazione.

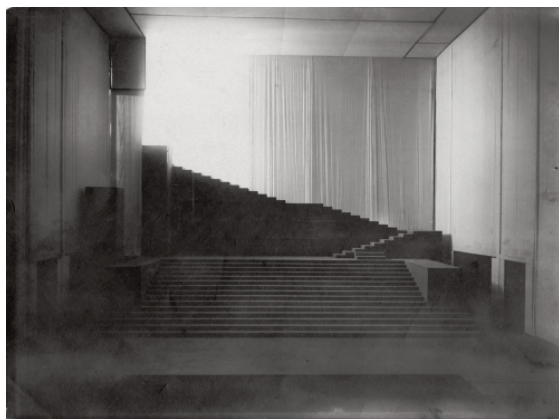


Fig. 2 – Scale, praticabili e luce creativa nel bozzetto di Appia per la scena del secondo atto di *Orfeo e Euridice* al Festspielhaus di Hellerau. Foto Frédéric Boissonnas, Ginevra 1912.



Fig. 3 – Ricostruzione della scena “I Campi Elisi” per il terzo atto di *Orfeo e Euridice* di Gluck. Modello per la mostra *Scenamadre* (Roma, 9 ottobre 2018-27 gennaio 2019), realizzato dagli studenti della Scuola di Scenografia dell'Accademia Albertina di Belle Arti di Torino da un disegno di Adolphe Appia, Hellerau, 1913.

Tuttavia già negli anni precedenti Appia aveva contribuito alla definizione scenica delle rappresentazioni dell'istituto di Hellerau. Infatti, dopo aver assistito a un'esibizione di *euritmica* degli allievi di Dalcroze, rilevando l'inadeguatezza dello spazio entro il quale avveniva, tra il 1909 e il 1910 ha disegnato una serie di scene cui ha dato il nome di "**Spazi ritmici**", che hanno costituito il modello per la struttura scenica della Festspielhaus. Questi disegni hanno un'impronta essenzialmente architettonica, poiché articolano la scena «con una scansione di strutture volumetriche rigorosamente astratte modulate in senso verticale, orizzontale e diagonale con l'esclusione della linea curva»⁵. I temi architettonici (scale, rampe, pilastri) sono una costante e costituiscono una sorta di moduli che si suppongono combinabili se trasposti nella scenografia (Fig. 4).

«Gli spazi ritmici disegnati da Appia sono dei luoghi ideali di spettacolo, delle scene tridimensionali e praticabili. Queste scene non trovano collocazione in luoghi specifici, ma rappresentano soltanto se stesse e tutta l'attenzione si concentra sul luogo astratto che esse vogliono rappresentare»⁶.

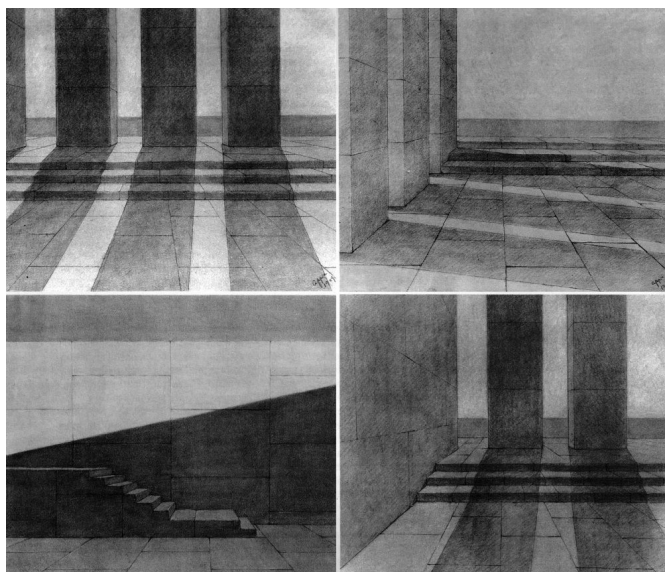


Fig. 4 – Adolphe Appia, disegni della serie “Spazi ritmici”. In alto a sinistra: *I tre pilastri* (1909). In alto a destra: *Terrazzo con tre pilastri* (1909). In basso a sinistra: *Chiaro di luna* (1909-1910). In basso a destra: *I due pilastri* (1909). Gabinetto di arti grafiche del Museo d'Arte e Storia di Ginevra. Si osservi quanto la luce giochi un ruolo essenziale nell'articolazione delle linee geometriche delle strutture.

Dunque i punti focali del rinnovamento del teatro di Adolphe Appia sono stati l'essenzialità delle linee architettoniche, l'utilizzo “costruttivo” della luce e l'espressività intrinseca del corpo umano. Di lui restano alcuni importanti testi teorici, come *La messa in scena del dramma wagneriano* (1895), *La musica e la messa in scena* (1899) e *L'opera d'arte vivente* (1920), quest'ultimo contenente diversi spunti interessanti sulla tecnica e sul ruolo dell'attore.

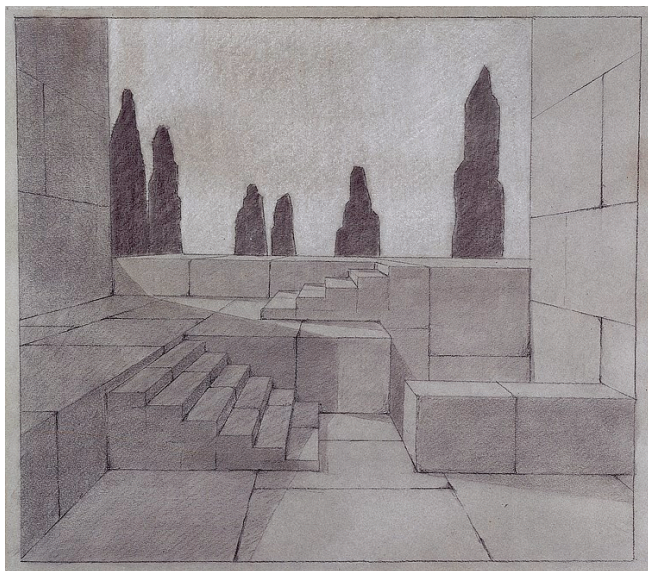


Fig. 5 – “Spazio ritmico”
I cipressi (1909-1910) Gabinetto
di arti grafiche del Museo
d’Arte e Storia di Ginevra.

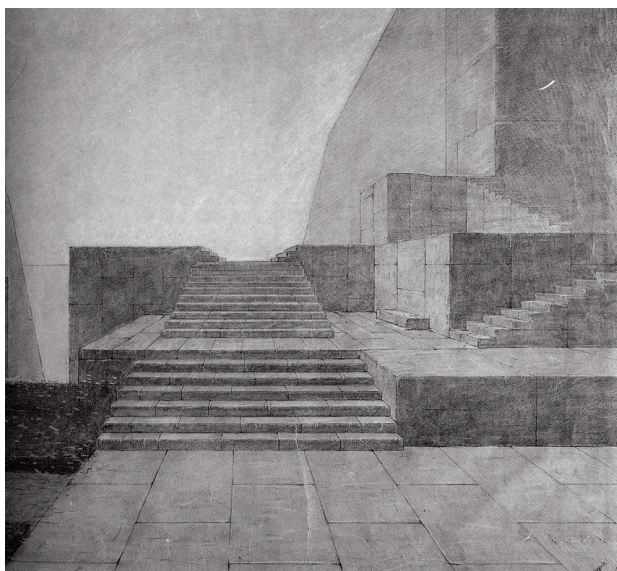


Fig. 6 – “Spazio ritmico” per la
ballata *Il Palombaro* di Friedrich
Schiller (1909-1910). Deutsches
Theatermuseum, Monaco
di Baviera.

NOTE

- ¹ Il *Wort-Ton-Drama* wagneriano consiste in un'opera unitaria che sia assieme parola, musica e messa in scena come frutto di un unico artefice, infatti Wagner componeva da sé i poemi per le proprie creazioni musicali.
- ² Lorenza Pravato, *La rivoluzione scenica di Adolphe Appia*, in <http://www.fucinemute.it/2011/07/la-rivoluzione-scenica-di-adolphe-appia/>
- ³ Adolphe Appia, *L'opera d'arte vivente*, 1920.
- ⁴ Appia ha totalmente ridefinito la pratica dell'illuminazione: ha distinto tra "luce diffusa", che consente la visibilità degli scenari e crea l'atmosfera del dramma, e "luce attiva", che producendo ombre modella le forme e crea suggestioni. Inoltre ha eliminato le luci della ribalta e creato nuove postazioni per i proiettori.
- ⁵ Isabella Innamorati e Silvana Sinisi, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003, p. 185.
- ⁶ Pierluigi Salvadeo, *Adolphe Appia. 1906/Spazi ritmici*, Alinea editrice, Firenze 2006, p. 47.

BIBLIOGRAFIA E SITOGRAFIA DEI TESTI CONSULTATI

- INNAMORATI Isabella, SINISI Silvana, *Storia del teatro. Lo spazio scenico dai greci alle avanguardie storiche*, Paravia Bruno Mondadori, Milano 2003.
- PRAVATO Lorenza, *La rivoluzione scenica di Adolphe Appia*, in <http://www.fucinemute.it/2011/07/la-rivoluzione-scenica-di-adolphe-appia/>
- SALVADEO Pierluigi, *Adolphe Appia. 1906/Spazi ritmici*, Alinea editrice, Firenze 2006. <https://re.public.polimi.it/retrieve/handle/11311/569686/231659/2006%20LL%20adolphe%20appia%20spazi%20ritmici.pdf>
- Sikart, Lexicon on Art in Switzerland, *Adolphe Appia*, a cura dell'Istituto svizzero di Studi d'Arte, <http://www.sikart.ch/KuenstlerInnen.aspx?id=4000014>, ultima modifica 28 febbraio 2018.