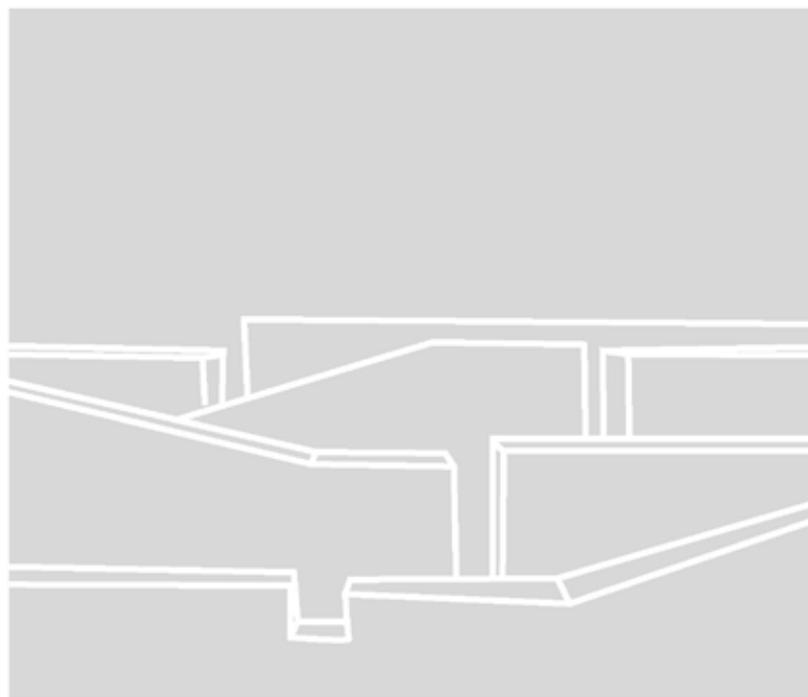
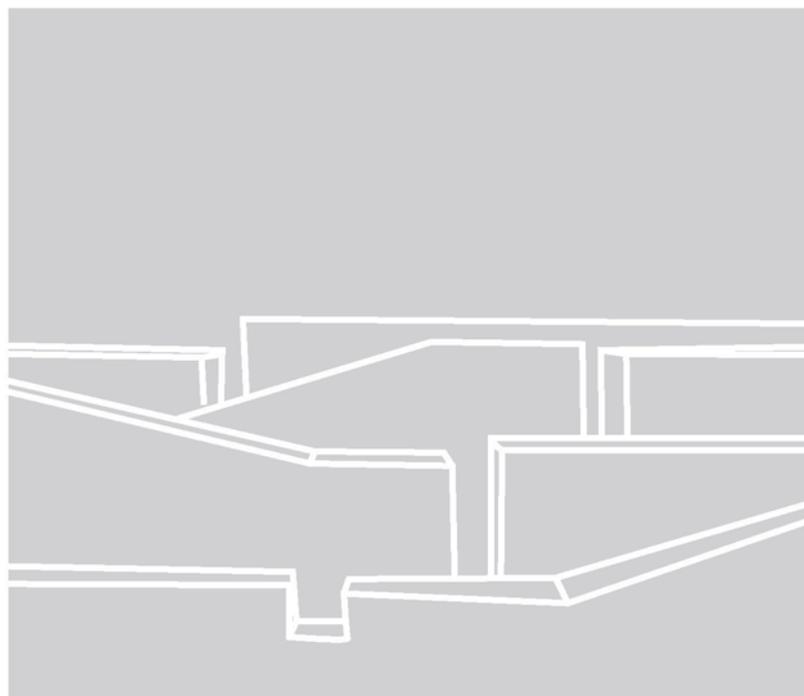


Pierluigi Salvadeo



ADOLPHE APPIA  
1906 / SPAZI RITMICI

Pierluigi Salvadeo



ADOLPHE APPIA  
1906 / SPAZI RITMICI



©copyright Alinea editrice s.r.l. - Firenze 2006  
50144 Firenze, via Pierluigi da Palestrina, 17/19 rosso  
Tel. +39 055/333428 - Fax +39 055/331013

*Tutti i diritti sono riservati:  
nessuna parte può essere riprodotta in alcun modo  
(compresi fotocopie e microfilms)  
senza il permesso scritto della Casa Editrice*

e-mail: [ordini@alinea.it](mailto:ordini@alinea.it)  
<http://www.alinea.it>

ISBN 88-6055-099-8

Finito di stampare nel Dicembre 2006

—  
Stampa: Lito Terrazzi - Impruneta (Firenze)



PROGETTO GRAFICO

dAVIDE fABIO cOLACI  
bENEDETTA cREMASCHI  
mARTA gILBERTI  
aLESSANDRO gRASSI

## INDICE

04	prefazione
06	avvertenza
07	la ricerca
10	premessa
15	il Wort-Tondrama di Richard Wagner
23	la messa in scena del dramma wagneriano
35	la luce
39	i praticabili
46	<b>spazi ritmici</b>
51	la luce negli <b>spazi ritmici</b>
59	il colore vivente
67	lo spazio vivente
75	il nuovo edificio teatrale
79	oltre lo spazio visibile
86	la grande utopia
91	la vita
98	mostra - Adolphe Appia, Spazi Ritmici
101	bibliografia



PREFAZIONE  
di Luca Basso Peressut

E' una vera sfida quella che Pierluigi Salvadeo e collaboratori hanno lanciato agli studenti del corso di Scenografia, quando hanno deciso di portarli a restituire dimensione e qualità spaziale -seppur in scala ridotta- ai "progetti pittorici" degli *Espaces rythmiques* di Adolphe Appia, la serie di bellissimi disegni sviluppati dallo scenografo svizzero tra il 1906 e il 1910 e che esprimono al meglio la sua ricerca sui temi della rappresentazione drammaturgica e musicale.

Un esercizio arduo proprio per la mancanza di elaborati grafici in pianta, prospetto e sezione e per la qualità metafisica e quasi impalpabile delle prospettive di Appia, infine per l'assenza nei suoi scritti di descrizioni puntuali di questi progetti, a cui va aggiunto il numero ridotto di scenografie che Appia riuscì a concretizzare e di cui esiste scarsissima documentazione in grado di fornire dati utili all'interpretazione del passaggio fra concezione e realizzazione (ricordiamo solo le poche fotografie in bianco e nero dell'allestimento dell'*Orfeo* nella grande sala dell'Istituto di ginnastica ritmica diretto dall'amico Emile Jacques-Dalcroze a Hellerau).

Eppure va detto che nei saggi teorici di Appia troviamo, all'interno di un onirismo complessivo, molti elementi di propositività, che si riferiscono al rifiuto della *mimesis* pittorica della scenografia sette-ottocentesca e al propugnare un ritorno all'idea classica di scena come costruzione di sé stessa, vera architettura *in scaena*, attraverso la ricerca di un'assolutezza degli elementi compositivi dell'allestimento -materia/forma/colore/luce- quali conformatori dello spazio dell'azione pensato come insieme di volumi puri, netti, astratti che definiscono la tridimensionalità spaziale entro cui avviene la recita.

Temi, questi, che hanno sancito la qualità innovativa del pensiero di Appia che, agendo nella specificità del lavoro in campo scenografico, precorre di almeno un decennio alcuni importanti aspetti del più generale rinnovamento architettonico del Movimento Moderno.

L'idea di Appia è infatti anche foriera di un nuovo modo di essere della tipologia teatrale secondo una concezione sociale di questa istituzione



Adolphe Appia

che si colloca nell'ambito delle trasformazioni novecentesche degli spazi della vita collettiva e dei modi d'uso della città.

Quando, nell'ottobre 1918, nella seconda prefazione a "La musique et la mise en scène", Appia afferma che "prima o poi arriveremo a quel che si chiamerà *la sala*, cattedrale dell'avvenire, che accoglierà le manifestazioni più diverse della nostra vita sociale e artistica in uno spazio libero, vasto, trasformabile...", non possiamo non cogliere un presagio miesiano di spazio architettonico realmente *moderno*: certo il teatro, ma allo stesso tempo il museo, la biblioteca, ecc., invernati nella forma dell'aula, hall, halle, performabile e adattabile, grande tema di architettura d'interni vista come scena di vita comunitaria.

Ci viene infine da pensare che, un po' come era accaduto quasi un secolo e mezzo prima per Étienne-Louis Boullée, il modo di progettare di Adolphe Appia si presenta inestricabilmente legato al rapporto fra parola scritta e disegno.

Un discorso utopico e un disegno visionario e *s-misurato* (cioè privo di scala umana immediatamente percepibile), con un livello di inaccessibilità che ne accresce il mistero ma anche le potenzialità interpretative, i gradi di libertà reinventiva che ne fanno un "magazzino" di idee mai finito, entro cui pescare per possibili continue rielaborazioni sempre attuali e utili alla pratica teorica del fare architettura.

Indagare, per mezzo degli strumenti propri alla cultura del progetto, queste implicazioni del lavoro e del pensiero di Appia, pur partendo, come ha fatto Salvadeo, da una prima, parziale selezione di opere, rappresenta, a mio avviso, un contributo metodologico significativo e didatticamente utile nella direzione di consolidare il ruolo che discipline dell'architettura degli interni svolgono nella più ampia formazione dell'architetto contemporaneo.



## AVVERTENZA

Le immagini pubblicate in questo libro sono il frutto dell'analisi compiuta con gli studenti del corso di "Scenografia" da me tenuto nella Facoltà di Architettura e Società del Politecnico di Milano, su alcune scenografie di Adolphe Appia, per la precisione ventidue, provenienti dalla raccolta di disegni denominati "Spazi Ritmici".

In questo lungo lavoro sono stato aiutato dai miei assistenti, Davide Fabio Colaci, Giovanni Ottonello, Gianluca Zecca, che con impegno e perseveranza hanno contribuito al lavoro di ricerca e di ricostruzione svolto con gli studenti.

Un grazie particolare a Davide, per le discussioni fatte insieme, per i suoi consigli e per il prezioso aiuto organizzativo.

Ogni disegno prospettico di Appia è stato analizzato, riportato ad una rappresentazione bidimensionale in scala (pianta, sezione, prospetto) e riprodotto in un modello tridimensionale in cartoncino.

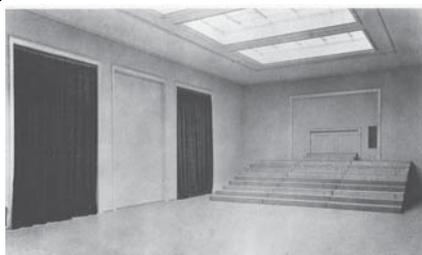
La realizzazione dei modelli è stata curata dal Laboratorio di modellistica del Dipartimento di Progettazione dell'Architettura (Arch. Renato Aiminio e Francesca Montaldo).

Ringrazio in modo particolare Renato Aiminio per la indispensabile lezione sui metodi costruttivi di un modello di architettura, svolta per i miei studenti.

I lavori sono stati presentati in una mostra allestita nello "Spazio Mostre" della Facoltà di Architettura e Società, di cui si riportano in questo libro alcune immagini. L'allestimento della mostra è stato curato da Branka Cuca, Ilaria Luseti, Francesca Telli, che ringrazio per la buona riuscita dell'allestimento, nonostante gli scarsissimi mezzi economici a nostra disposizione.

Da ultimo ringrazio il professor Martin K. Dreirer dell'Archivio Teatrale Schweizerische Theatersammlung per le stampe inviate, esposte in mostra e per la disponibilità accordatami.

Pierluigi Salvadeo



Abbiamo studiato la teoria e l'opera di Appia come indispensabile conoscenza storica e approfondimento critico, per affrontare la lettura di ogni singolo disegno.

Abbiamo rilevato, in ogni disegno, proporzioni e dettagli, per ripercorrere il senso del progetto e la sua storia sensibile.

Abbiamo ridisegnato le linee di costruzione prospettica nascoste, per arrivare alla ricostruzione in scala di pianta e sezione.

Abbiamo interpretato, con l'aiuto della conoscenza storica e con la nostra esperienza di architetti, ogni proporzione non chiara ed ogni aberrazione del disegno originale.

Abbiamo ricostruito, per ogni disegno, un modello in scala, in cartoncino, con particolare attenzione agli effetti di luce e di ombra.

Abbiamo confrontato i modelli eseguiti con i disegni originali, per verificare gli effetti del passaggio dal disegno alla realtà costruita.

Abbiamo fotografato i modelli in scala e li abbiamo osservati da altri punti di vista, oltre quello centrale pensato da Appia.



Istituto Jaques Dalcroze, Hellerau.  
Scena di Adolphe Appia per il secondo  
atto dell'"Orfeo" di C.W. Gluck, duran-  
te lo spettacolo (1912)

ad alice e carolina

“Lo spettacolo della scena, da qualsiasi punto di vista lo si consideri, è la riproduzione di un frammento della nostra esistenza.”

*Adolphe Appia*

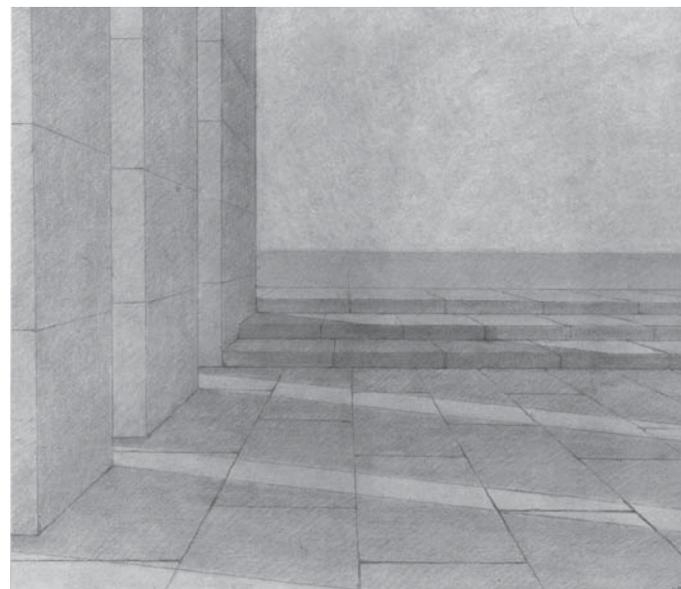
**premessa** Adolphe Appia è uno dei

primi artefici della nuova scena sorta in contrapposizione al naturalismo del teatro ottocentesco. Egli si basa sul principio della piena autonomia artistica del quadro scenico e le sue scenografie non sono più fondate sul concetto di mimesi con la natura, ma sulle qualità artistiche insite in esse, in coerenza con lo spirito del dramma. Con Adolphe Appia ed Edward Gordon Craig ha origine un nuovo concetto di regia, secondo il quale la rappresentazione non è più subordinata ad un direttore, ma tutti gli elementi dello spettacolo sono uniti da un unico principio estetico in quanto fatto artistico, fino al raggiungimento di una completa autonomia dell'espressione scenica. Dopo la morte di Appia, Jacques Copeau disse di lui: " Egli ci ha riportato ai grandi ed eterni principi. Ora noi siamo in possesso di un principio scenico, siamo in pace. Possiamo lavorare sul dramma, sull'autore, invece di lambiccarci eternamente il cervello su formule scenografiche più o meno originali, su nuovi sistemi. Tutto ciò che

è stato fatto dopo di lui ha avuto origine da lui, ed è stato, col passare del tempo, più o meno deformato."All'idea di una scena intesa come fatto artistico autonomo, portò il proprio apporto il pensiero di filosofi come Schelling e Hegel, secondo i quali, nel nuovo concetto di arte, il "vero" si identifica con "l'idea", pertanto, scopo dell'arte non deve essere la pura imitazione, ma più profondamente l'espressione di un ideale. L'arte non è imitazione della natura, ma purezza e astrazione. Così, gli artisti aderiscono a una nuova realtà, non più imitativa, ma più approfondita e completa, che cerca il vero oltre la realtà apparente. E' quello che Appia si auspica per il suo teatro, affrancando il quadro scenico da ogni convezione e da ogni ricerca di verosimiglianza. Nel suo quasi eccessivo moralismo, egli si scaglia contro la rappresentazione topografica e storica del luogo drammatico, che fino a quel momento la scenografia romantica aveva portato avanti e che aveva avuto in personaggi come il duca Giorgio II von Meiningen,

---

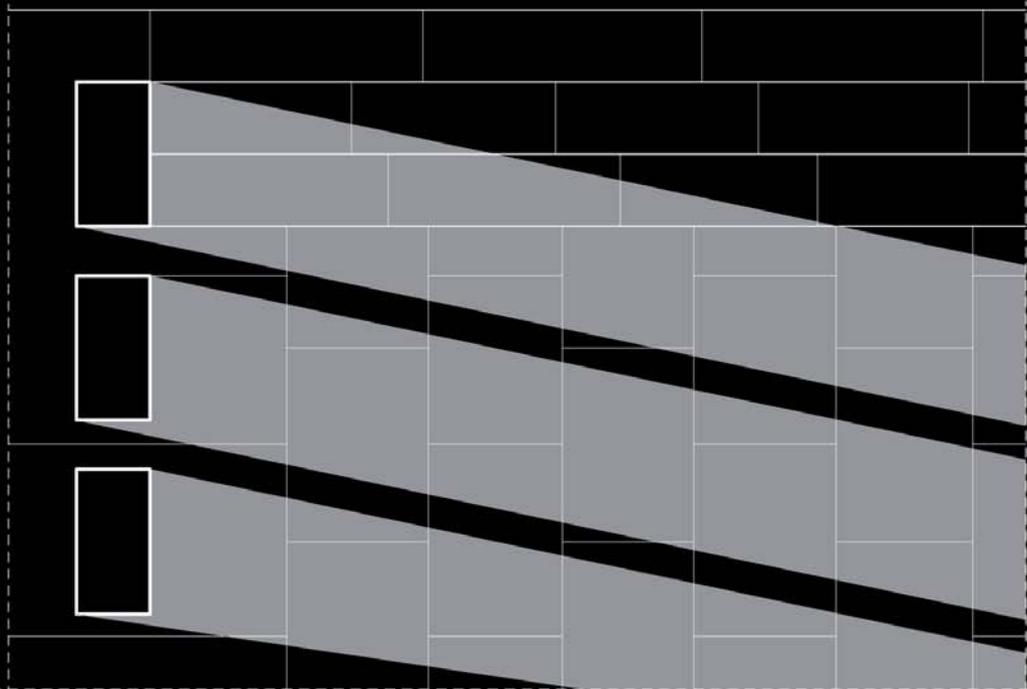
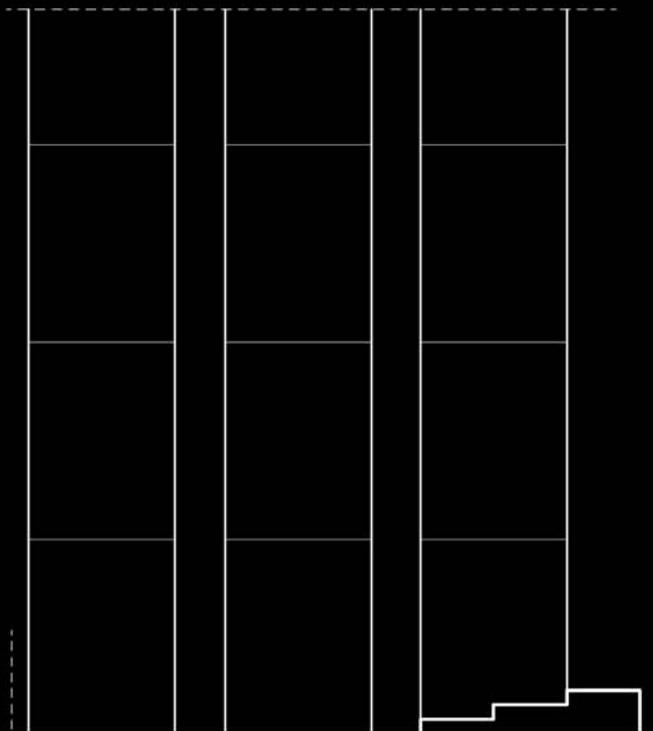
terrazzo con tre pilastri 1909



elevation

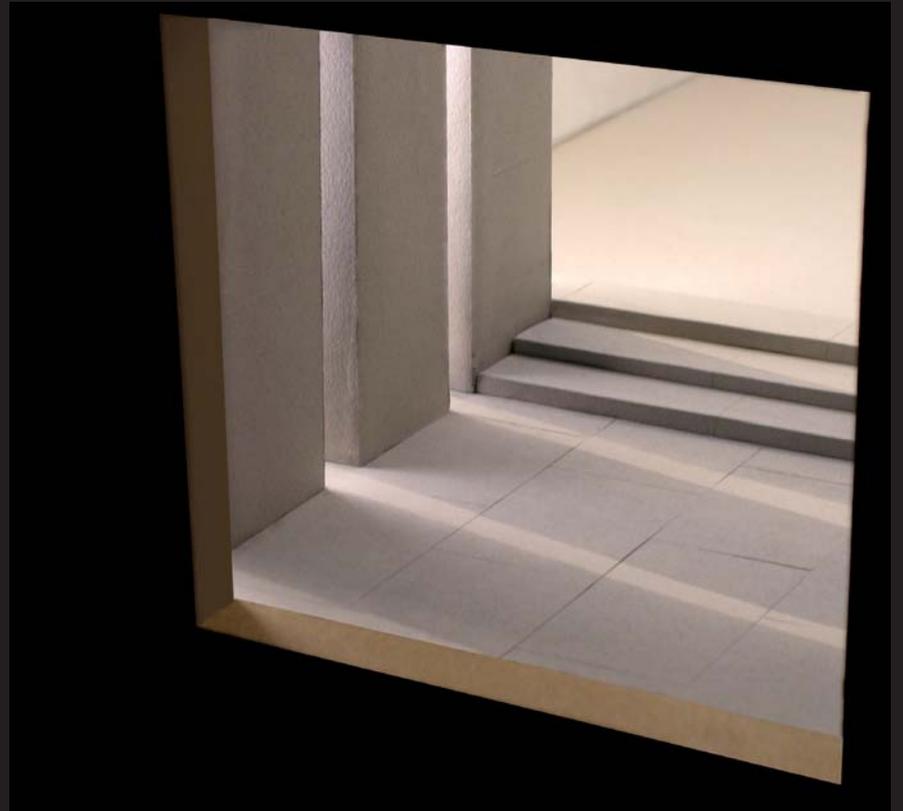


section



plan

0 1m

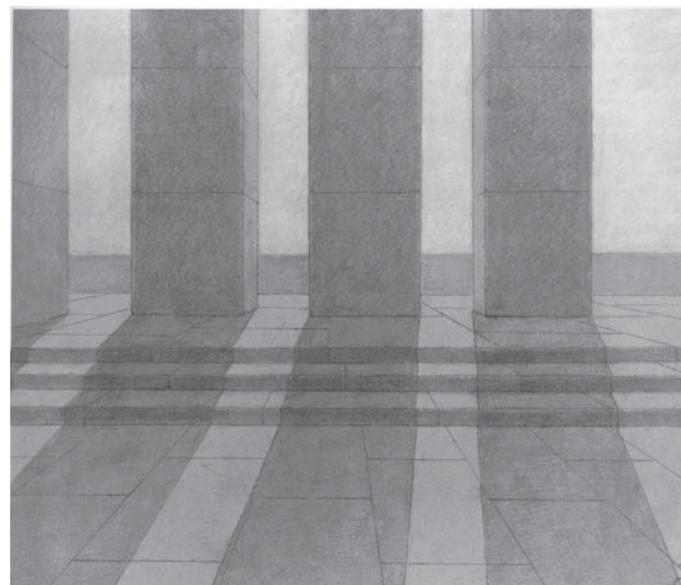


Benedetta Cremaschi  
Marta Gilberti  
Alessandro Grassi

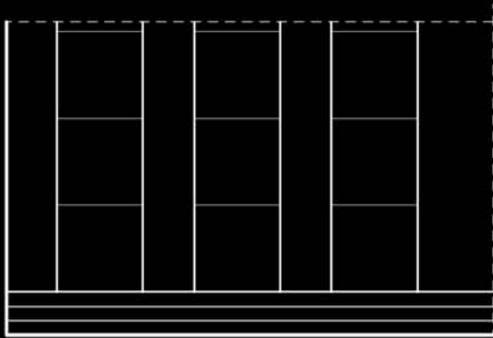
alcuni dei suoi più rappresentativi

esponenti. La compagnia dei Meiningen opera dal 1870 al 1890 in Germania, secondo un rigoroso principio di realismo storico. Vengono intraprese meticolose ricerche archeologiche per riprodurre con fedeltà ogni minimo dettaglio della scena, addirittura studiando con precisione la piega di un pannello o di un vestito, l'acconciatura di un personaggio o il portamento degli attori. Anche la ricerca sui materiali viene portata avanti con estremo rigore, fino alla riproduzione precisa di ogni architettura e di ogni arredo scenico. La piantazione scenica, sia pur nel rispetto di ogni illusionismo prospettico, cerca in ogni modo di riprodurre le proporzioni reali, inserendo addirittura alcuni elementi tridimensionali, accanto alle tradizionali scene dipinte. Oltre che per un principio filosofico, gli artisti si allontanano dalla imitazione della natura anche per l'avvento della fotografia, che riproduceva molto meglio la realtà visibile. Anche nel cinema la mimesi cinetica della realtà ruba, al teatro na-

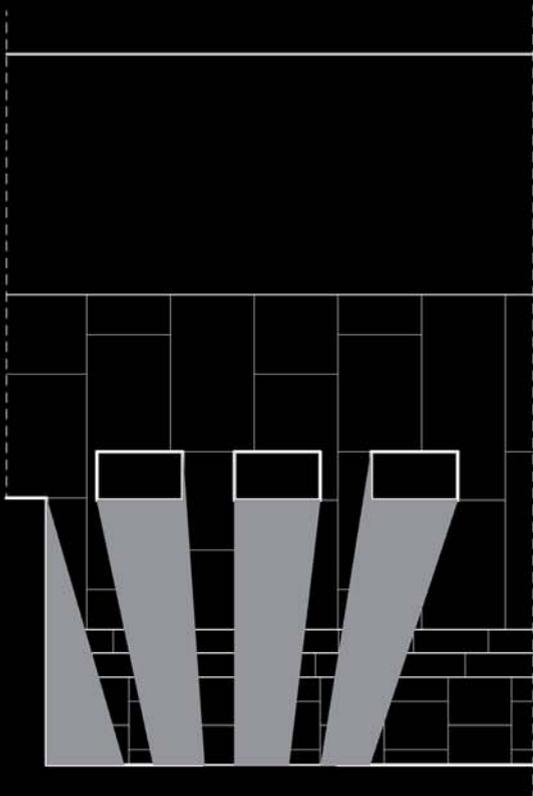
turalistico del secondo Ottocento, il primato dell'imitazione accurata della realtà, da cui deriva l'inutilità dell'imitazione a favore di una maggiore autonomia del quadro scenico, inteso sempre più come espressione artistica autonoma e astratta. Il concetto di astrazione, in Appia, segna tuttavia l'accesso ad una diversa concretezza, che si sposta dalla realtà contingente ad una nuova vita rappresentata attraverso l'arte, una nuova realtà. **il Wort-Tondrama di Richard Wagner** Nel generale clima di rinnovamento del pensiero artistico di questo periodo, ha particolare influenza, nella produzione di Adolphe Appia, l'apporto rivoluzionario di Richard Wagner e la diffusione del Wort-Tondrama. Nei drammi di Wagner si concretizzava l'idea dell'opera d'arte totale, il Gesamtkunstwerk, come fusione di tutte le arti sorelle: musica, danza, poesia. Per Wagner, il Wort-Tondrama, è il dramma che usa la parola e il suono musicale. Esso è la sintesi del Wort-Drama, ossia del dramma in parole e del Tondrama, ossia del



elevation

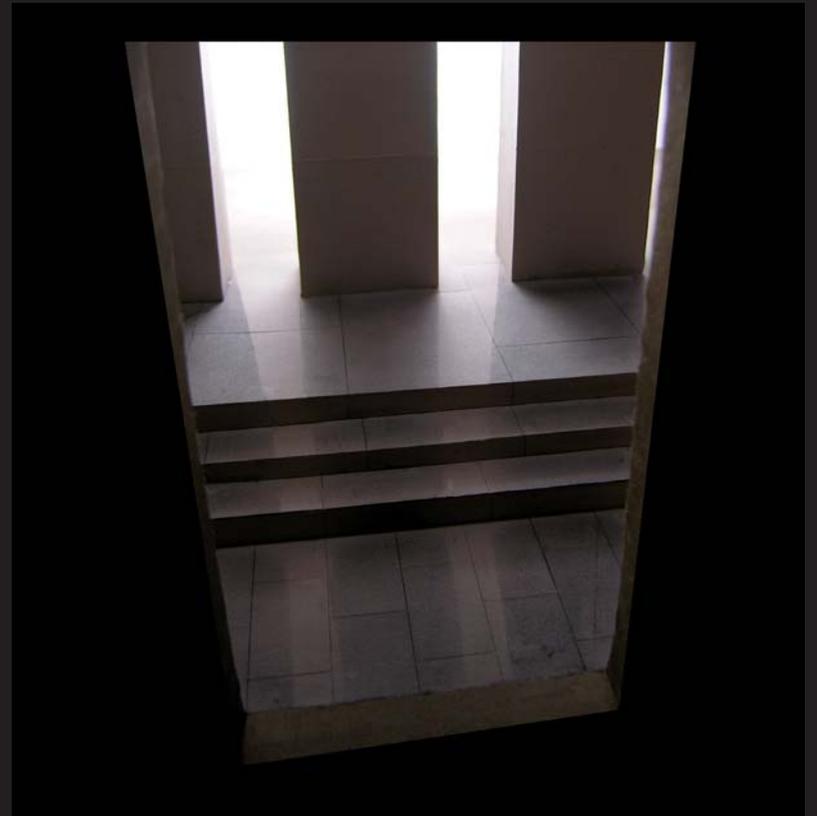


section



plan

0 1m



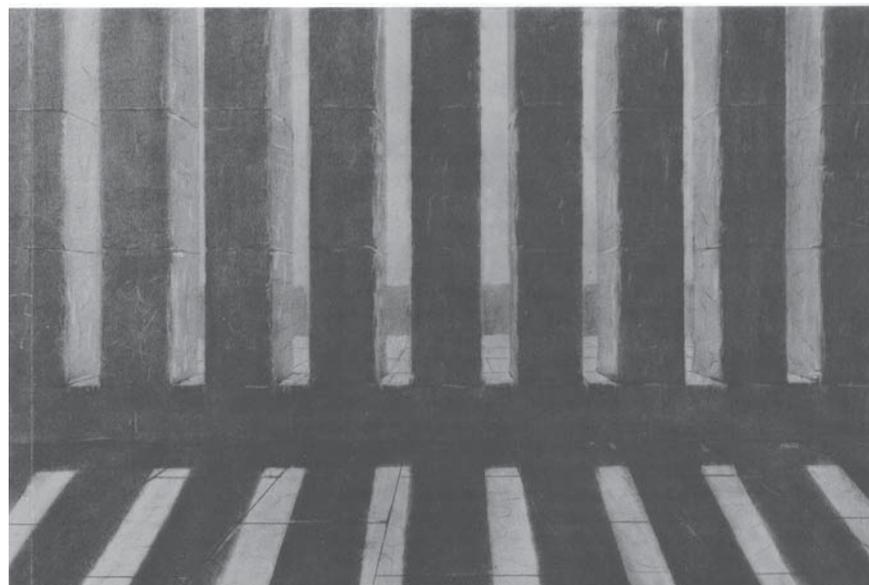
Alessandro Ormas  
Giuliano Raschetti  
Theofanis Papakostas

dramma musicale. L'opera d'arte totale è per Wagner una sorta di arte superiore, ed egli pone in risalto il carattere sociale della rappresentazione, così come avveniva nella tragedia dionisiaca dell'antica Grecia. Nella composizione dei propri drammi gli autori greci dovevano sottostare ad un sistema di condizionamenti prestabiliti, relativi sia alla prassi della messa in scena che alle attese del pubblico. Le rappresentazioni teatrali erano quasi esclusivamente eventi religiosi, che si svolgevano durante le feste organizzate in onore del dio Dioniso. Pertanto, i greci a teatro avevano più la sensazione di partecipare ad un rito, che quella di assistere ad uno spettacolo. Così, i testi drammatici chiamano in causa la natura problematica degli dèi, più che rappresentare una pratica di devozione. L'evento teatrale era a cura dello stato e rappresentava un momento politico e di discussione comune, che corrispondeva perfettamente al concetto di collettività tipico del sistema democratico ateniese. Nella drammaturgia greca si trova-

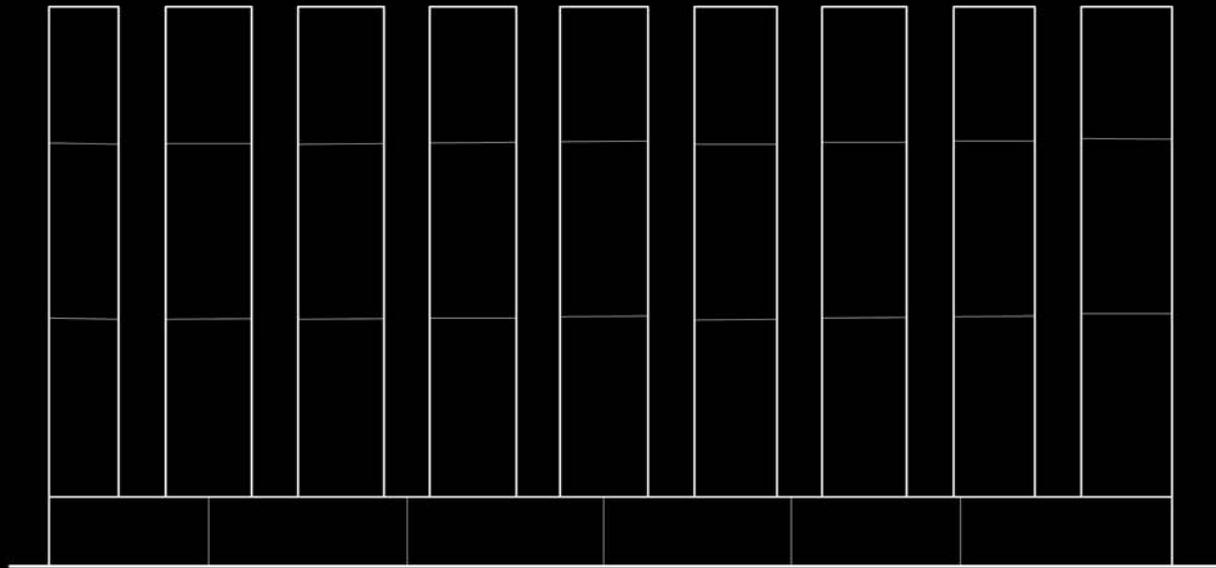
no pertanto strettamente interrelati i piani in cui agiscono l'eroe e il coro, quindi l'individuo e la collettività. Uno dei risultati di questa partecipazione collettiva agli spettacoli era il forte carattere agonistico, profondamente radicato nella mentalità greca. Così, fra le opere presentate si stabiliva una graduatoria di valore, che stimolava i drammaturghi a inserire nelle loro opere i temi che maggiormente coinvolgevano la collettività. I cittadini impersonificavano sia il destinatario che il committente in una complessa rete di equilibri sociali, esprimendo in questo modo la realtà profonda del teatro, in quanto fenomeno eminentemente collettivo. A proposito di questo complesso gioco di relazioni messo in atto dalla rappresentazione teatrale, Nietzsche sostiene che nella tragedia dionisiaca "lo stato e la società, il distacco tra uomo e uomo, scompaiono sotto la prepotenza di un sentimento di unità, che riconduce ogni cosa nel seno della natura." Da ciò si evidenzia l'importanza sociale dell'arte del teatro, intesa sia come momento

---

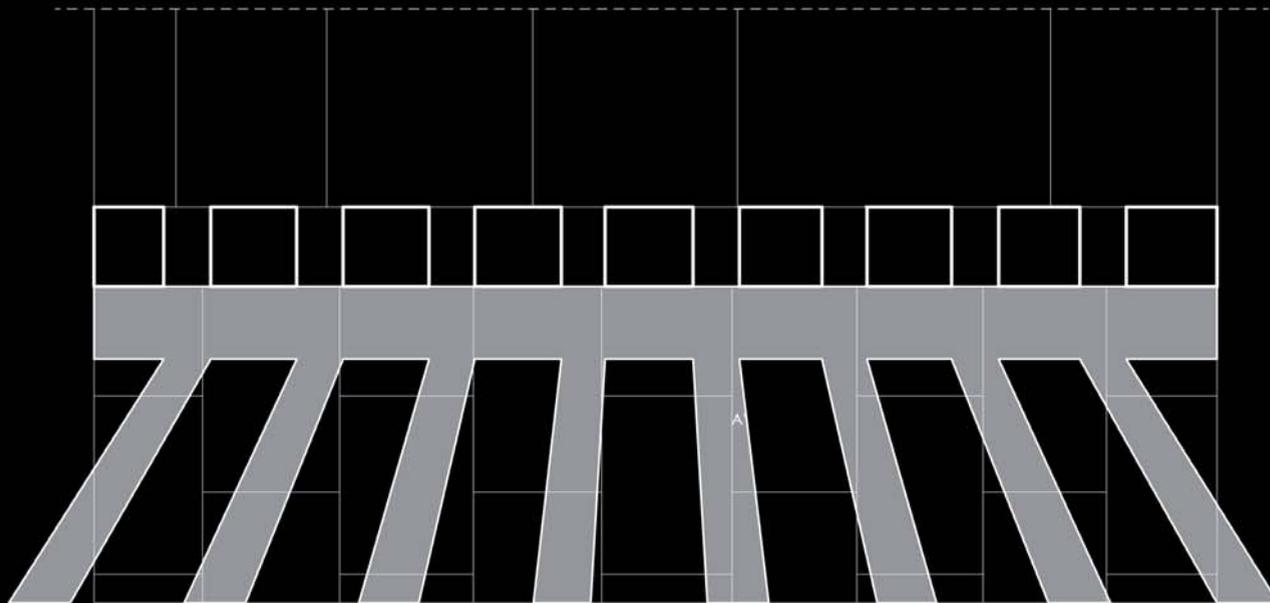
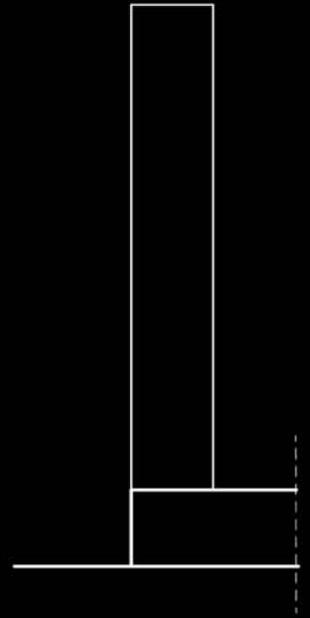
nove pilastri 1909



elevation



section



plan

0 1m



Andrea Grippo  
Rossella Locatelli  
Cinzia Marcello

poetico di partecipazione e coinvolgimento, che come luogo politico di esperienza e discussione. Così, Wagner, ritrova nella antica Grecia il modello di teatro e di partecipazione sociale ideale. Egli pensa ad una organizzazione sociale nuova, in cui vita pubblica e arte teatrale possano risorgere come un tempo ad Atene. Le tre arti, la cui fusione produrrà una grande ed unica opera sono: la mimica, intesa come danza, in sintesi, il gesto, che è sempre espressione corporea; la parola, che è poesia, pertanto espressione razionale; la musica, che è espressione sentimentale. Per Wagner, la mimica comprende, in quanto motivo visivo, anche i motivi architettonici, statuari, pittorici e decorativi. Partendo inoltre dalla considerazione che le tre arti sorelle, musica, danza e poesia, quindi i motivi musicali, mimici e poetici, si fondono in un'unica grande sintesi artistica, allora ogni verso del drammaturgo è assolutamente unito sia ai motivi musicali che ai motivi mimici. Inoltre, Wagner afferma, anche se in realtà soltanto sul piano teorico, che il

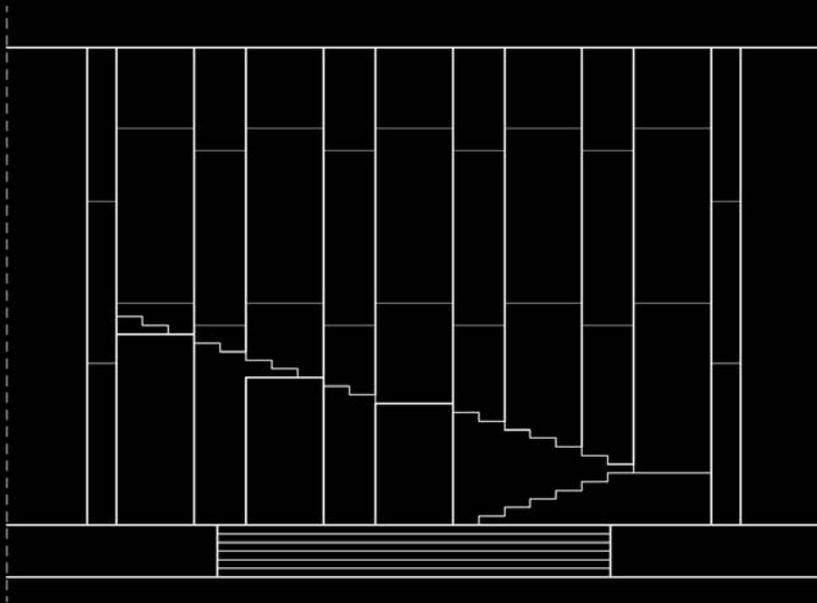
movimento, quindi il motivo mimico, è il momento artistico più importante, parallelamente al gesto del linguaggio orchestrale inteso come il vertice dell'espressione. Il ritmo musicale è il loro punto di contatto e ogni gesto sulla scena deve essere coerente con l'orchestrazione. **la messa in scena del dramma wagneriano** Appia pone forte attenzione sul Wort-Tondrama, a partire dal quale formula la sua rigorosa e lucida teoria sulla rappresentazione scenica. La musica, nel Wort-Tondrama, fornisce l'espressione dell'opera, ma allo stesso tempo fissa senza equivoco la durata temporale. Ancora più approfonditamente potremmo affermare che per Wagner la musica non definisce la durata nel tempo, ma addirittura essa è il tempo dell'opera, la sua stessa vita sulla scena. Quindi tutto dipende dalla musica: le coreografie, i movimenti degli attori e le scene. Al contrario, un testo non musicato, non contiene al suo interno il criterio di misurazione del tempo, quindi la rappresentazione sarà regolata dagli esempi offerti

---

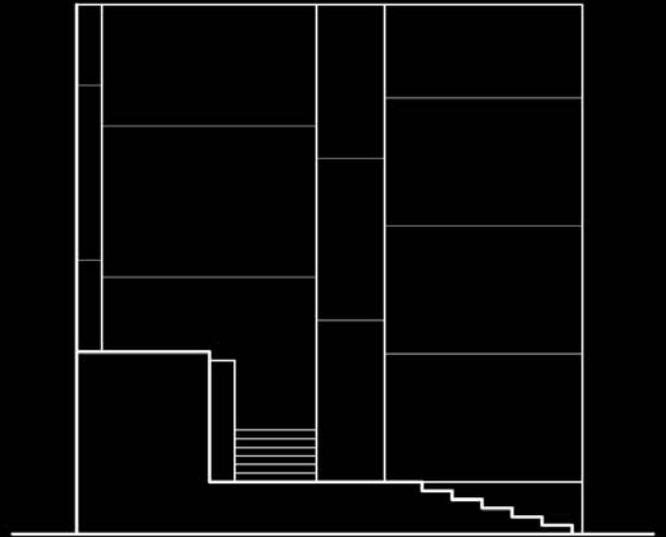
orphée - inferni 1926



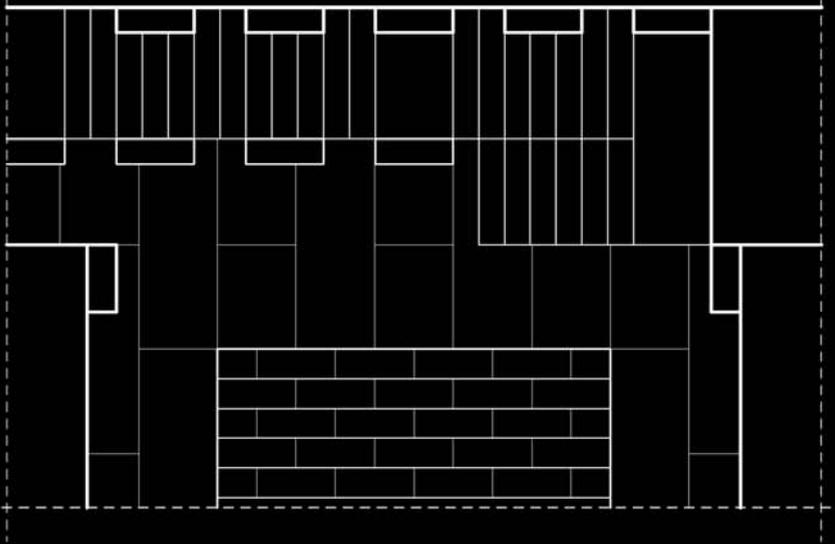
elevation



section



plan



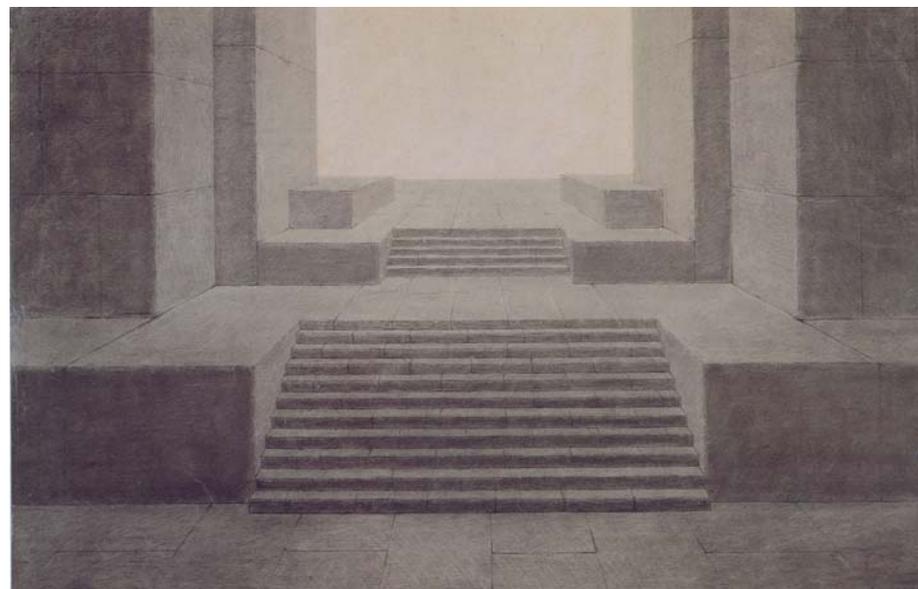
0 1m



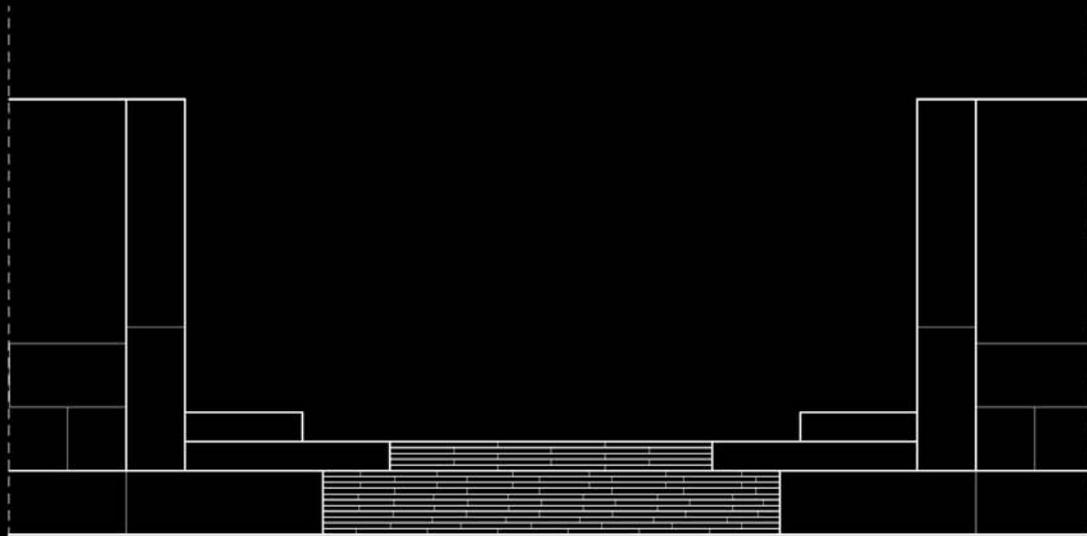
Carmine De Chirico  
Fabrizio Ciani

dall'esistenza reale. Pertanto, il dramma musicale, avendo come principio regolatore la musica, altera ogni elemento della scena, ogni azione, ogni parola, ogni forma visibile, in maniera che lo spettacolo si trova spostato su un piano diverso dal quello reale. La musica produce nello spettacolo una realtà alternativa, anche se altrettanto reale. Il regista dovrà farsi carico della assoluta priorità della musica, in quanto elemento di misurazione dell'intera opera, regolando di conseguenza il difficile rapporto autore-interpreti. Inoltre, l'attore dovrà rinunciare a tutta la propria personalità e interiorità, per aderire pienamente alla musica del dramma e a tutti i suoi condizionamenti. Così, anche l'attore deve essere pienamente musicale. Questa piena concentrazione sulla musica e sul dramma, trova una forte coerenza nel teatro che Wagner stesso ha voluto che si costruisse a Bayreuth nel 1876, su progetto dell'architetto Otto Bruckwald. La grande riforma del teatro di Wagner, consiste nella definitiva rottura con il teatro all'ita-

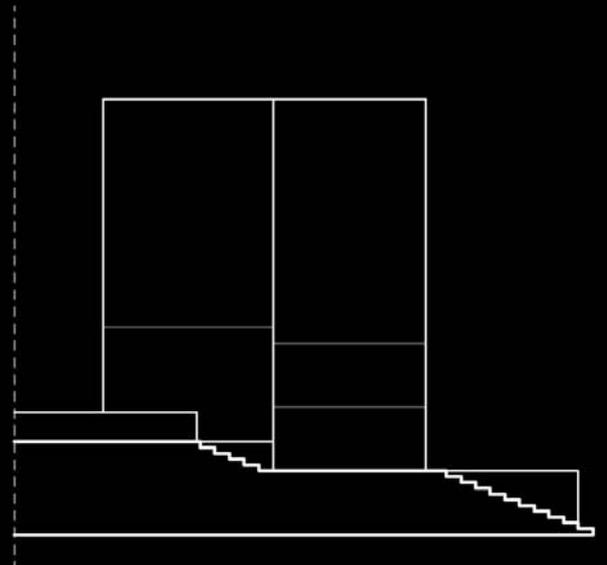
liana. Il riferimento è per Wagner il teatro greco, non solo, come ho già descritto, per i principi drammaturgici e sociali in esso contenuti, ma anche come modello fisico, da cui ripartire per edificare “l’opera d’arte dell’avvenire”. Il teatro di Bayreuth è pensato specificatamente per le opere di Wagner, quindi è uno spazio funzionale a un modo di fare teatro. In esso persiste la macchina scenica derivata dal teatro all’italiana, attrezzata e meccanica, con un’alta torre scenica e con un grande palcoscenico adatto alle opere del compositore. La sala assume una diversa conformazione, non più a ferro di cavallo. Aumenta di molto la dimensione del proscenio e vengono eliminate le logge corrispondenti. L’arcoscenico ha meno rilievo che nel teatro all’italiana, perché segue con continuità le forme della sala. Il sipario anziché cadere, si apre dal centro verso gli angoli, svelando in modo più spettacolare il mondo inaspettato della scena. La scena è un mondo magico, immaginario ed allusivo, verso cui converge, senza distrazioni e



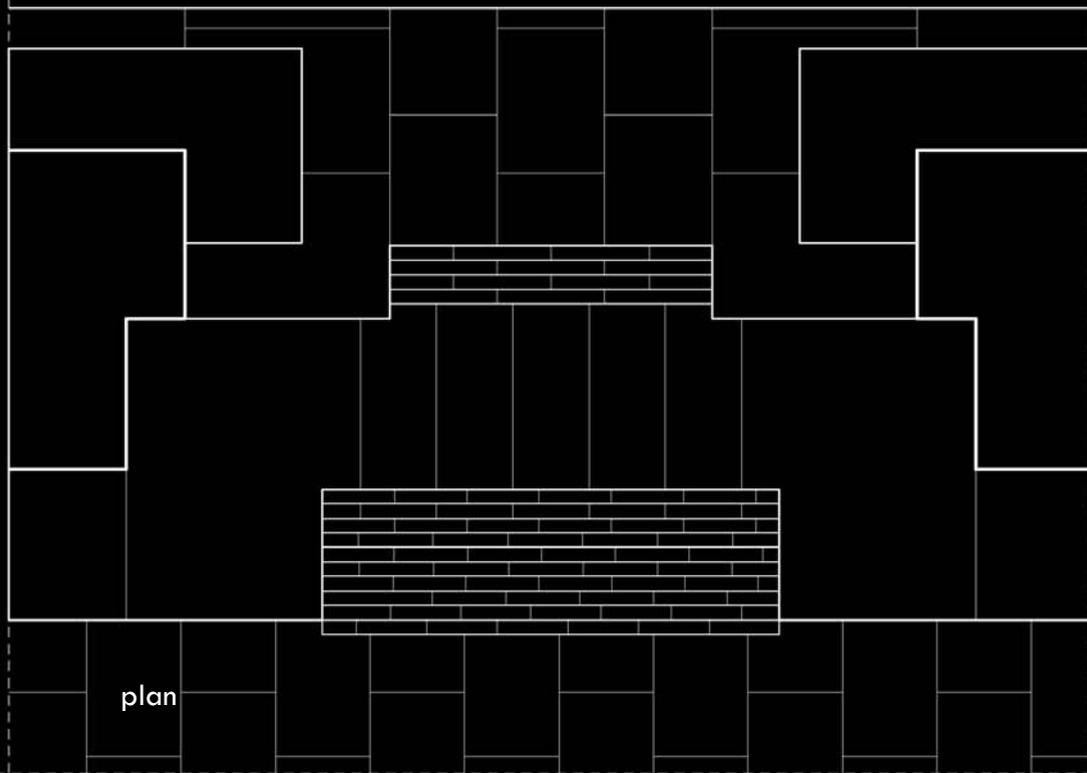
elevation



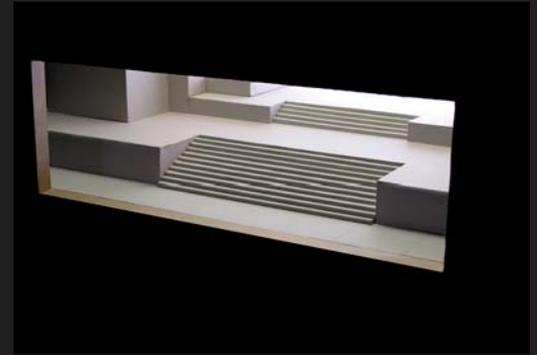
section



plan



0 1m

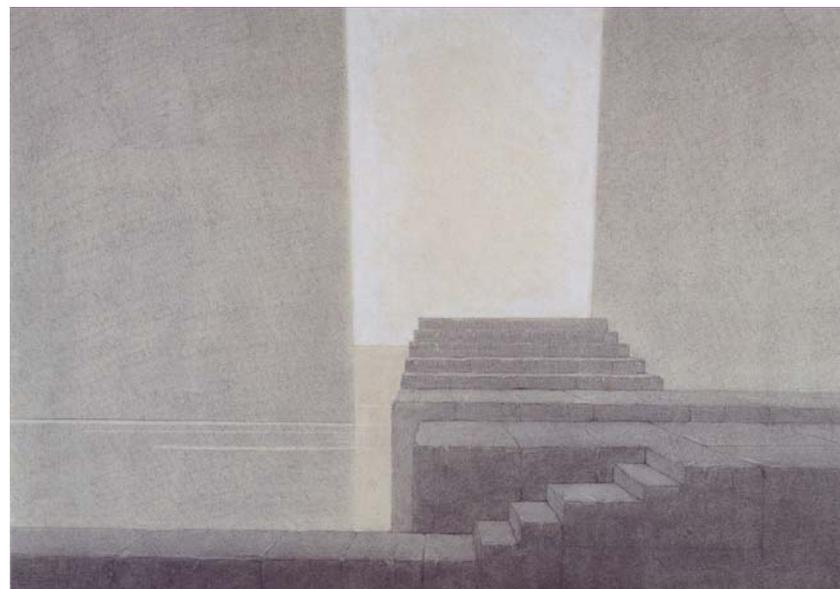


Jose Acosta  
Khalil el Hage  
YeunJin Ko

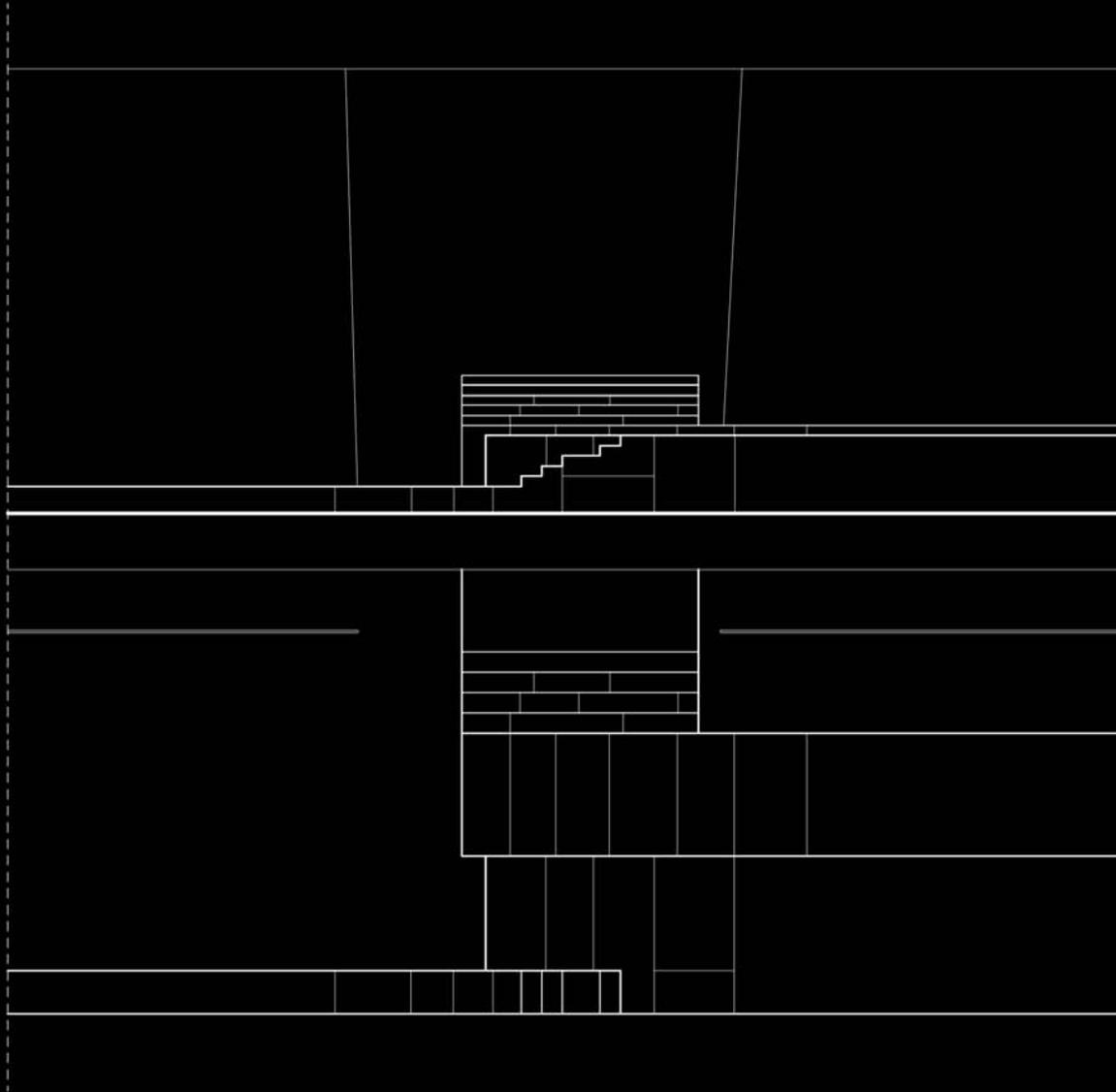
senza ostacoli, l'attenzione del pubblico. La scena con tutto il suo mondo ideale di illusioni, deve essere separata dal luogo degli spettatori. Lo spazio della rappresentazione è separato dallo spazio della visione, dalla fossa dell'orchestra, che si sposta in buona parte sotto il palcoscenico. A questo proposito, Wagner sostiene che il pubblico non deve essere distratto dai movimenti dei musicisti, ragione, anche, del grande buio voluto in sala durante la rappresentazione. Ma la vera rivoluzione sta nell'organizzazione della sala: siccome l'obbiettivo è quello di vedere e ascoltare, la sala assomiglia ad un anfiteatro con i posti a sedere collocati a corona, degradanti verso la scena. Rispetto al teatro all'italiana non cambia il rapporto frontale spettatori-scena, ma ciò che soprattutto si modifica è la forma dell'ambiente dedicato agli spettatori. Lo spazio della platea del teatro all'italiana costituiva un ambiente "interno", non definito da pareti, ma da palchi, intesi come involucri aperti sulla sala, da cui osservare ed

essere osservati. Questo tipo di organizzazione del teatro all'italiana era funzionale ad un complesso intreccio di relazioni sociali. Al contrario, nel teatro di Wagner l'unica relazione possibile era quella tra sala e scena. Pertanto le pareti, che nel teatro all'italiana erano permeabili, ora diventano una vera e propria delimitazione dello spazio. E' questa una riforma "borghese-democratica" del teatro all'italiana, che supera l'aristocratica disposizione a palchi, a favore di una nuova distribuzione funzionale, che con declinazioni diverse, arriverà fino alle avanguardie del Novecento e ai teatri contemporanei. Con Wagner, lo spazio della platea si concentra sulla scena e sul dramma, senza distrazioni o intralci, ponendo la musica al centro del dramma e concentrando l'osservazione dello spettatore verso un unico punto dello spazio. Pertanto la messa in scena del dramma wagneriano non può che essere rappresentata attraverso gli elementi tecnici e spaziali necessari. Il dramma wagneriano impone alla tecnica teatrale di confor-

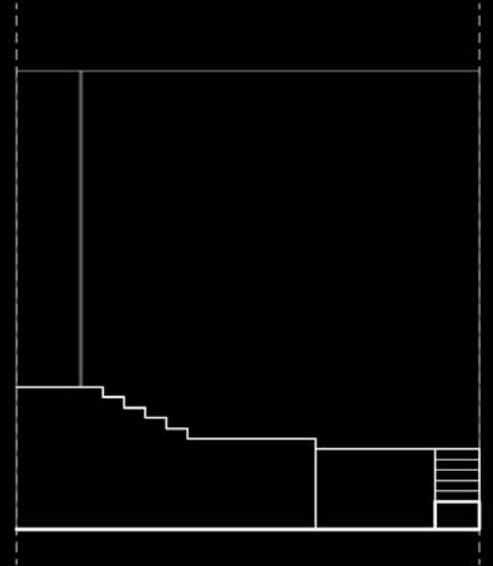
\_\_\_\_\_ 1909/10  
scala di fronte



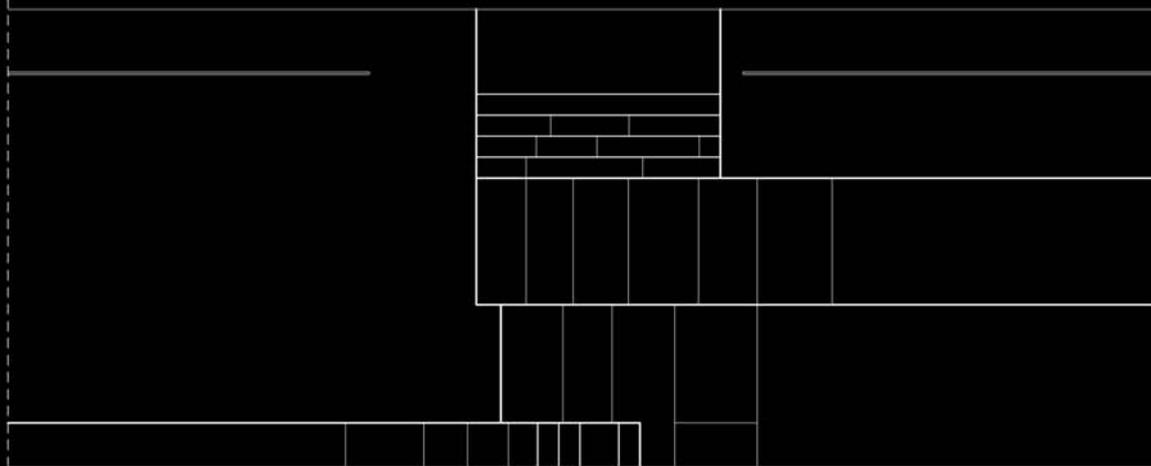
elevation



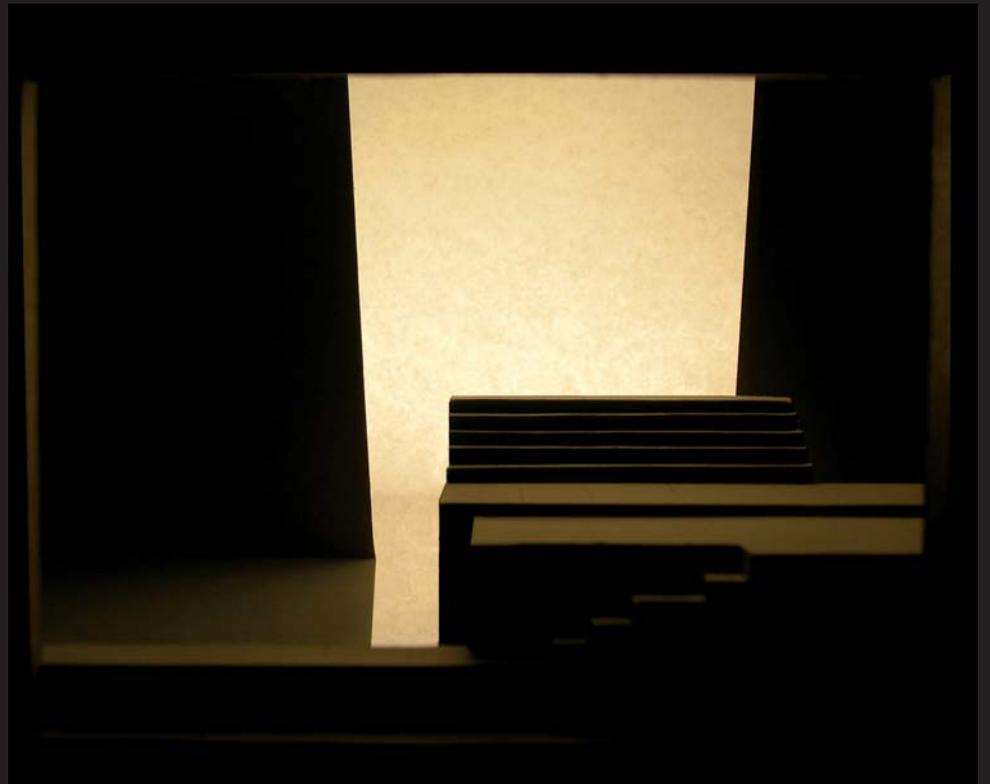
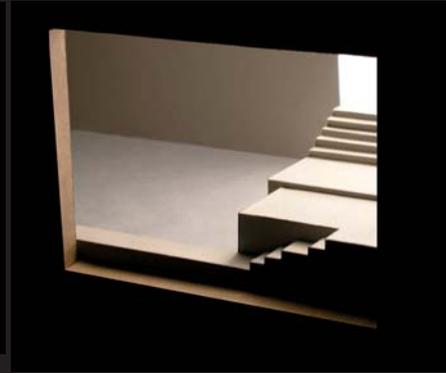
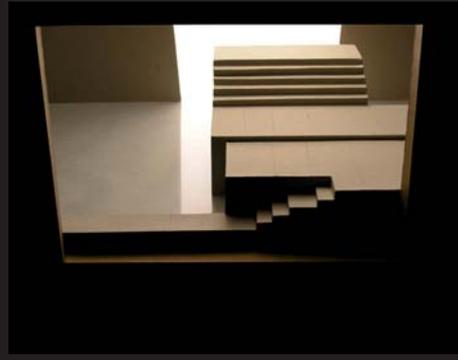
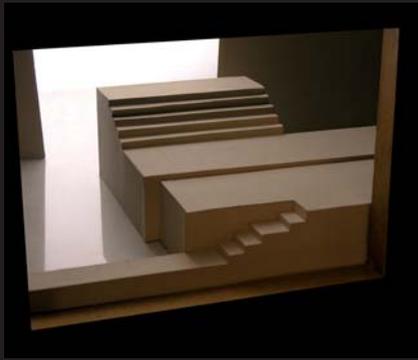
section



plan



0 1m



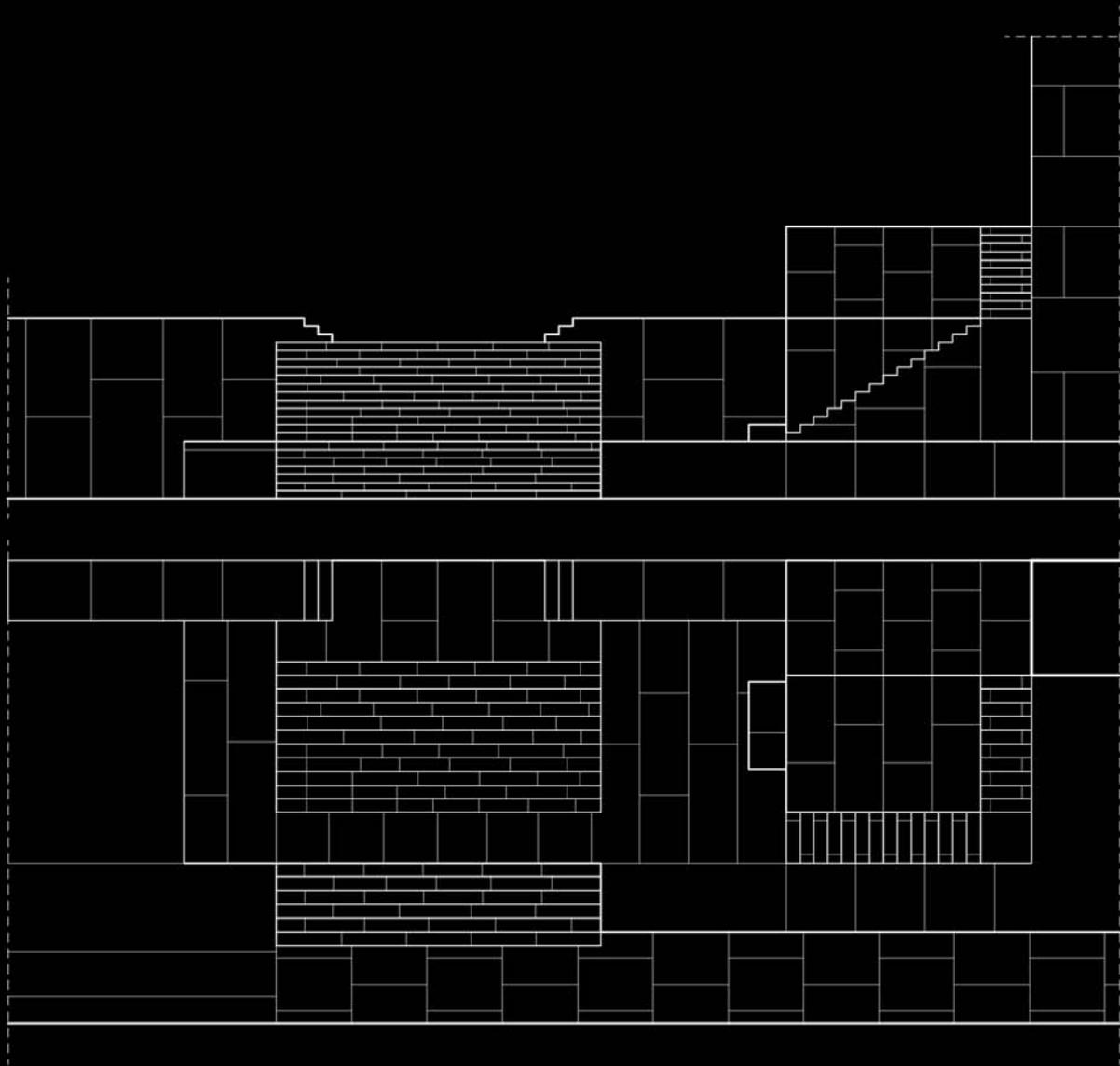
Eleonora Persi  
Kalina Petkova  
Caterina Viglio

marsi alla sue esigenze. Il poeta-musicista, così come definisce Appia l'autore del Wort-Tondrama, ha la possibilità di esprimere tramite la musica tutto il dramma interiore dell'essere umano. Quindi, il Wort-Tondrama crea un tempo nuovo, diverso da quello della vita, dove dramma interiore e dramma esteriore sono simultanei. Questo nuovo tipo di drammaturgia consente di esprimere, con lo spettacolo, i movimenti dell'anima. L'inevitabile conclusione è che il dramma del poeta musicista ricade per intero sul suo autore. La parte rappresentativa dell'opera, cioè la scenografia, è già insita nella scrittura poetica del drammaturgo, pertanto è già in nuce nella concezione stessa del dramma, così come le proporzioni, cioè la durata, che è perfettamente regolata attraverso la musica. Non va dimenticato che ogni opera determina una propria messa in scena e propri tempi di rappresentazione, quindi il problema non può che essere esposto da Appia, dal solo punto di vista teorico. Pertanto, per adeguare i necessari mezzi

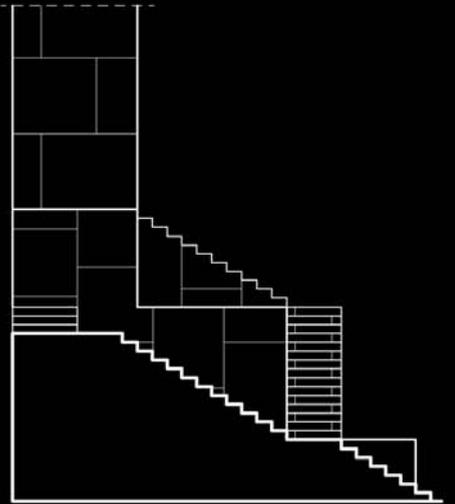
scenici al dramma del poeta-musicista, è necessario chiarire preventivamente l'intensità musicale dal punto di vista rappresentativo. Se da un lato c'è il contenuto dell'opera, la cui responsabilità ricade totalmente nelle mani del poeta-musicista, dall'altro c'è la musica che consente di raggiungere i più profondi moti dell'anima, esprimendo anche l'inesprimibile. E' il termine medio, cioè la messa in scena, che fornisce i mezzi necessari per mettere in relazione i due principali termini dell'opera, il contenuto da una parte e l'espressione dall'altra. Se la musica si svolge nel tempo, la scena si svolge nello spazio. Nel Wort-Tondrama, la scena non è in funzione realistica, ma va pensata in relazione alla musica. Appia sostiene a tale proposito che: "...i movimenti dell'interprete fissati dalla musica danno la misura dello spazio, fanno assumere, per così dire, figura nello spazio alla misura del tempo musicale e determinano in questo modo anche i rapporti di tutto il resto della messa in scena." **la luce** Gli elementi di cui è composta la



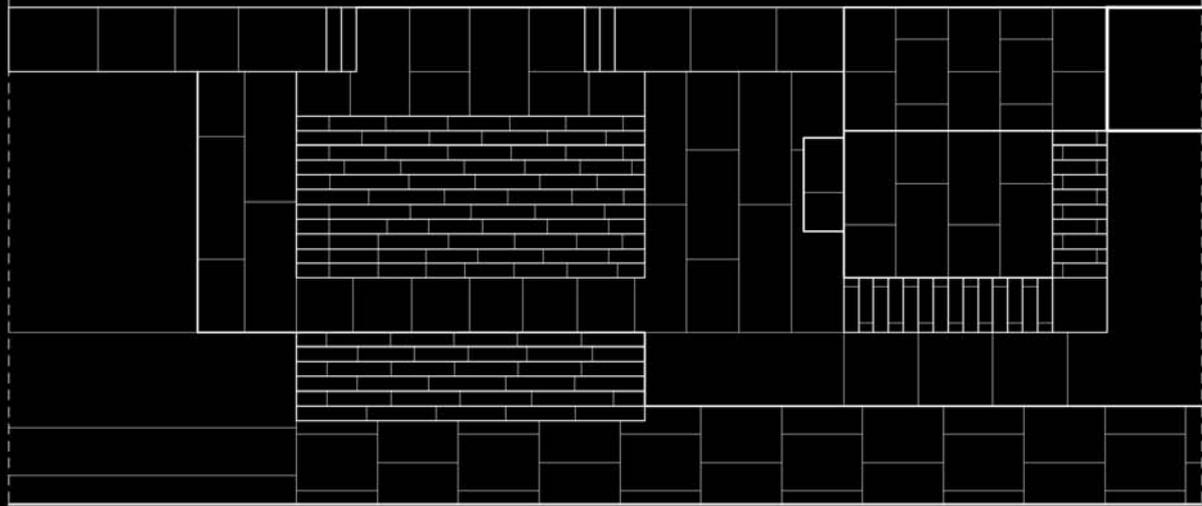
elevation



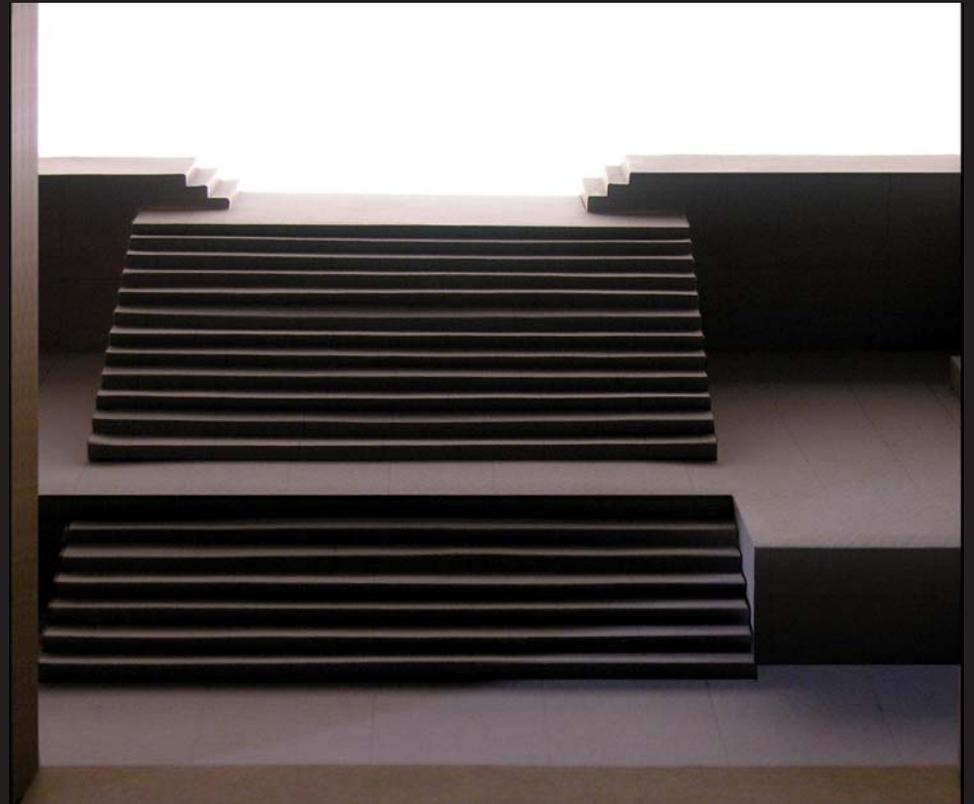
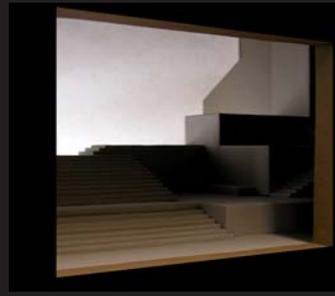
section



plan



0 1m

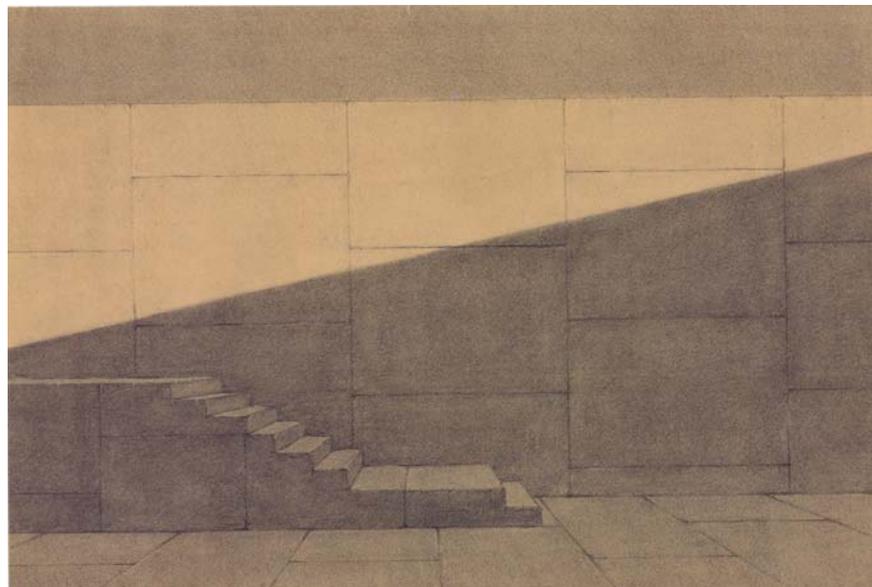


Ilias Matzarlis  
Aristide Palmisano

scena si relazionano gli uni agli altri

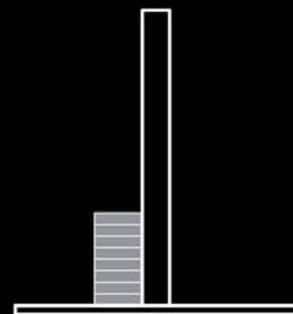
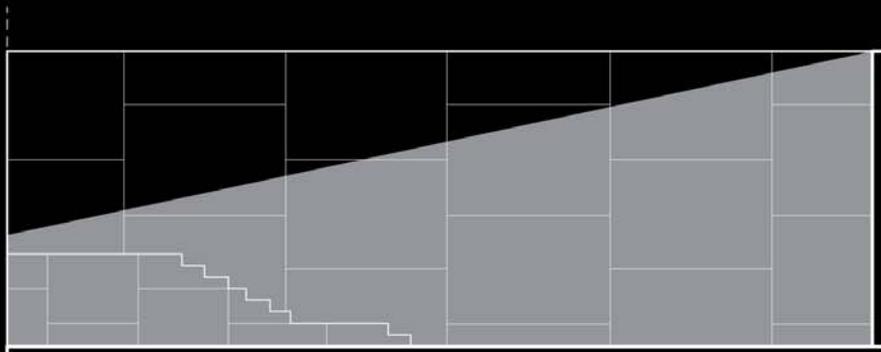
secondo un patto solidale nuovo, in cui la musica orchestra i principali rapporti e dimensioni. Ma ciò che veramente unifica lo sguardo e consente la lettura di ogni elemento è la luce. Essa è in grado di porgere ogni manufatto scoprendone l'espressione autentica. Vedremo più avanti l'importanza di questo elemento per Appia; per ora basti pensare come la luce sia per il teorico ginevrino uno strumento nelle mani dello scenografo, attraverso il quale è possibile modellare gli oggetti e regolamentare le loro principali relazioni. Il regista manipola la luce artificialmente, in funzione degli obiettivi espressivi che il quadro scenico deve raggiungere. Essa non illumina naturalmente i volumi che investe, come avviene nella realtà, ma li modella, spesso in modo innaturale, fino a produrre altre forme, autonome rispetto ai volumi presenti nello spazio. Così pensata, l'illuminazione è in evidente contrasto con la scena pittorica ottocentesca. Nella pittura, le luci e le ombre sono anch'esse dipinte,

a differenza della luce concepita da Appia, in grado solo di investire forme tridimensionali. Queste forme, non sono solo adatte ad essere investite dalla luce, ma sono anche in forte sintonia con l'attore e con i suoi movimenti. **i praticabili** Pertanto, Appia sostiene che la scena dovrà essere tridimensionale, non realistica, addirittura stilizzata e soprattutto praticabile in ogni sua parte, cioè percorribile dall'attore. Così si esprime Appia a tale proposito: "Parto qui dal presupposto che l'attore si trovi già nella scenografia che abbiamo appena osservata. Purtroppo, però, il suo posto non è al centro del quadro. E così colui che per la sua attività drammatica è il solo motivo della rappresentazione e dell'attenzione che le dedichiamo, proprio lui deve muoversi in quella parte della scenografia in cui l'illusione scenica è al suo livello più basso. Quella superficie piana o arbitrariamente interrotta su cui poggia la scenografia diviene realtà tangibile per la presenza dell'attore; sono piedi reali che la calpestano e ogni passo ne ac-

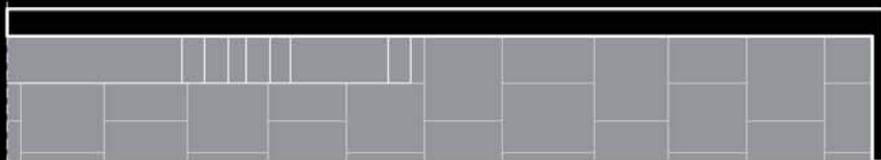


elevation

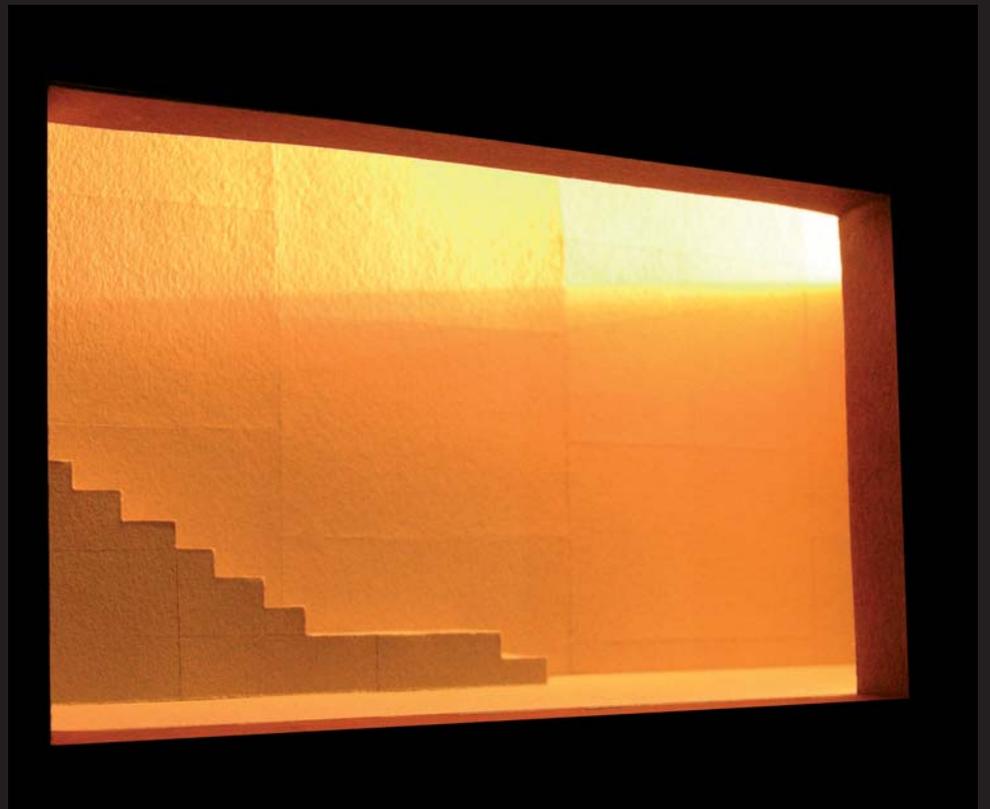
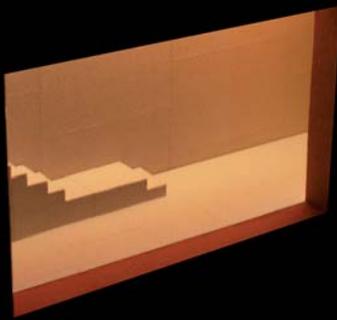
section



plan



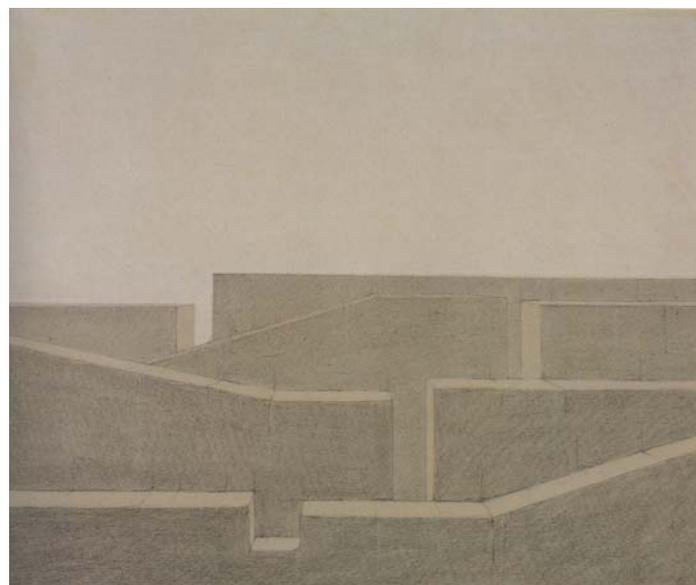
0 1m



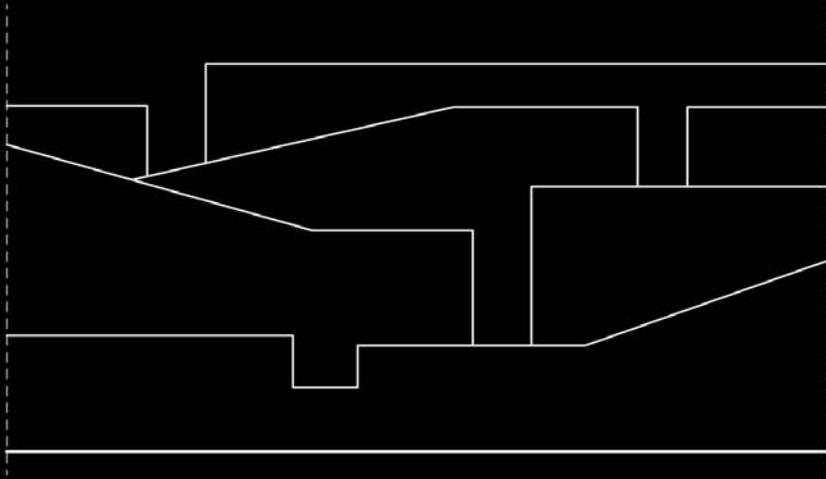
Francesca Gobbi  
Charles-Henri Guétin

centua l'insignificanza. Evidentemente, quanto più abilmente sono eseguite, dal punto di vista dell'illusione ottica, le pitture delle tele, tanto meno l'attore e ciò che immediatamente lo circonda possono mescolarsi con esse, perché nessun movimento dell'attore può corrispondere ai luoghi e agli oggetti rappresentati dalla scenografia. L'illuminazione, che con la sua espressione potrebbe dare un certo rilievo ai personaggi, è già tutta assorbita dalle tele dipinte, e la piantazione, quasi per intero al servizio di queste tele, non dà all'attore che il minimo possibile di praticabilità permesso dalla pittura. L'attore è quindi dunque veramente al servizio del quadro inanimato...La piantazione scenografica attuale non può dare uno spazio che si armonizzi con il quadro indicato dalla pittura delle tele; e poiché la nostra scena attuale è costruita in tutto e per tutto per una piantazione di tal genere, la scena del Wort-Tondrama non sa che farsene; infatti, per essa, il quadro deve, per così dire, emergere dal suolo su cui cammina l'attore, e

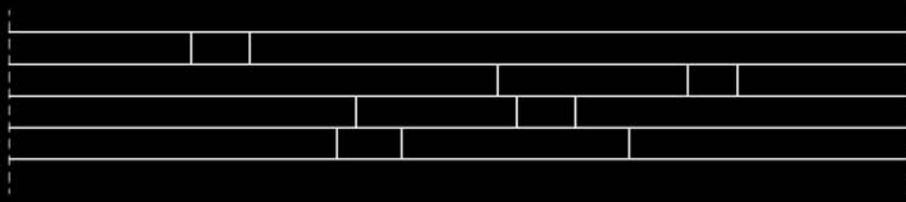
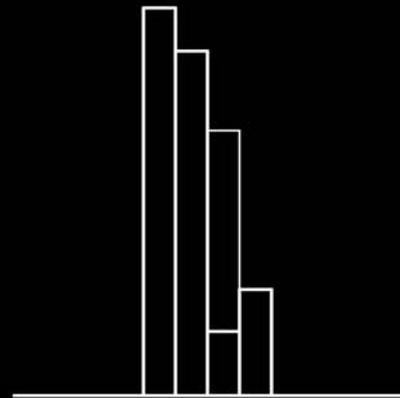
non il contrario. Tutto, anche ciò che l'attore non tocca direttamente, è sottoposto alle condizioni imposte da ciò che circonda in modo diretto e concreto l'attore, e riceve un'espressione solo per il suo tramite." Perciò, la scena, per evitare contrasti con la figura umana dell'attore, dovrà essere anch'essa tridimensionale e praticabile. Essa dovrà opporre resistenza all'attore, esprimendo in questo modo la sua solidità e la sua presenza volumetrica nello spazio. I movimenti dell'attore, cioè la mimica, sono determinati dalla musica e danno l'indicazione dello spazio, ma va ricordato che, mimica, parola e musica, sono collegabili in un'unica grande arte superiore. Quindi, tramite l'attore la musica si traspone sulla scena. E' con questo processo logico che Appia cerca di dimostrare, dal punto di vista teorico, l'esistenza di una scena di valore musicale. Ma perché ciò avvenga è necessario che esista un punto di contatto tra l'attore e il materiale scenico, quella scena inanimata che prende vita tramite la musica del dramma. Questo punto



elevation



section



plan

0 1m



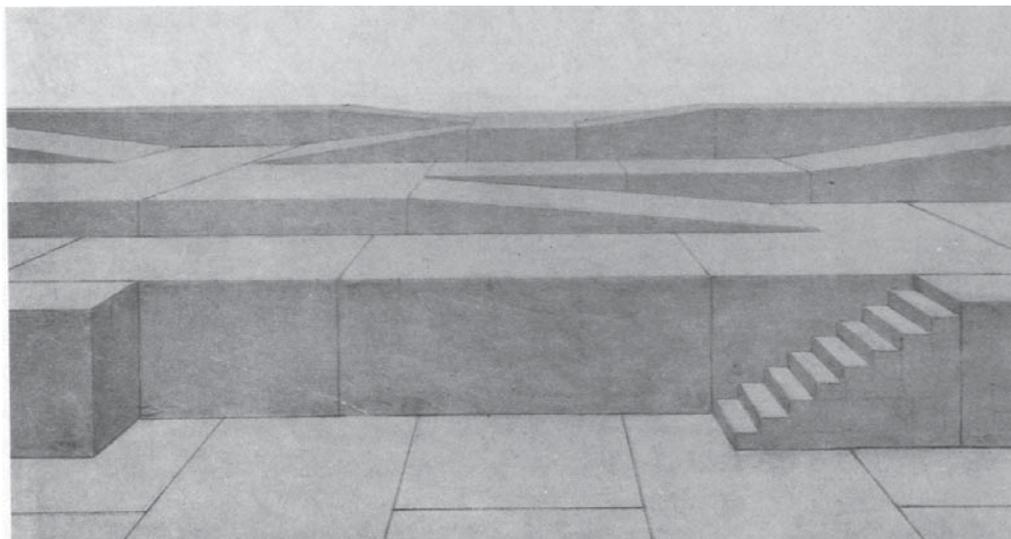
María Pérez-Pinero  
María Carrascal-Pérez

di contatto è rappresentato da tutto

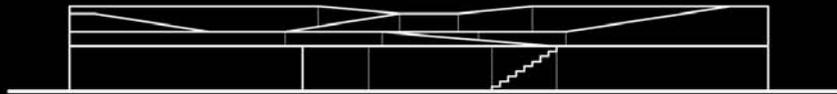
ciò che nella scena si discosta dalla semplice pittura e che entra in relazione diretta con l'attore, consentendogli un utilizzo diretto e concreto ed una vera e propria praticabilità. Per Appia, i praticabili devono seguire una certa logica formale, perché soltanto così essi potranno disporsi correttamente nello spazio della scena ed opporre la necessaria resistenza all'attore, in contrasto con la pittura, non volumetrica e bidimensionale. **spazi ritmici** Nel 1906, Adolphe Appia incontra Émile Jaques-Dalcroze che da qualche tempo stava sperimentando un nuovo tipo di ginnastica musicale: la ginnastica ritmica. Così, qualche anno dopo egli scrive: "Seguendo da vicino questa disciplina corporale musicale, vi scopri(i) il germe vivace di un'arte drammatica in cui la musica, senza più isolarsi dal corpo in uno splendore dopo tutto illusorio, almeno durante la rappresentazione, e senza per altro asservirsi al corpo, lo può dirigere verso una esteriorizzazione nello spazio che gli assegnerebbe la

funzione di primo e supremo mezzo d'espressione scenica, a cui tutti gli altri fattori della rappresentazione sarebbero subordinati." (N.B. Questo scritto di Appia è in terza persona, come molti altri dell'autore.) Per Appia, il movimento ritmico unisce, attraverso la musica, l'attore allo spazio. Esso consente di ritrovare quel punto di congiunzione tra corpo e spirito che ormai era andato perduto. Nella ginnastica ritmica Appia ha trovato lo stimolo per creare i disegni noti come "Spazi Ritmici". Egli sostiene che: "I movimenti dell'interprete fissati dalla musica danno la misura dello spazio, fanno assumere per così dire figura nello spazio alla misura del tempo musicale e determinano in questo modo anche i rapporti di tutto il resto della messa in scena." 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 rappresen-

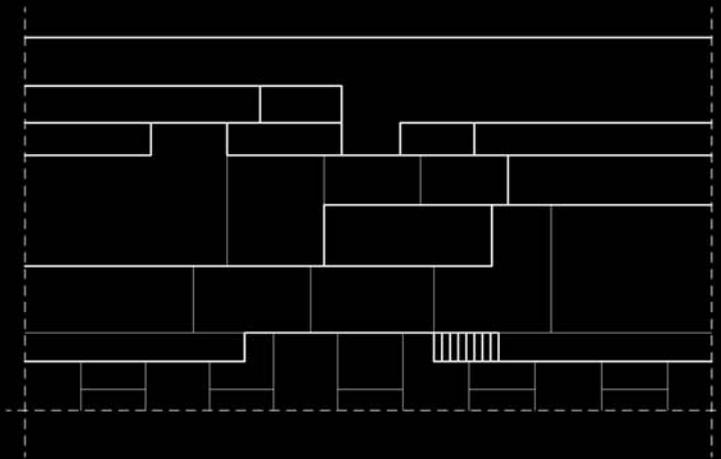
les champs elysées 1912



elevation

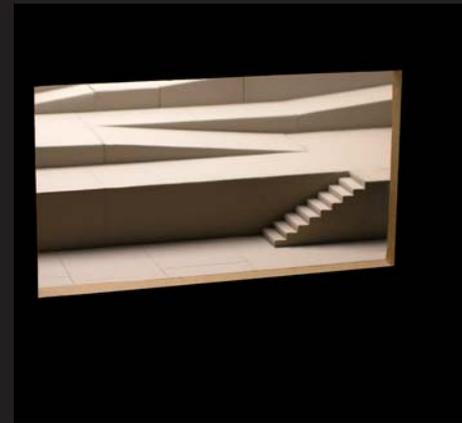
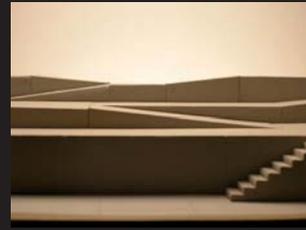
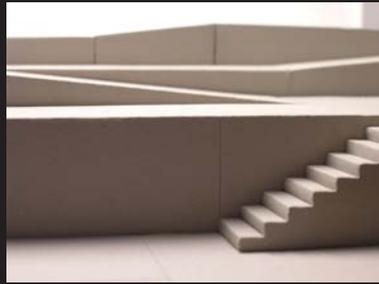


section



plan

0.1m



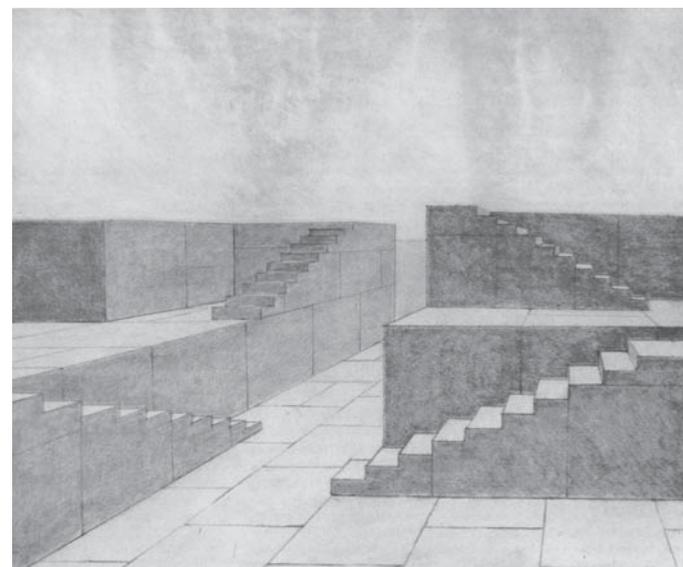
Emanuela Gregis  
Vito Sirago



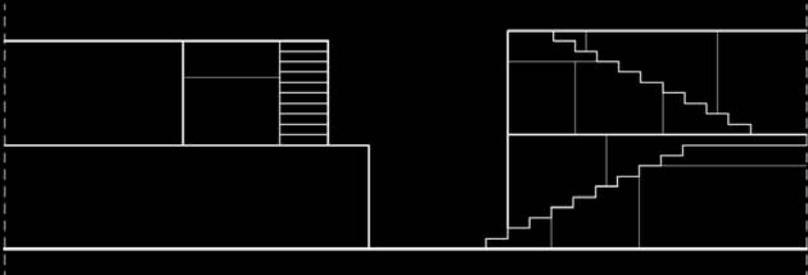
tare. Mutuando il suo pensiero da

Wagner, Appia sostiene che la ritmica, che è anche mimica, comprende, in quanto motivo visivo, anche i motivi pittorici, architettonici, statuari e decorativi, ma essendovi una forte coincidenza tra mimica, poesia e musica, così come è sostenuto nel Wort-Tondrama, si capisce molto bene come mai Appia sostenga la natura ritmica dei suoi spazi scenici, i quali non hanno necessità di relazionarsi ad una determinata opera, ma la cui architettura aderisce esclusivamente ad alcune logiche intrinseche al linguaggio musicale. Gli spazi ritmici sono spazi architettonici che non rispondono ad indicazioni funzionali, non aderiscono a contesti dati, ma, riferendosi all'astrazione della musica, descrivono altri spazi e altri contesti. E' Wagner che, sul piano teorico, arriva ad affermare che il movimento (motivo mimico) è il momento più importante dell'arte e che il gesto del linguaggio orchestrale concorre ad esprimere l'inesprimibile. In tale contesto Appia afferma che: " La musica alterando la durata

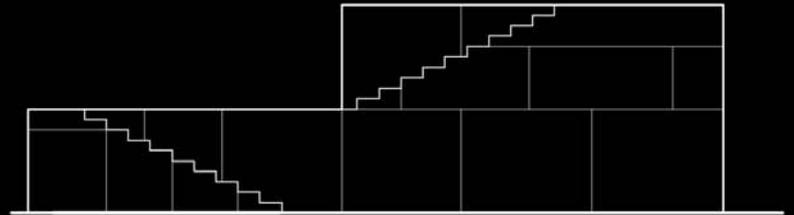
delle parole, altera le proporzioni dei gesti, delle evoluzioni, della scenografia: lo spettacolo intero si trova in tal modo trasposto su di un altro piano". Possiamo parlare a pieno titolo di una scena di valore musicale. **la luce negli spazi ritmici** Negli "Spazi Ritmici", Appia sperimenta appieno l'utilizzo dei praticabili, i quali per esprimere pienamente la loro natura di elementi ideali nello spazio, devono essere immersi nella luce, come mezzo indispensabile di modellazione della forma e di espressione del sentimento musicale. Egli sostiene che: "Fra la realizzazione plastica e le tele dipinte c'è un termine medio, che è dato dall'illuminazione e consiste nel riprodurre artificialmente nella luce il carattere che alcuni ostacoli, intercettandola, avrebbero provocato." E ancora: "La luce è nell'economia della rappresentazione ciò che la musica è nella partitura: l'elemento espressivo opposto al segno; e la luce, come la musica, non può esprimere nulla che non appartenga all'intima essenza di ogni visione." Appia sostiene che la luce è



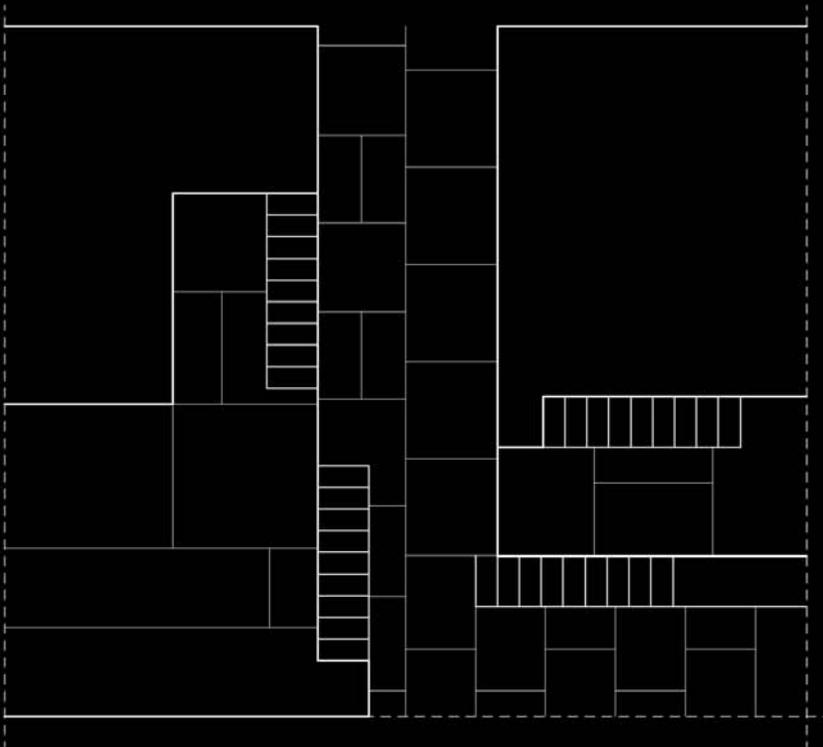
elevation



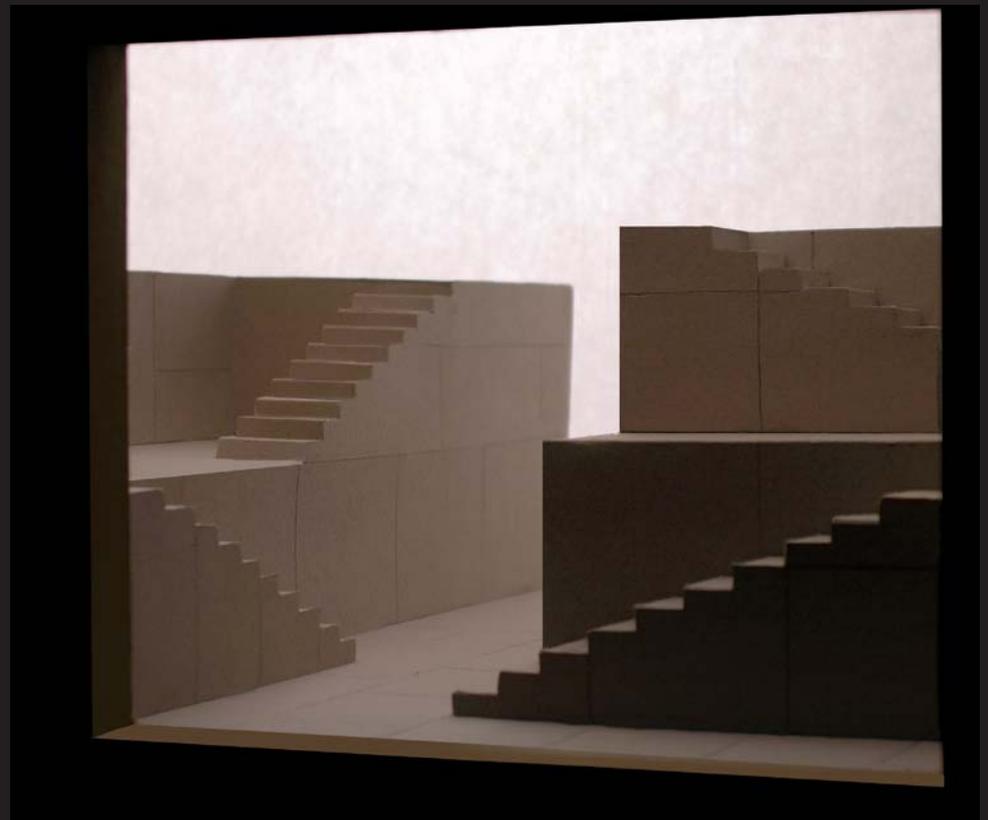
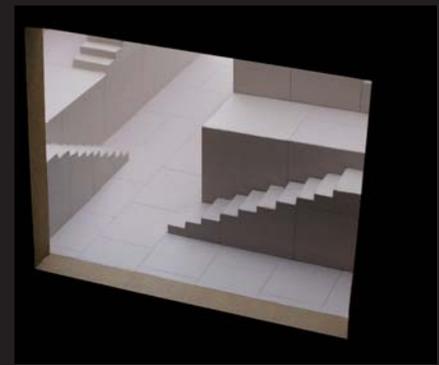
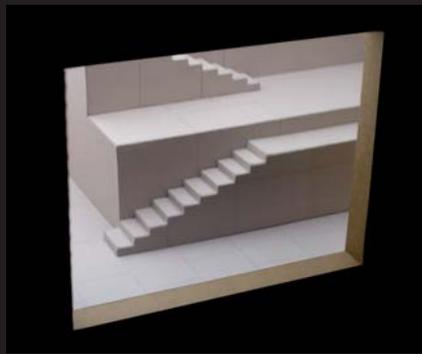
section



plan



0 1m



Linda Gobbi  
Sabrina Manzoni  
Luca Boris Berdini

così importante che l'impianto generale della rappresentazione si debba fare contemporaneamente a quello della illuminazione ed è la qualità delle ombre che esprime la qualità della luce. La luce naturale penetra ovunque senza tuttavia indebolire la percezione che noi abbiamo della sua direzione, producendo pertanto le corrispondenti ombre degli oggetti che incontra. Gli stessi effetti devono poter essere controllati in modo artificiale, anche se non è possibile ottenere lo stesso effetto portentoso che si ottiene in natura. Quindi occorre avere, da un lato gli apparecchi per la diffusione della luce e dall'altro gli apparecchi che siano in grado di produrre ombre, le quali daranno indicazione della qualità dell'illuminazione. Appia chiama la luce prodotta dai primi "luce diffusa", quella prodotta dai secondi "luce attiva". Egli sostiene che: "La luce tonale integrata dalle proiezioni, creerà dunque l'atmosfera del dramma, mentre la luce vivente dei proiettori fisserà l'attenzione dello spettatore sui punti e i momenti fondamen-

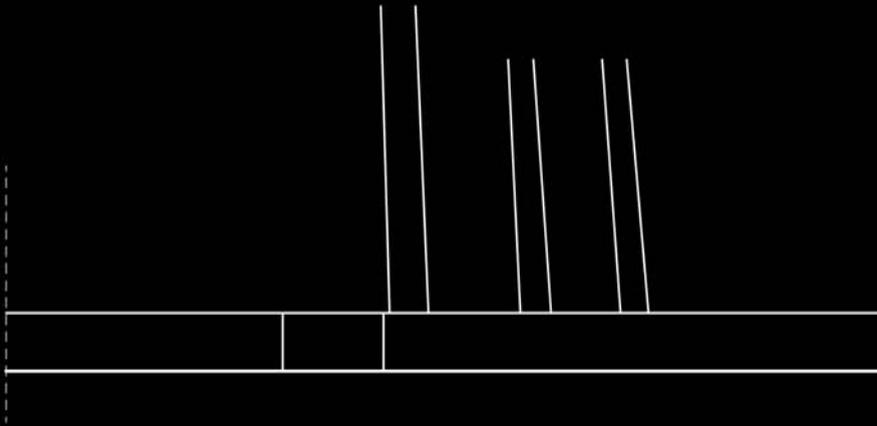
tali del dramma, creando una suggestione assoluta.” Come ho precedentemente notato, la luce è per Appia uno strumento nelle mani dello scenografo, che egli può declinare a piacere, anche in modo del tutto artificiale. Ne sono un esempio clamoroso molti disegni di spazi ritmici, dove la luce investe i volumi, producendo in modo innaturale ombre proprie, ma non ombre portate (è il caso di tutti gli spazi dove sono presenti scale o gradini); dove spesso le ombre prodotte dai volumi non corrispondono alla direzione della luce (come ad esempio nel disegno “l’ombra del cipresso”, in cui la fonte luminosa è in chiara contraddizione con l’ombra dei gradini); dove le fonti luminose sembrano essere più d’una (è il caso di “Porta in sotterraneo”, in cui le fonti luminose sono due); dove gli apparati scenici sono inseriti in un generico spazio illuminato senza che venga precisata esattamente la fonte luminosa. A proposito di quest’ultimo caso, la coerenza con le proprie teorie è tale, che Appia non esita a simulare, nei suoi disegni, l’inserimento

---

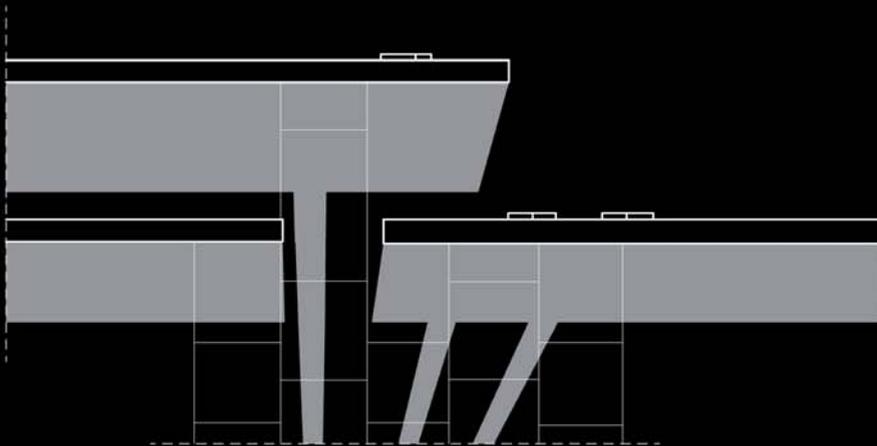
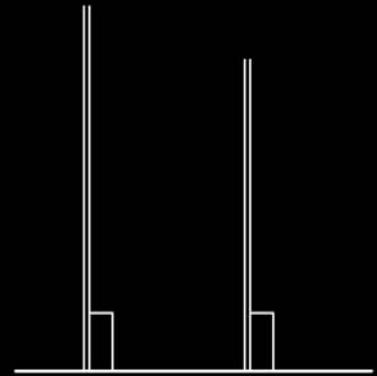
marciapiede 1909



elevation

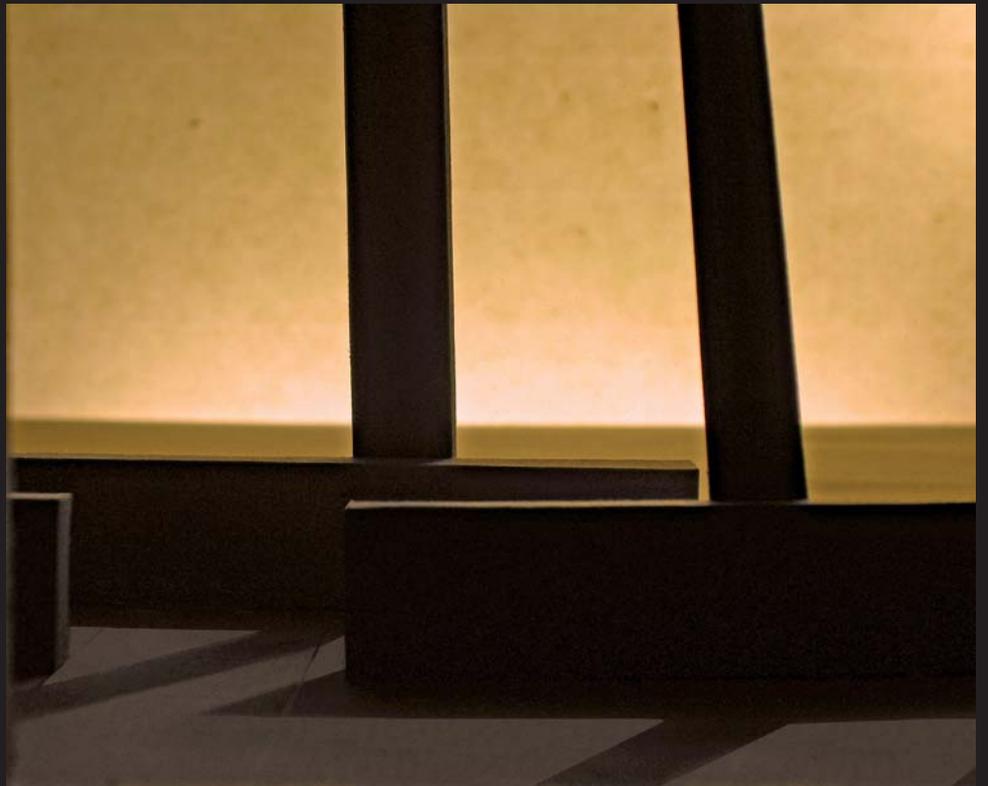
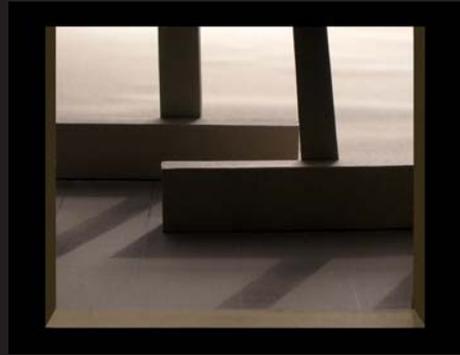
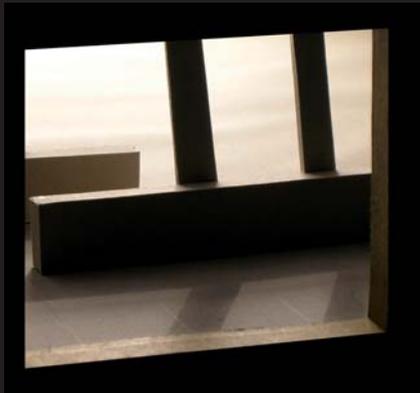


section



plan

0 1m



Alessandra Luraschi  
Marina Massoli  
Paola Massari

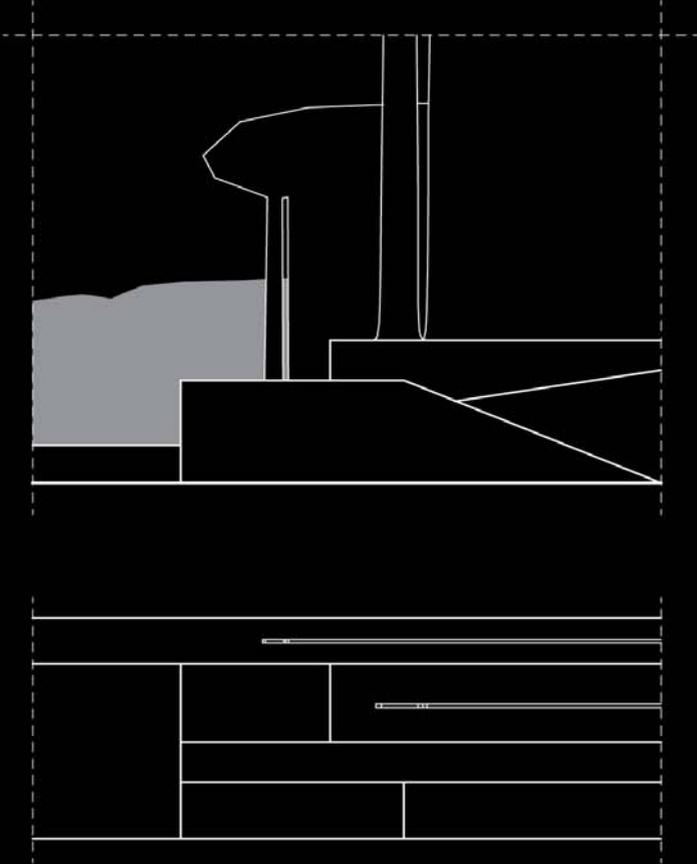
della scena non in uno spazio illuminato

naturalmente, ma in uno spazio artificiale, esattamente uguale a quello che dovrà essere riprodotto sulla scena. E' questo lo spazio della cupola di Mariano Fortuny, che prende il nome del suo inventore. L'invenzione è del 1902 ed è una innovazione tecnica di grande prestigio per l'epoca, perché consentiva di abolire le cosiddette aree o cieli, cioè quei teli pendenti dalla graticcia, che davano una sommaria illusione del cielo, del tramonto o dell'alba. Al loro posto veniva inserito un alto fondale illuminato mediante proiezioni a luci riflesse e diffuse, disposte uniformemente. L'effetto ottenuto era di notevole impatto e rispondeva a quanto Appia teorizzava da tempo, anche attraverso i suoi disegni, cioè ridare alla luce un ruolo cardine nel disegno della scena e una grande libertà e flessibilità nella definizione degli effetti, sopprimendo definitivamente i fondali dipinti. In alcuni spazi ritmici si intuisce chiaramente l'immersione della scena in uno spazio illuminato da questo tipo di luce.

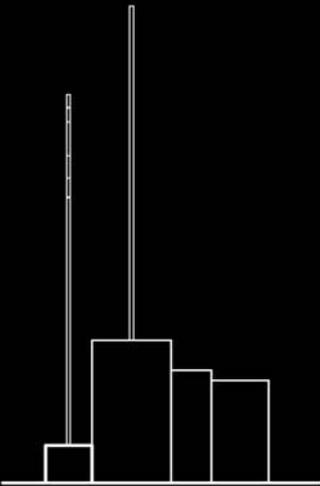
Addirittura, la linea spesso visibile sul fondo, che ha il ruolo di orizzonte, dove convergono tutte le linee di fuga, è in realtà anche la linea dove il piano verticale della cupola di Fortuny si incontra con il piano orizzontale del palcoscenico. E' un intreccio clamoroso di naturalità e artificialità portate sulla scena. Non possiamo dimenticare a tale proposito la frase di Appia: "L'illusione scenica è la presenza viva dell'attore." **il colore vivente** Per Appia anche il colore ha un ruolo attivo nel quadro scenico, esso deriva della luce, ma proprio per questo non va usato come in pittura, dove il colore simula la luce. Il colore è un elemento scenico vivente e in azione, diffuso nello spazio. Appia descrive due diversi modi di usare il colore sulla scena: " O la luce se ne impadronisce per diffonderlo, più o meno mobile, nello spazio – e in questo caso il colore partecipa al modo di esistenza della luce - oppure la stessa luce si limita a illuminare una superficie colorata: il colore resta allora legato all'oggetto, e non riceve la vita che attraverso que-



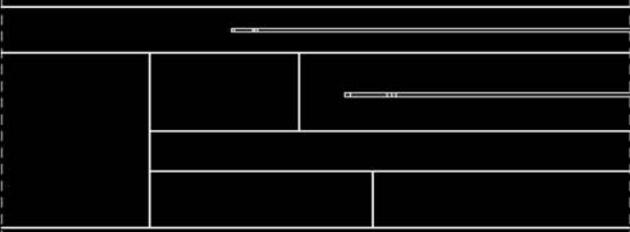
elevation



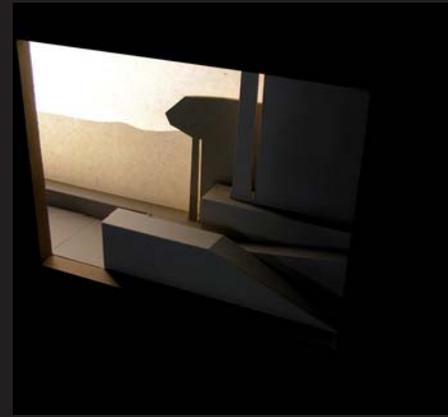
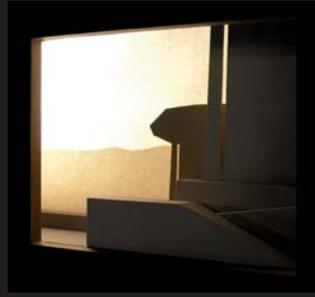
section



plan



0 1m



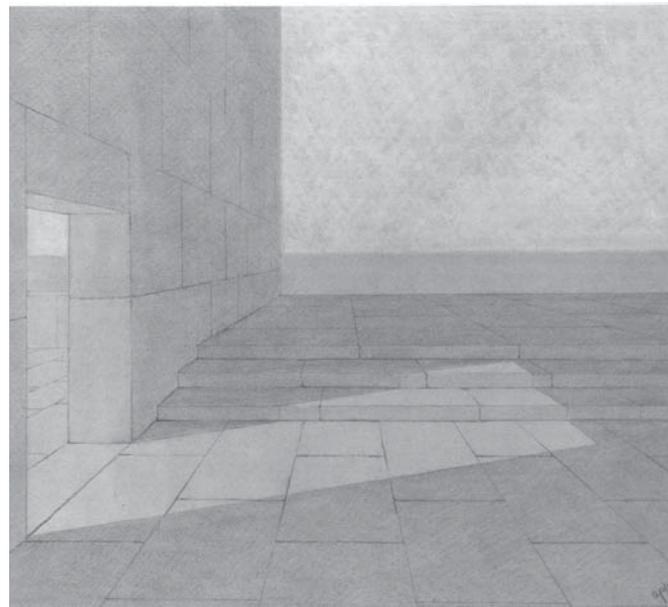
Luca Bettolini  
Hendrik Stromann

st'oggetto e attraverso le variazioni di

luce che lo rendono visibile. Nel primo caso il colore è ambientale, penetra l'atmosfera e, come la luce, partecipa al movimento: ha dunque relazioni intime e dirette con il corpo. Nel secondo caso, invece, il colore può agire solo per opposizione e di riflesso, e, se si muove, non è esso stesso a spostarsi, ma solo l'oggetto che lo porta. La sua vita non è fittizia come in pittura, ma è tuttavia completamente dipendente." Con questo ragionamento Appia arriva a distinguere in modo netto tra il colore usato in pittura, dove si sommano "raggruppamenti fittizi" di colori e il colore usato sulla scena dove, siamo veramente di fronte ad un'arte drammatica, solo se siamo in grado di rinunciare alla pittura e questa rinuncia è insita nel dramma stesso. E' il corpo plastico e vivente dell'attore che predomina nello spazio, quello stesso corpo i cui movimenti sono dettati dalla musica, ma che a sua volta determina la misura e la dimensione dei volumi resistenti nello spazio. Se questo corpo vivente fosse

messo a confronto con la pittura, sia pur minuziosa e complessa, ma senza consistenza e peso, ne deriverebbe una fastidiosa relazione, contraddittoria, che spezzerebbe l'equilibrio dell'intero dramma. Così si esprime Appia: "Vogliamo rappresentare sulla scena un paesaggio con dei personaggi? In tal caso, avremo un paesaggio, probabilmente, ma senza possibilità di rapporti con i personaggi: ci sarà il paesaggio da una parte e i personaggi dall'altra. Vogliamo dei personaggi in un paesaggio determinato? Ecco una nuova impossibilità: essi si troveranno davanti al paesaggio dipinto ma non dentro di esso!" Unico caso in cui Appia acconsente all'uso della pittura nella scena, è quando essa serve a decorare alcune superfici architettoniche, al solo scopo di rendere più esplicito il loro significato, orientando lo spettatore ad una migliore comprensione del dramma in scena. "I nostri occhi, come le nostre orecchie, hanno bisogno di essere orientati. Se dunque gli elementi dell'espressione non contengono implicitamente questa indi-

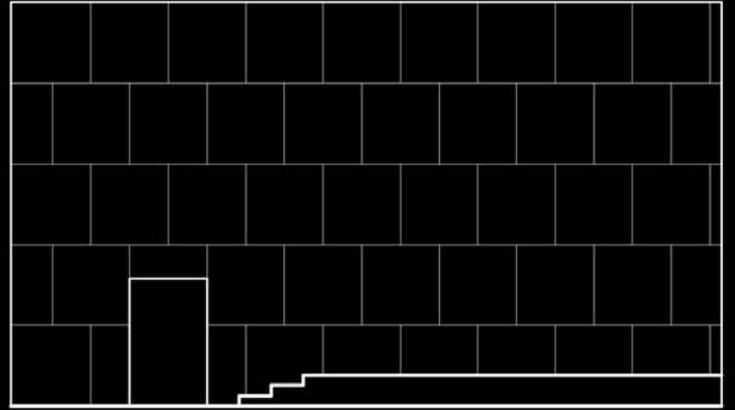
porta a sinistra 1909



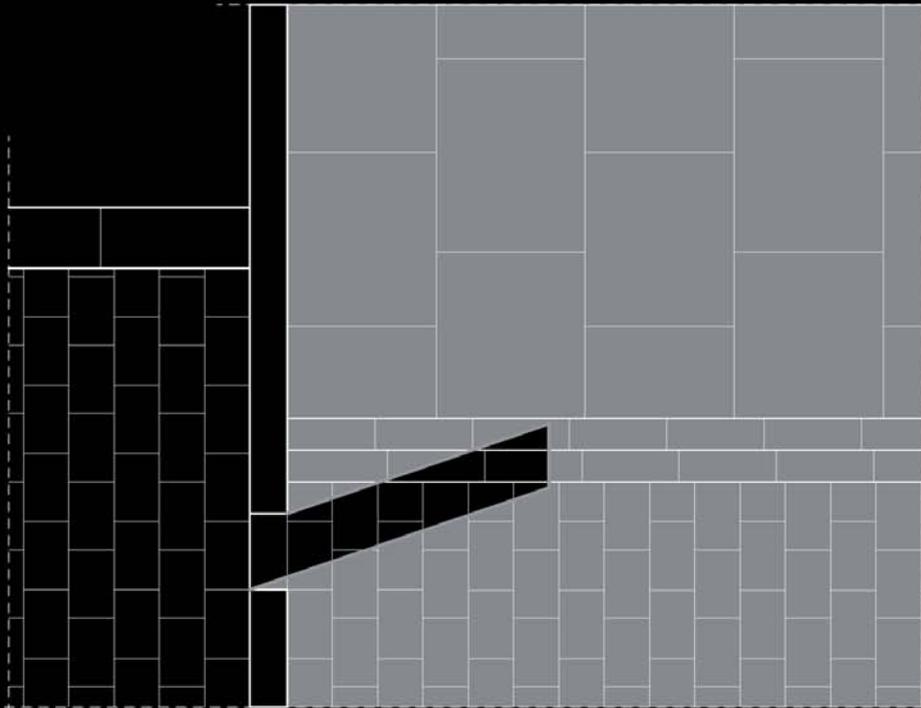
elevation



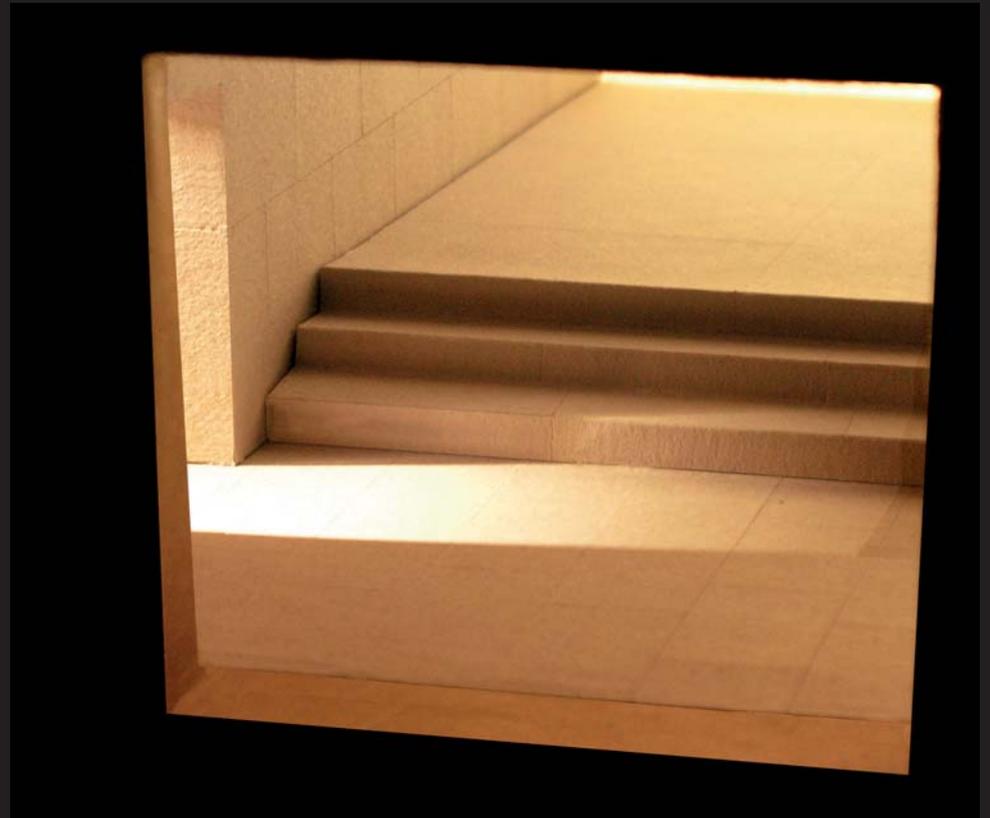
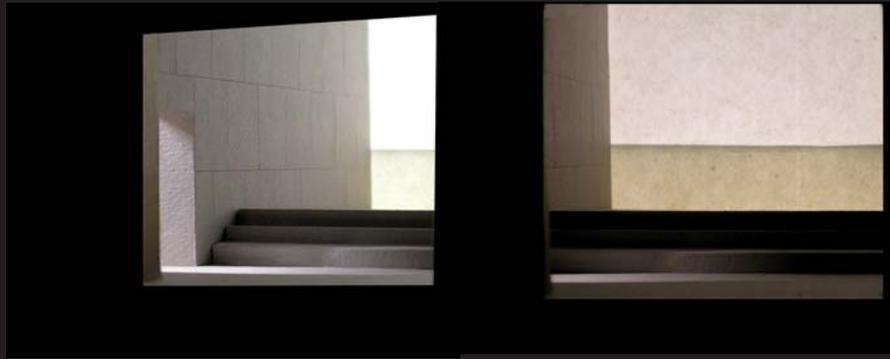
section



plan



0 1m



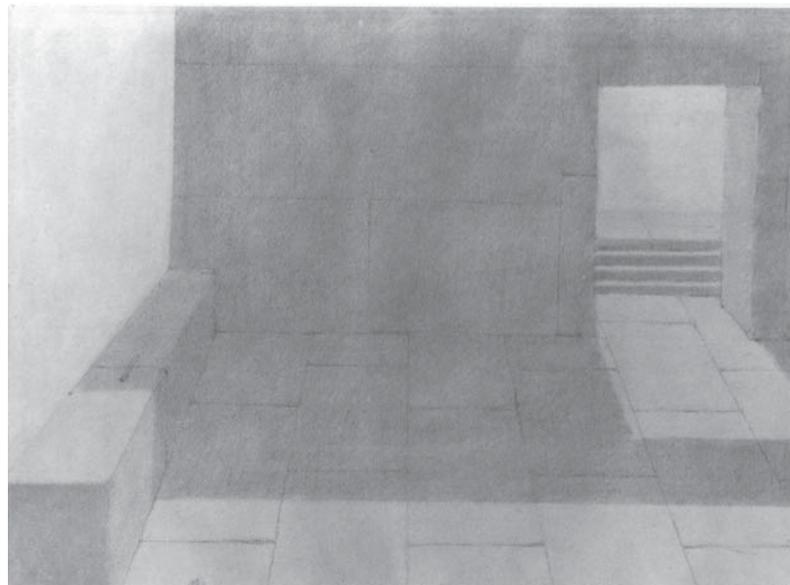
Francesca Corongiu  
Serena Cominelli  
Luisa Ceni

cazione intelleggibile, e se il testo non la contiene in modo sufficiente, è nello spazio che dobbiamo trovarla. La pittura significa le forme, la luce, i colori, ecc., in una finzione analoga a quella del testo poetico senza musica. Essa è dunque qualificata per prendere il ruolo del segno visibile, dell'orientamento, quando questo è indispensabile. ...l'indicazione pittorica fornirà gli indizi nel modo più succinto possibile, senza una linea in più di quelle necessarie al nostro breve e rapido orientamento." Così Appia riassume e conclude il suo ragionamento sull'uso del colore: "Il drammaturgo-regista è un pittore la cui tavolozza dovrebbe essere vivente: l'attore guida la sua mano nella scelta dei colori viventi, nella loro fusione e nella loro disposizione; poi si immerge egli stesso in quella luce e realizza, in durata, ciò che il pittore avrebbe saputo concepire solo in spazio. Rinunciando al suo ruolo fittizio nella pittura, il colore ottiene la vita nello spazio, ma passa, allora, sotto le dipendenze della luce e delle forme plastiche che ne deter-

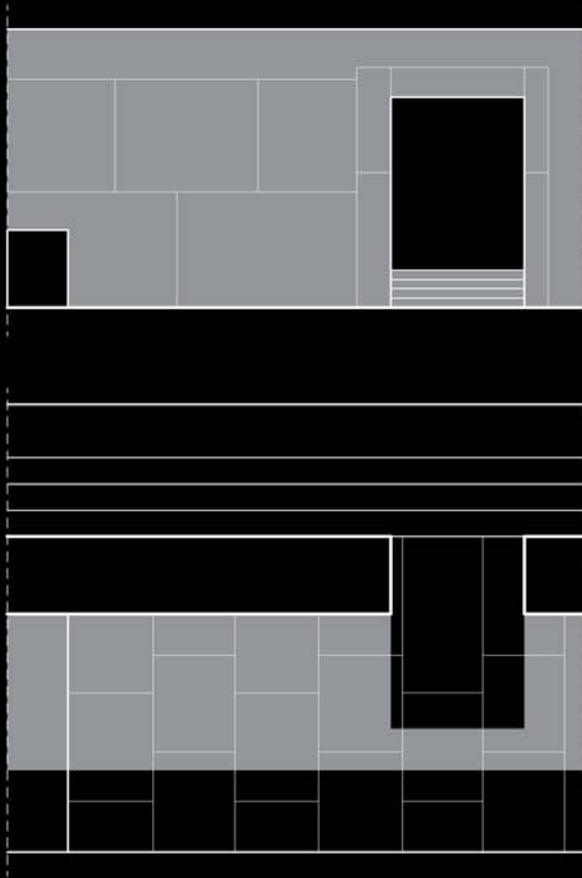
minano l'importanza variabile. La sua realtà vivente lo priva degli oggetti che esso rappresentava in modo fittizio sulla tela. Non sarà dunque al colore che bisognerà rivolgersi per la rappresentazione degli oggetti sulla scena. ...Il colore vivente, rappresenta la negazione della scenografia dipinta." **lo spazio vivente** Nella città giardino di Hellerau i mecenati tedeschi Wolf e Harald Dohrn, costruirono nel 1911, su progetto di Heinrich Tessenow, l'istituto di ginnastica ritmica "Emile Jaques-Dalcroze". L'incontro con Appia serve a Dalcroze, nel 1906, per capire i grandi temi della riforma teatrale e scenica che si erano ormai delineati. Appia, per suo conto, impara dallo stesso incontro, che la musica può coinvolgere il corpo nella sua interezza e attraverso esso diventare spazio. A seguito di questo incontro Appia disegna la serie di "Spazi ritmici" in bianco e nero, dove l'uso della luce tocca i massimi termini. Nell'istituto di danza, Appia ha modo di sperimentare diversi spettacoli, mettendo in pratica alcuni dei suoi più meditati

---

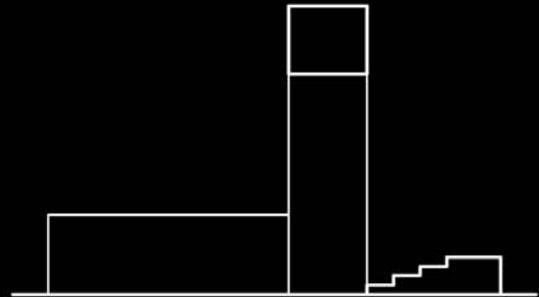
porta in sotterraneo 1909



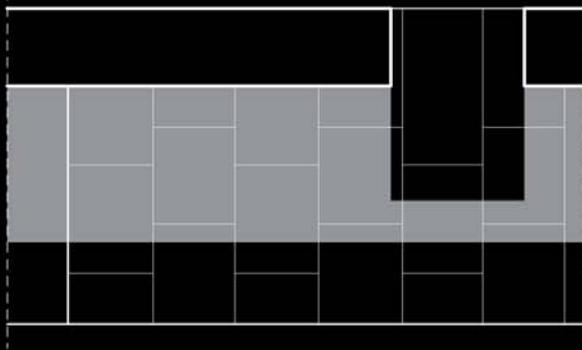
elevation



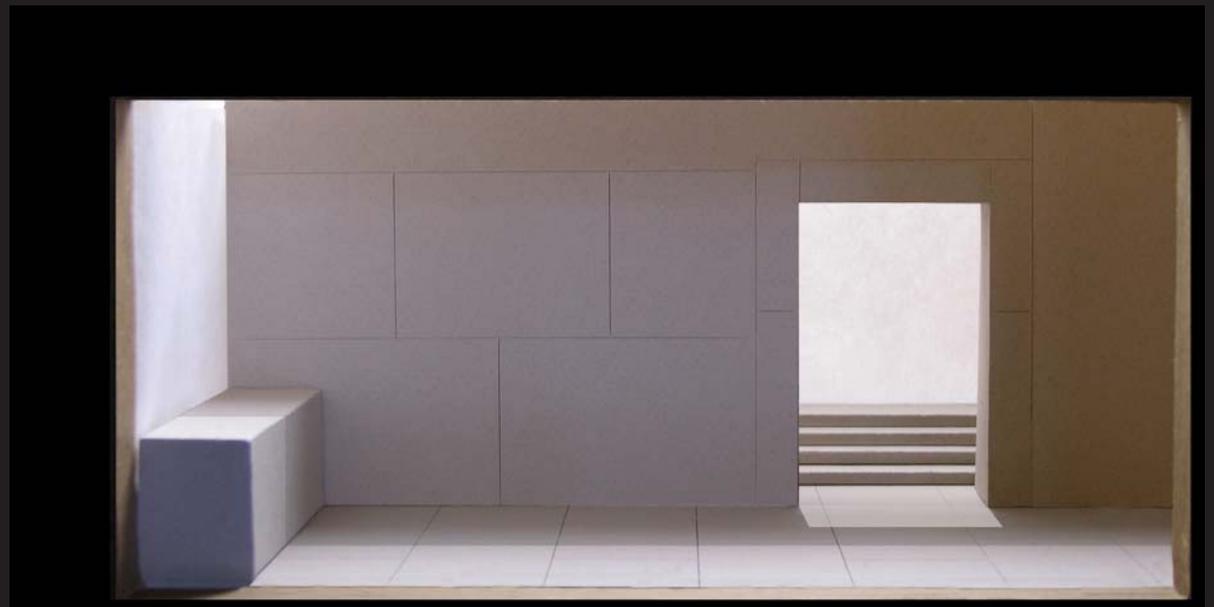
section



plan



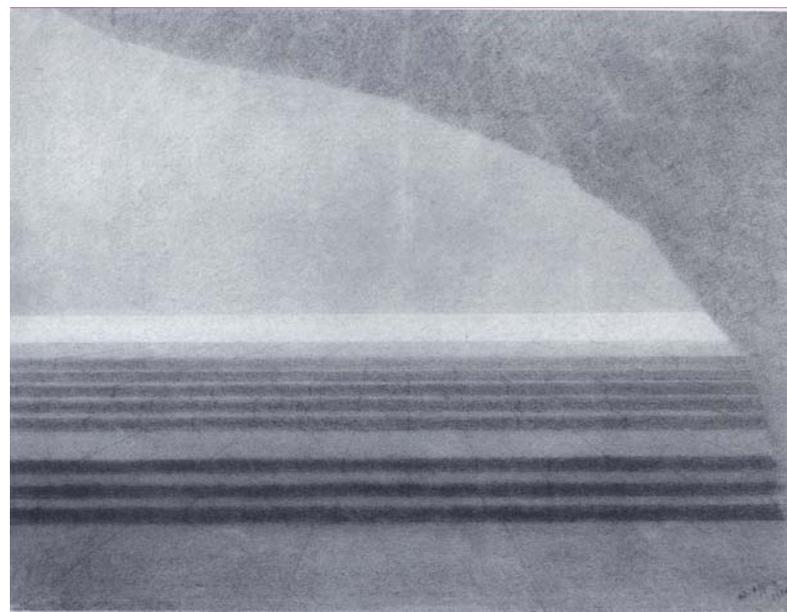
0 1m



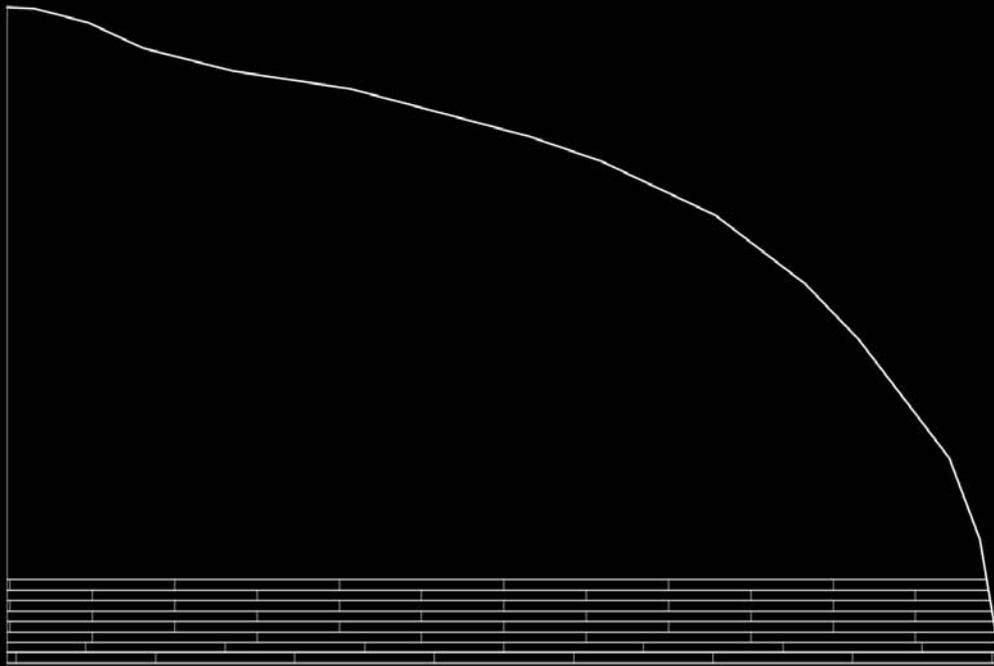
Nicole Heptner  
Barbara Rabuffi  
Hannes Tappeiner

principi. E' qui che potrà mettere a confronto le sue architetture scenografiche con gli spazi architettonici di Tessenow. E a tale proposito, questo è il giudizio di Appia: "Più rifletto sui disegni di Tessenow e più mi sembra impossibile che un progetto possa riassumere in sé un numero maggiore di condizioni essenziali e irrinunciabili per il suo funzionamento. Tessenow ha compreso in maniera pressoché geniale che l'architettura di questo edificio deve tirarsi indietro di fronte alla vita che qui si vuole risvegliare. Egli ha capito che lo stile di questo istituto risiede nell'assoluto e discreto silenzio di ogni linea e di ogni superficie. In verità, da questo punto di vista non si sarebbe potuto fare meglio e l'intuizione di Tessenow mi pare davvero quasi stupefacente." Appia coglie, dell'architettura di Tessenow, la chiarezza formale che, come l'architetto sostiene, esercita su di noi sempre un'azione positiva. Tessenow sostiene che l'architetto costruttore deve possedere una conoscenza tecnica e un mestiere solidi, senza necessariamente trasfor-

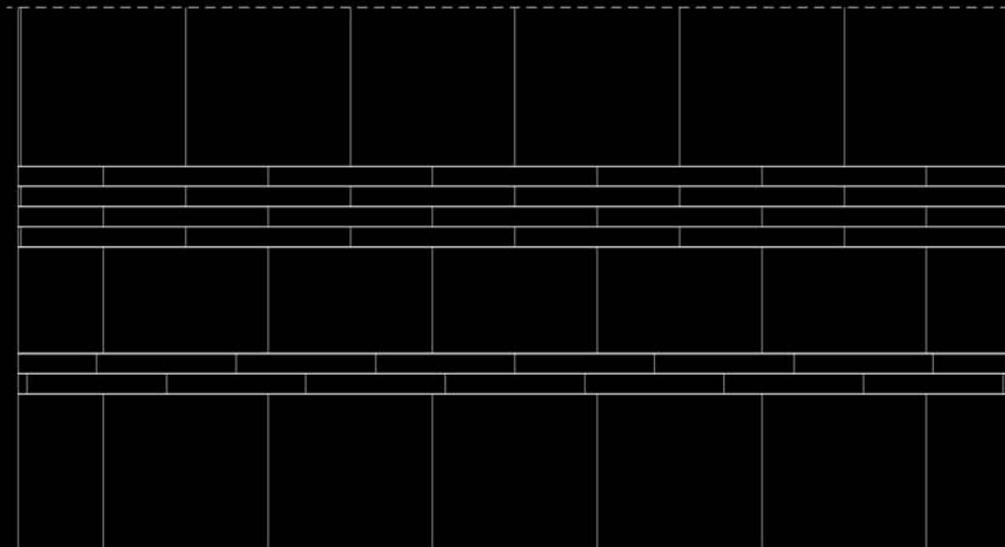
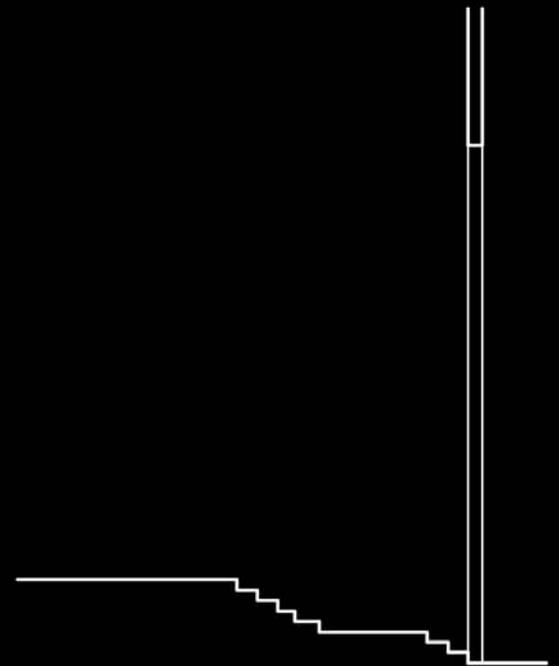
mare il lavoro in un'opera artistica. Il progetto dovrà possedere qualcosa di "primitivo", senza per questo essere "infantile", anzi, l'estrema semplicità della forma sarà sinonimo di una maggiore consapevolezza. Per Tessenow, "una cosa non dovrà essere né diritta né storta, né intelligente né stupida, non la vogliamo né grossolana né raffinata, dobbiamo conoscere ogni cosa, così potremo prendere da tutto l'insieme soltanto ciò che è veramente essenziale e importante." E ancora: "Oggi la nostra esigenza è più che mai quella di riconoscere i caratteri unitari e gli obbiettivi più generali del nostro tempo, ...oggi abbiamo bisogno soprattutto di stabilire quali sono le cose che determinano le grandi convergenze oppure di riconoscere gli elementi essenziali della vita o quelli necessari secondo un sistema elementare di scelte; questo sarà possibile soltanto rinunciando a tutto quanto vi è oggi di secondario, ciò che appunto lo rende superfluo." E' nel lavoro artigianale che Tessenow riconosce lo strumento necessario per tradurre in



elevation

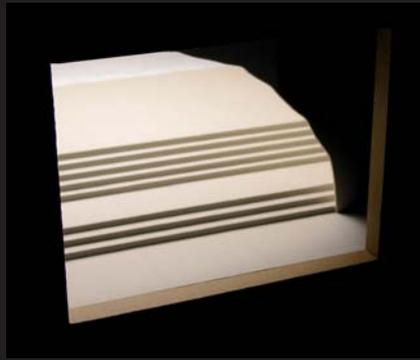


section



plan

0 1m



Giorgio Aguilar Biricolti  
Jesùs Porras Montesino

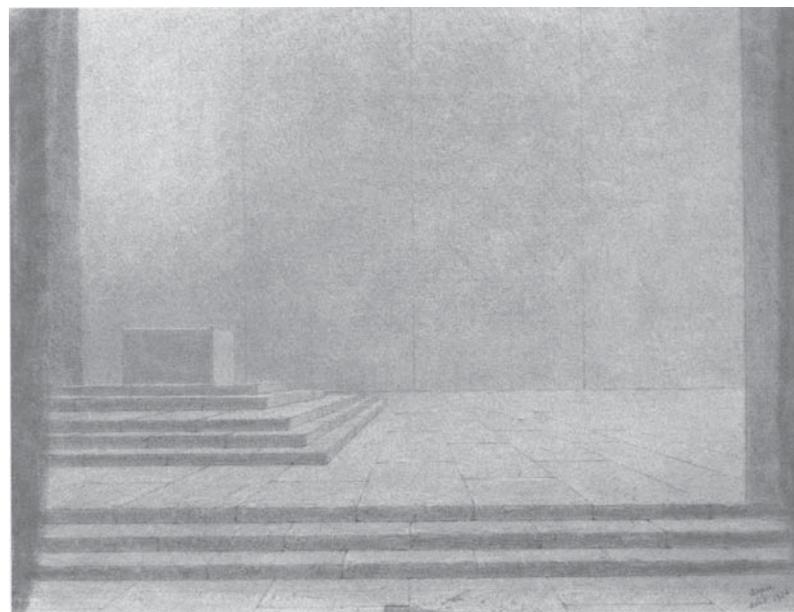
forme questo suo rigore civile e mora-

le: “Un buon lavoro artigianale teme sempre l’originalità, ma non ciò che è consueto o la ripetizione, che porta sempre con sé la sua spiegazione.” Tessenow come Appia, cerca nella semplicità e nella purezza delle forme l’espressione di un ragionamento complesso e rigoroso. Per Appia, ogni volume, ogni superficie e ogni linea, ha uno scopo irrinunciabile e la costruzione dell’edificio scenico esibisce in modo palese ogni suo carattere architettonico ed ogni sua qualità funzionale. Qualunque sia il valore scenico o la forza espressiva da raggiungere, egli non rinuncia mai all’uomo e alle sue azioni. Così egli sostiene che: “Dovremo pertanto fare i conti con due linee principali: dapprima quella orizzontale, poiché il corpo poggia innanzitutto su un piano per esprimere la sua pesantezza; poi quella verticale, che corrisponde alla posizione del corpo e l’accompagna. La struttura del suolo, deriva dalla linea orizzontale, non perderà mai di vista la pesantezza e cercherà di esprimerla nel modo più

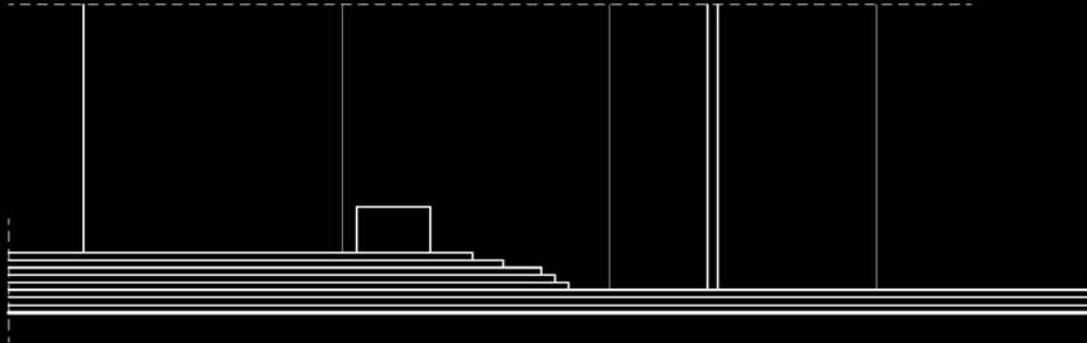
semplice e più chiaro possibile. ...La pesantezza non la gravità! La pesantezza costituisce un principio; è per mezzo suo che la materia si afferma; e i mille gradi di questa affermazione rappresentano la sua espressione. Il volume, da solo, può volare per aria, come un pallone: la sua consistenza è illusoria; esso rappresenta una porzione di spazio momentaneamente racchiusa, nulla più.” Quindi, la forma, costruttivamente parlando, è il punto terminale di una catena logica che parte dalla materia: la pietra, solida, squadrata, pesante e inamovibile, su cui grava la spinta dell’attore: “Ma ecco che il corpo tocca il pilastro; l’opposizione si accentua ulteriormente. Infine il corpo si appoggia al pilastro, la cui immobilità offre a quello un solido punto d’appoggio: il pilastro resiste. Esso agisce! L’opposizione ha creato la vita della forma inanimata: lo spazio è divenuto vivente!” **il nuovo edificio teatrale** Dopo avere teorizzato su molte riforme sceniche, Appia, così come Wagner a suo tempo, immagina come dovrebbe es-

---

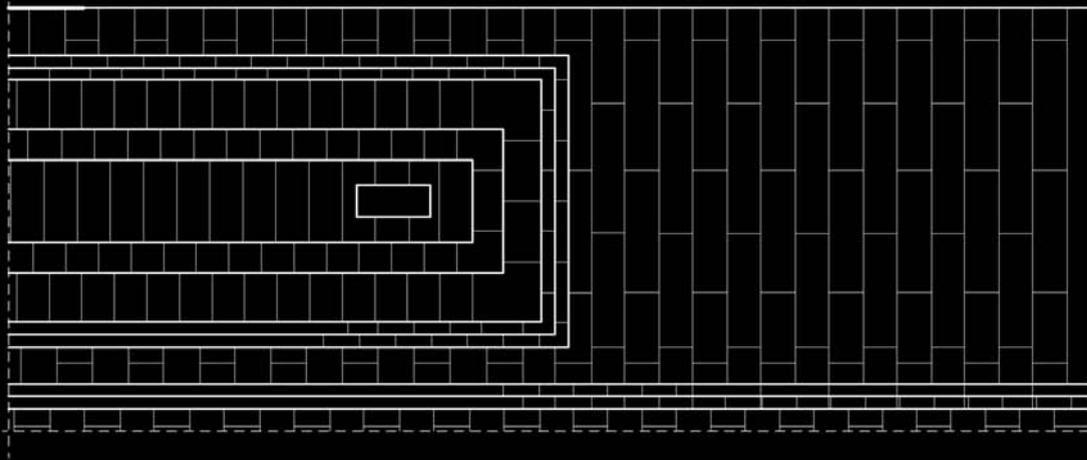
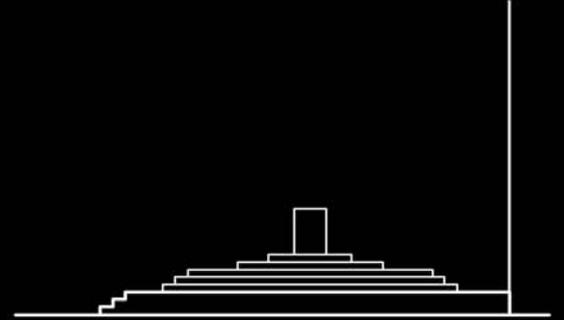
iphigénie en tauride 1926



elevation

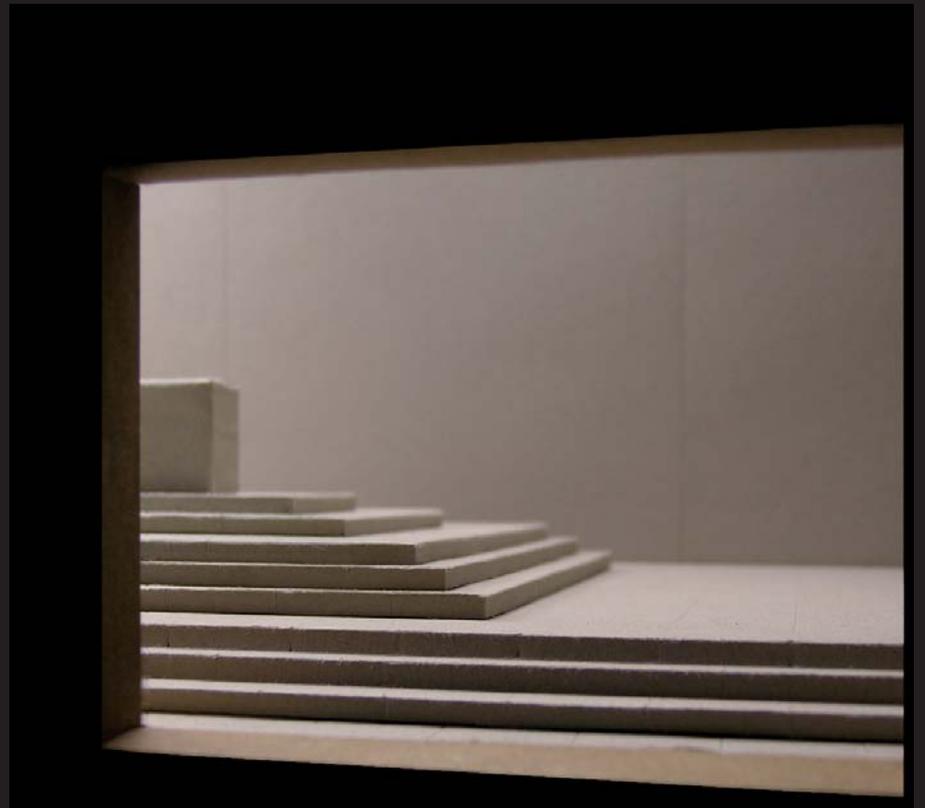
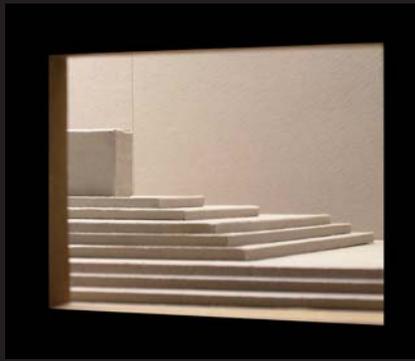


section



plan

0 1m

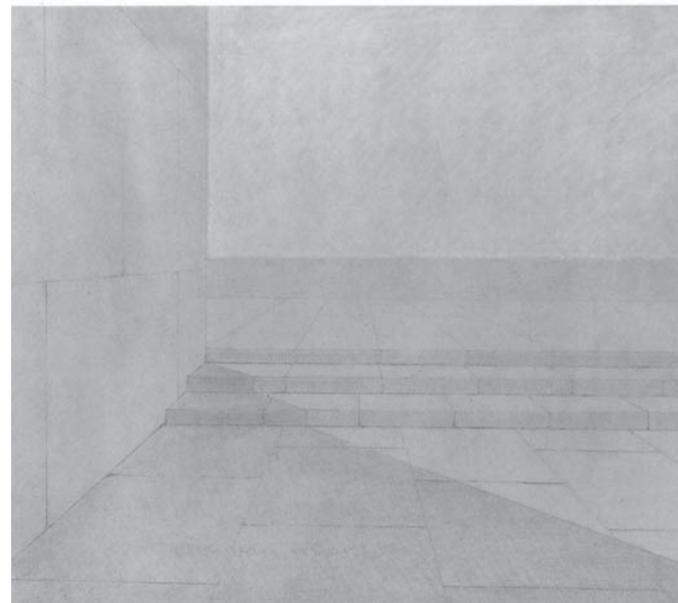


Abele Lalli  
Rossano Paganini

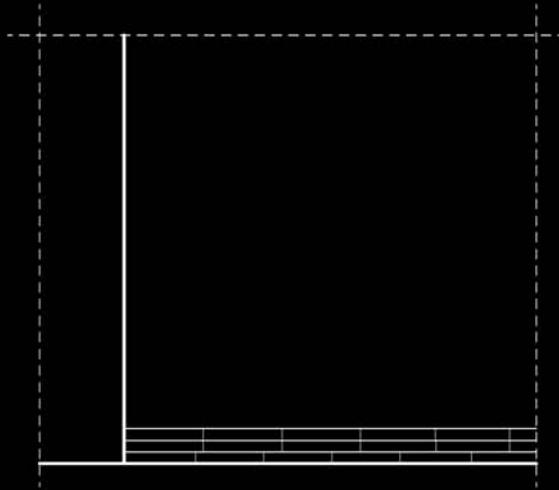
sere fatto il nuovo edificio teatrale. Ma

contrariamente a Bayreuth, dove la novità è riferita quasi esclusivamente alla sala, Appia immagina una riforma che investe sia il palcoscenico che la platea. Egli pensa ad un ritorno alle origini e vede nel teatro greco il modello ideale di luogo per lo spettacolo. Questo tipo di teatro ignorava l'uso del sipario, al posto del quale stava un semplice muro, inteso come confine architettonico volontario tra lo spazio dell'azione drammatica e quello della visione. Inoltre, la tridimensionalità di questo edificio, contribuiva ad un ampio coinvolgimento del pubblico. In questo modello, Appia vede la possibilità di una stretta relazione tra pubblico e rappresentazione, in esso le attrezzature sceniche si palesano di fronte al pubblico e lo spazio intero non presenta soluzioni di continuità. Lo spazio inanimato assumerà un'espressione vivente, a contatto con la musica. Questa diversa forma di edificio teatrale consentiva un nuovo rapporto tra pubblico e attore, pertanto i due fondamentali elementi dell'ar-

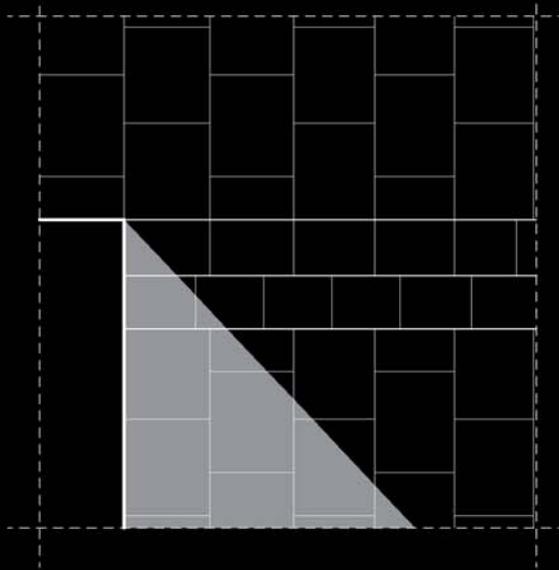
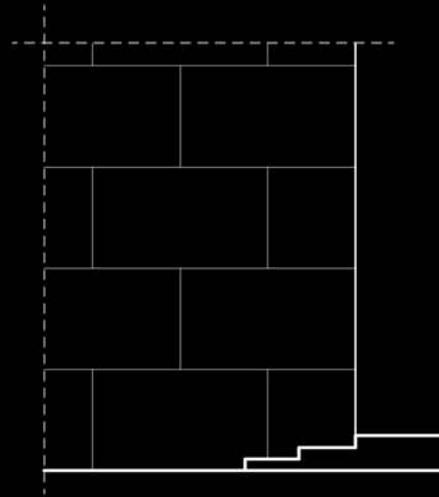
te drammatica si trovavano fusi in una nuova unità. Appia riesce in parte a realizzare il suo modello di spazio teatrale, lavorando insieme a Tessenow alla definizione della sala delle feste dell'Istituto Jaques Dalcroze. Essa è pensata come un vasto parallelepipedo completamente libero da qualunque installazione permanente. All'interno di questo spazio, il pubblico e gli attori potevano essere collocati a piacere, grazie all'uso di praticabili mobili. Lo spazio era continuo, senza sipario e senza palcoscenico. La fossa dell'orchestra era completamente nascosta con una vasta botola a filo del pavimento, che all'occorrenza poteva essere scoperta. **oltre lo spazio visibile** Appia pensa al teatro greco, e molto probabilmente la sua attenzione va anche alle forme più arcaiche di questo. Fino al IV - V secolo a.C. i teatri non erano altro che uno spazio livellato, circolare, con al centro un altare, conosciuto come "orchestra". Il verbo "teatro" - theatron – derivato dal verbo "vedere" – theasthai – si riferiva non tanto ad un luogo,



elevation

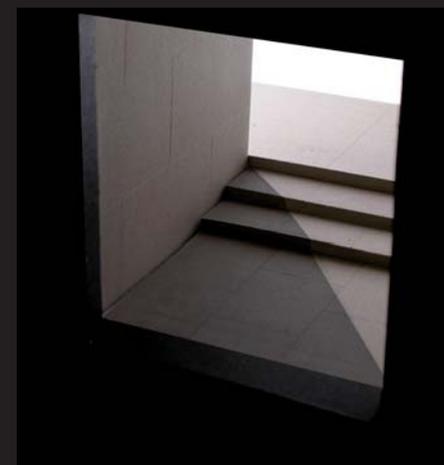


section



plan

0 1m



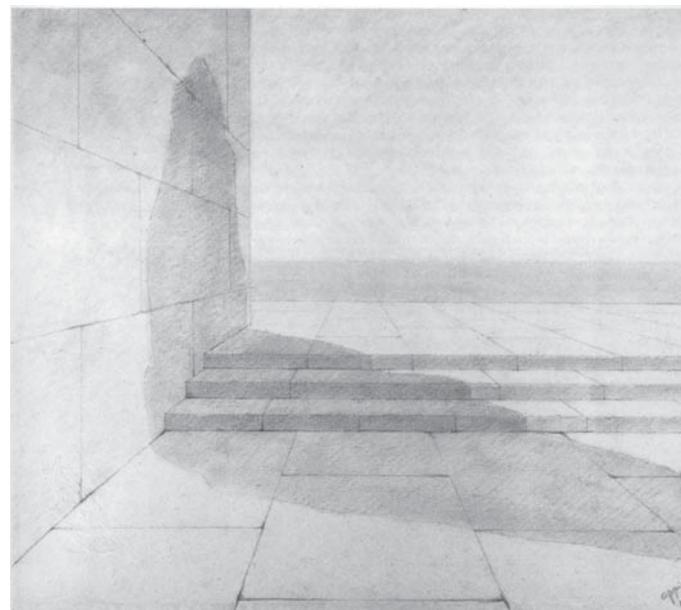
Alessandro Locatelli  
Emiliano Martinelli

quanto ad un gruppo convenuto di spettatori, non esisteva in questo periodo una parola per definire insieme l'auditorio e l'orchestra. E' in queste prime forme di teatro che il rapporto tra il pubblico e la rappresentazione è totale, così come Appia lo immaginava. Ma il riferimento al modello greco non si ferma all'edificio, in particolare, si potrebbe azzardare l'ipotesi che negli "Spazi Ritmici" la scena rappresentata apra ad un sistema di rimandi che vanno oltre lo spazio visibile e che al pari del teatro greco delle forme già più evolute, alluda ad altri luoghi fuori dal palcoscenico. Tutti i teatri dell'antica Grecia erano all'aperto e come ho ricordato, erano privi di sipario, pertanto gli effetti scenici venivano prodotti a partire da un sistema di convenzioni che nella maggior parte dei casi si riferivano ai tipi di entrata e di uscita dell'attore. Così, la porta centrale rappresentava sempre l'entrata régia ed era considerata come l'ingresso di un palazzo che, quasi sempre, apparteneva al protagonista del dramma. La porta di de-

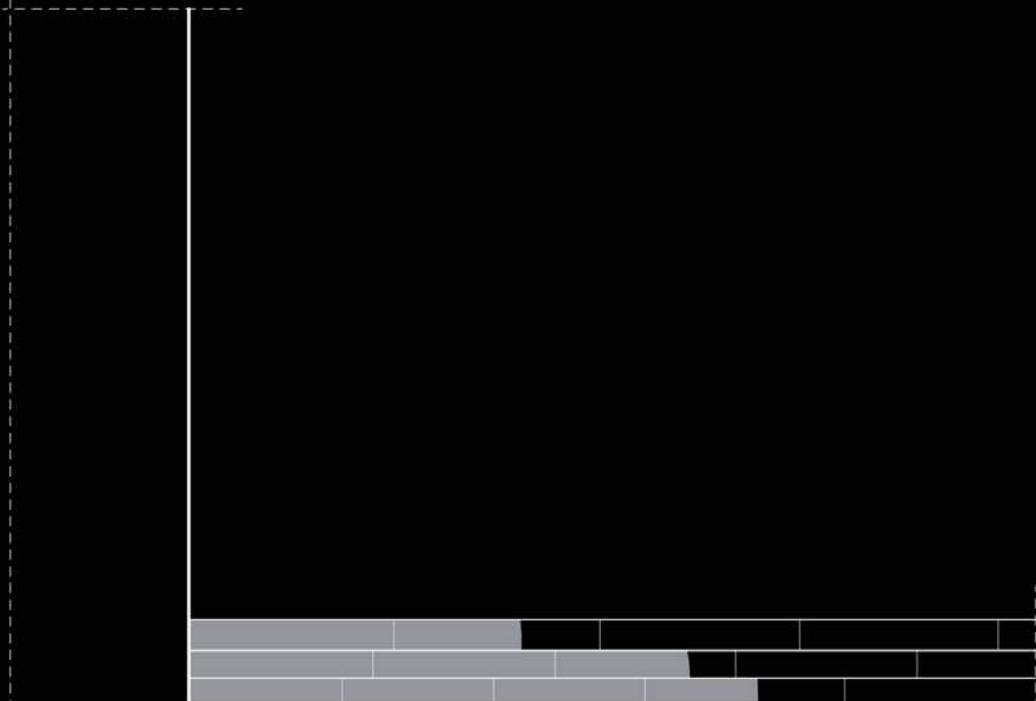
stra si supponeva che conducesse nella stanza degli ospiti, mentre quella di sinistra conduceva verso un immaginario tempio in rovina, un deserto o una prigione. I personaggi che invece provenivano da una località esterna, dovevano entrare dai due ingressi sull'orchestra, le pàrodoi, le quali conducevano rispettivamente al foro e alla periferia della città. Era un sistema convenzionale di rimandi a luoghi che, evidentemente, non potevano essere rappresentati sul palcoscenico e tanto meno in una scena fissa. Anche gli "Spazi Ritmici" di Appia sono scene fisse, nelle quali si allude sempre ad altri spazi, la cui immaginazione aiuta la scena visibile ad assumere un senso compiuto. Il disegno di queste scene non è totalmente concluso, esso ha bisogno di ulteriori tratti fuori dal palcoscenico. E' il caso di "L'ombra del cipresso", dove del cipresso è visibile solo l'ombra, o di "Al bordo" dove la presenza del tempietto in primo piano si intuisce dal quello in penombra in secondo piano, o ancora di "Le Champs Elisées" dove il sistema di pia-

---

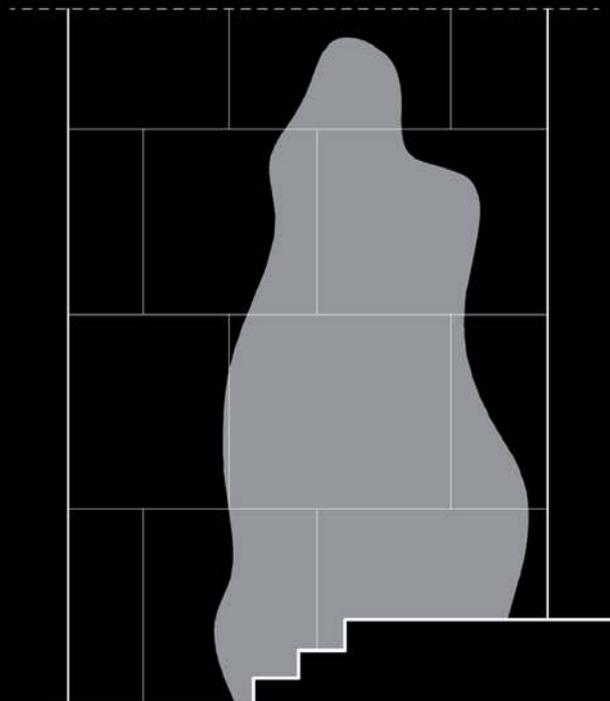
l'ombra del cipresso 1909



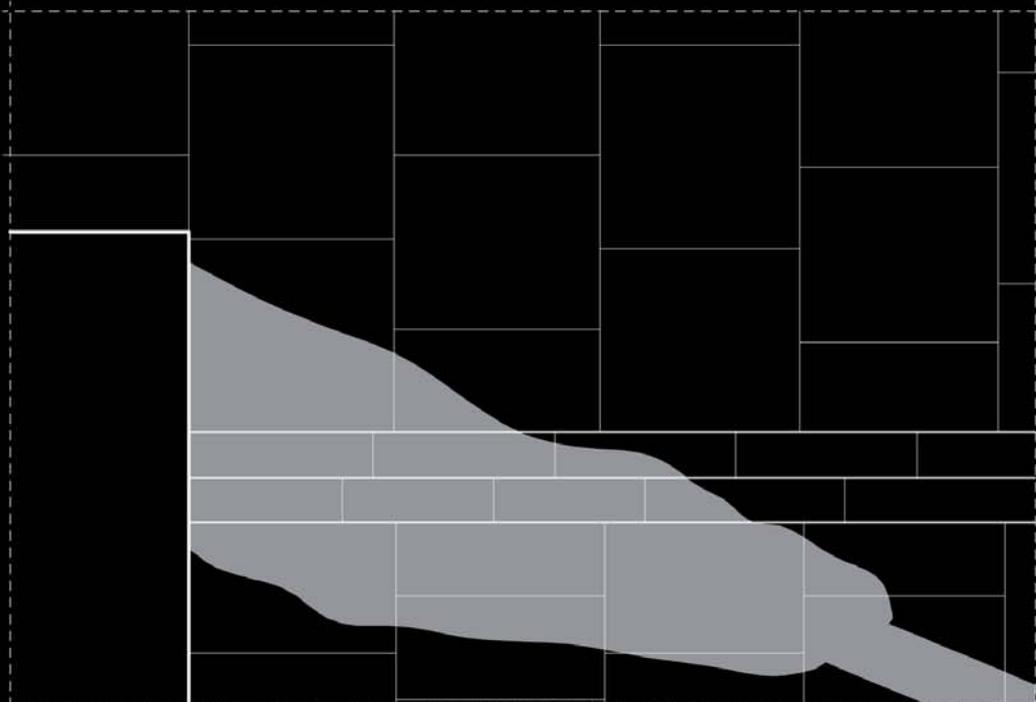
elevation



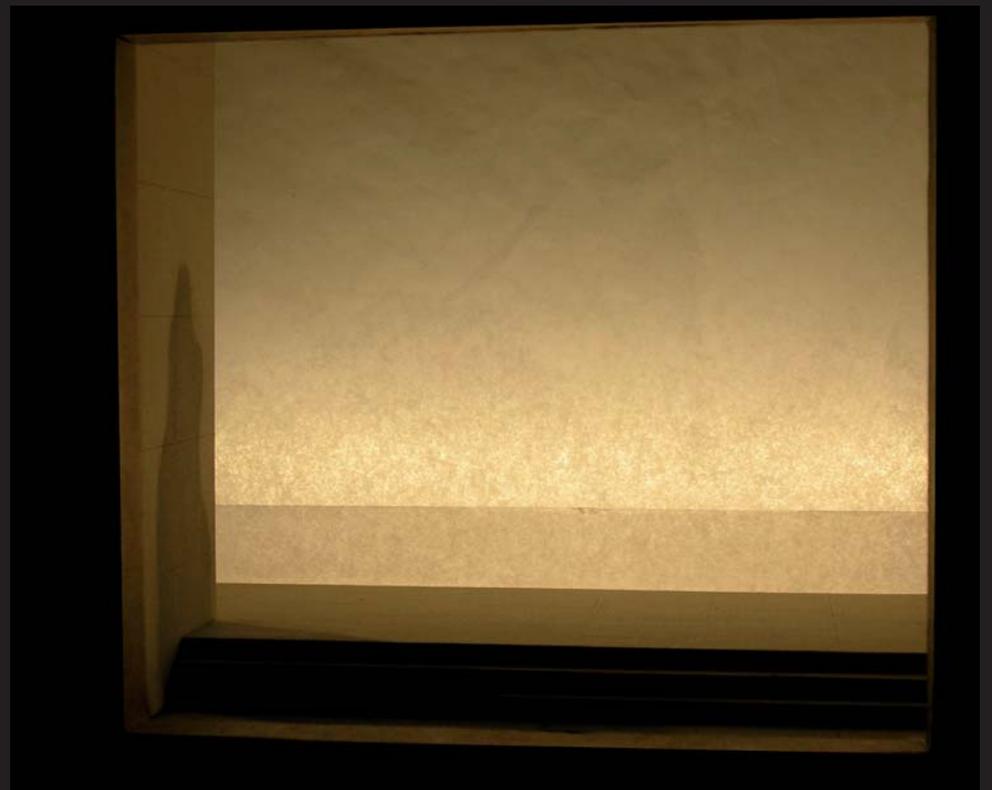
section



plan



0 1m



Cinzia Riboni  
Fabiola Trezzi  
Denis Zaffaroni

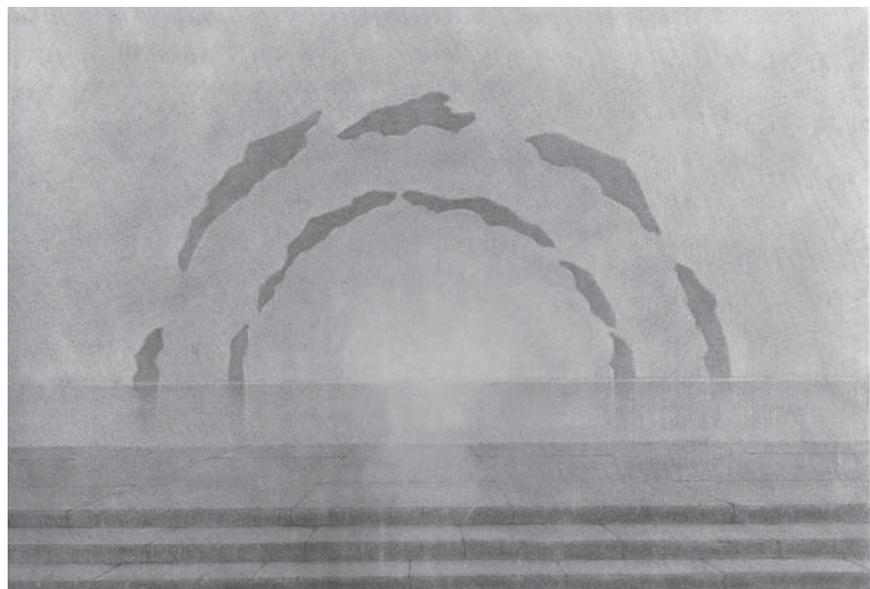
ni orizzontali deve finire oltre il palco-

scenico, pena l'insensatezza della composizione. **la grande utopia** In tutte le riforme teatrali pensate da Appia, il fine ultimo era quello di trovare l'armonia dell'espressione, che nel Wort-Tondrama aveva un solido piedistallo teorico. Tuttavia, lungo il corso degli anni, egli si era convinto che tra l'espressione musicale e l'espressione gestuale e scenica dell'attore, ci fosse un forte ed insanabile conflitto. Secondo Appia, la musica di Wagner, prodigiosa nella pienezza dell'espressione, non riusciva a trovare una esteriorizzazione adeguata nel corpo e nei movimenti dell'attore, che, in quanto motivi visivi, comprendono tutti gli apparati scenici. Appia pensa che si possa arrivare all'armonia tra le diverse forme artistiche e alla loro fusione, così come il Wort-Tondrama stabiliva, attraverso una sorta di compromesso che non avrebbe aderito né ad un idealismo assoluto, né ad un realismo altrettanto assoluto. Per arrivare a questo si sarebbe dovuta sacrificare in parte l'intensità musicale a

favore dell'espressione scenica. Solo in questo modo l'attore drammatico sarebbe riuscito ad esteriorizzare la musica in maniera piena. Alla ricerca di un equilibrio sempre più perfetto tra scena e musica, negli ultimi anni della sua vita, Appia, afflitto da una forma psichica sempre più morbosa, che lo porta ad un quasi completo isolamento, e in una povertà assoluta, disegna scene sempre più stilizzate, scarne e assolute. Anche le sue teorie diventano sempre più intransigenti e assolute. Sogna di praticabili sempre più geometrici, che si possano comporre tra loro, secondo diverse combinazioni e la cui forma contrasti, per geometria e rigore, con le forme arrotondate del corpo umano. Il colore dei praticabili dovrà essere neutro, così come i costumi degli attori dovranno essere di forme elementari. Sogna di una luce che dovrà cadere esclusivamente dall'alto per evidenziare meglio la plastica della scena e i movimenti dell'attore. Sogna di un teatro, in cui i cambi di scena avvengono come nell'antichità, di fronte agli spettatori,

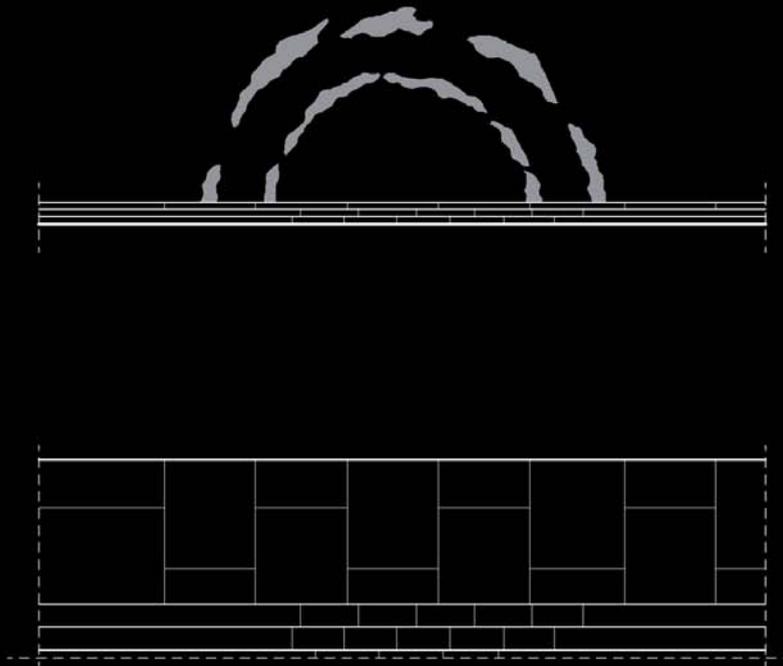
---

il tondo della sera 1909



elevation

section



plan

0 1m

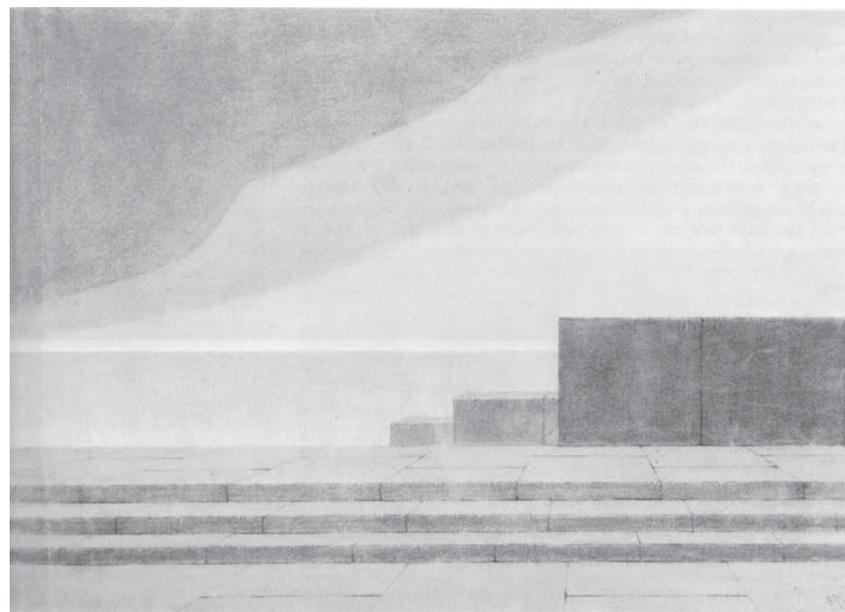


Alessandra Pirovano  
Lyuba Katerova  
Nydia Urdaneta Falcòn

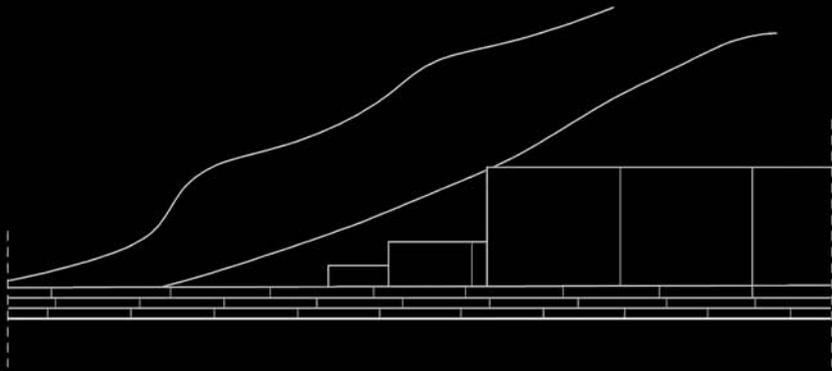
senza sipario. Sogna di una sala nuda

e vuota in cui le scene compaiano come volumi nitidi ed essenziali. Nel concludere l'avventura del suo pensiero, Appia indica infine la sua grande utopia: " La cattedrale dell'avvenire, che in uno spazio libero, vasto, trasformabile, accoglierà le manifestazioni più diverse della nostra vita sociale e artistica, e sarà il luogo per eccellenza in cui fiorirà l'arte drammatica, con o senza spettatore... La cultura armoniosa del corpo obbediente agli ordini profondi di una musica fatta a sua intenzione tende a vincere il nostro passivo isolamento di spettatori, per mutarlo in un sentimento di responsabilità solidale, di collaborazione... L'uso del termine rappresentazione diventerà poco a poco un anacronismo, un non senso. Vorremmo tutti agire in accordo unanime. L'arte drammatica di domani sarà un atto sociale cui ognuno porterà un contributo. E, chissà?, forse, dopo un primo periodo, giungeremo a feste maestose a cui tutto un popolo parteciperà, in cui ognuno di noi esprimerà la sua emozione,

il suo dolore e la sua gioia, e in cui nessuno acconsentirà a restare spettatore passivo. L'autore drammatico allora trionferà." È un'utopia assoluta, il sogno più vasto di teatro che lo scorso secolo abbia mai visto. **la vita** Poco tempo prima di morire Adolphe Appia, nella stanza della casa di cura per malattie mentali che lo ospitava, afflitto da una forte balbuzie che lo oppresse per tutta la vita, scrisse un "curriculum vitae d'Adolphe Appia écrit pa lui même": "Adolphe Appia, ginevrino, nato nel 1862 (figlio del dottore Louis Appia, fondatore della Croce Rossa). Studi musicali a Ginevra, Lipsia, Parigi e Dresda. Ritiro in campagna nel 1891 e inizio del lavoro effettivo. ...Nel 1894, Appia ha pubblicato a Parigi, presso l'editore Chailley, *La Mise en Scène du drame Wagnérien*. Poi ha composto la messa in scena dell'Anello, dei Maestri cantori, di Tristano, di Parsifal e di molti altri drammi. Nel 1895 cominciava *Musik und Inszenierung* edito da Hugo Bruckmann a Monaco nel 1899. Ha pubblicato numerosi articoli e disegni in



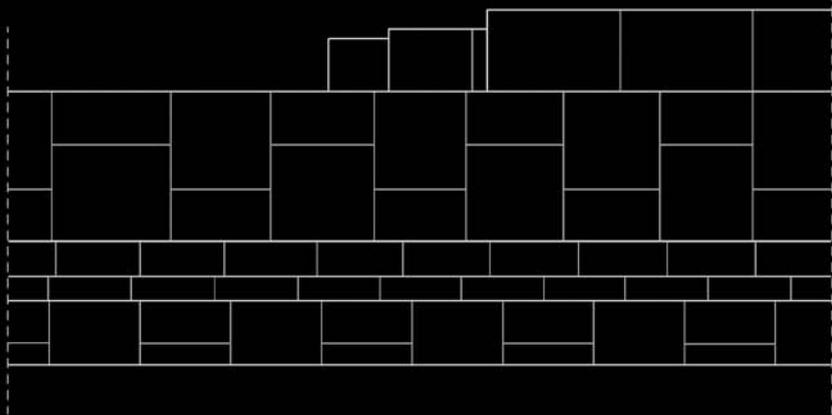
elevation

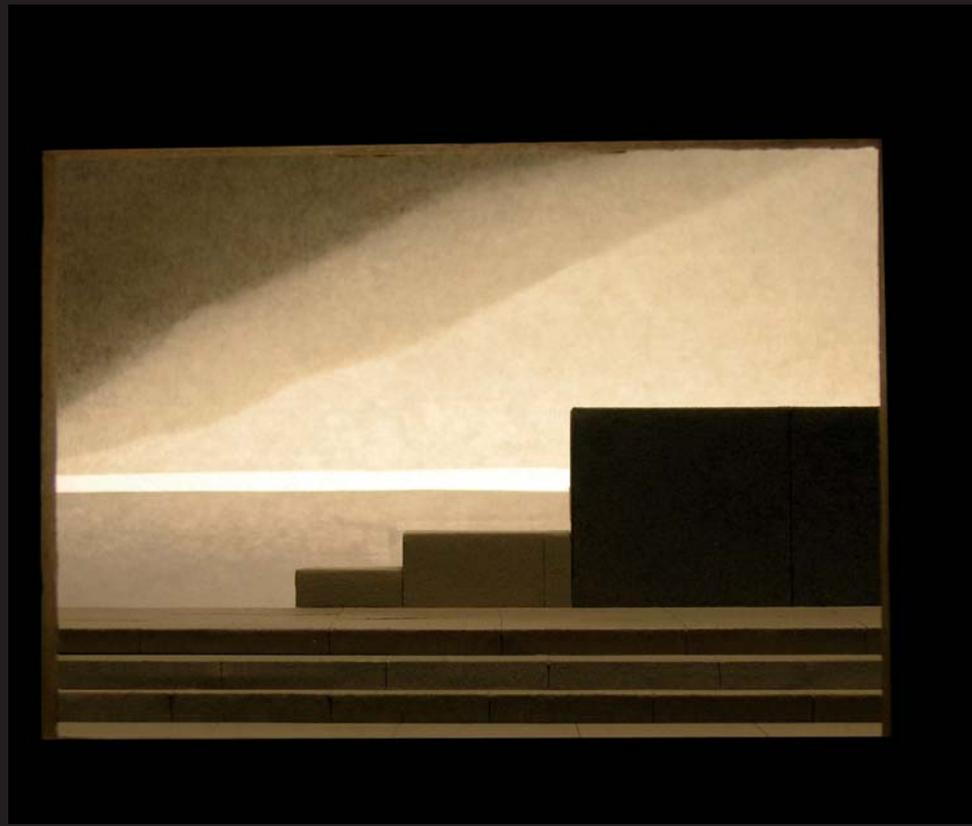
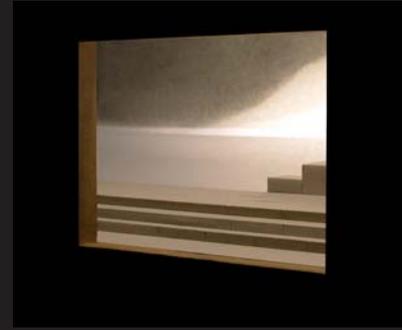
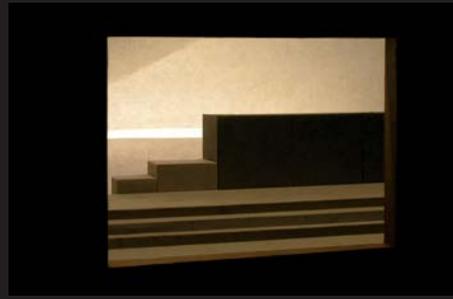
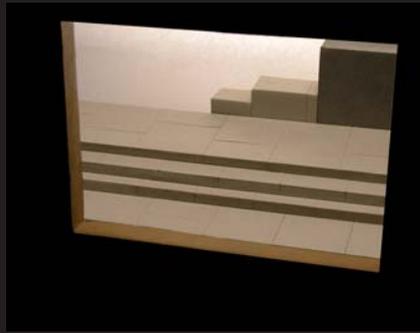


section



plan



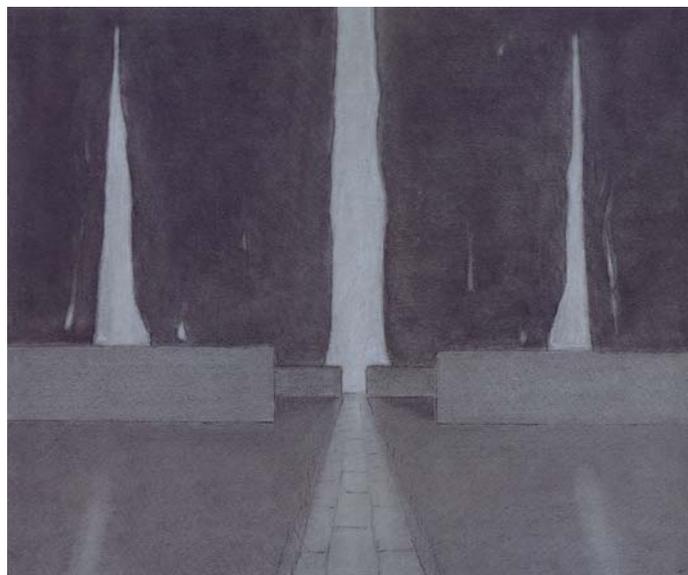


Luca Lisci  
Hyunsoon Park  
Simone Sacconi

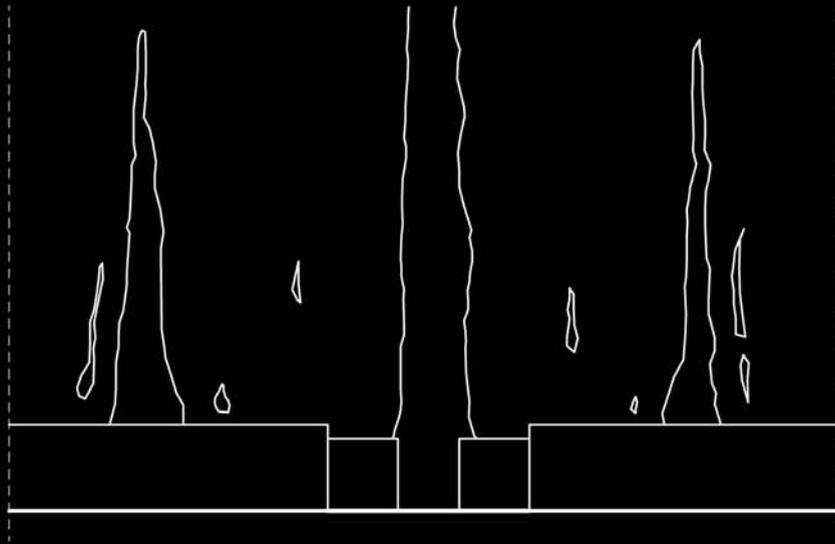
riviste. Nel 1906 venne a conoscenza della Ritmica di Dalcroze, che conferma quello che aveva annunciato in *Musik und Inszenierung*. Nel 1921 pubblicò la sua ultima opera: *L'Oeuvre d'Art vivant* (Altar, Ginevra), che considera la più significativa tra le sue opere e quella che più compiutamente esprime il suo pensiero. In seguito ha composto varie messinscene, con o senza musica (Gluck, Bizet, Shakespeare, Goethe, Ibsen, Eschilo, ecc.) Realizzazioni sceniche: Ginevra, Hellerau, Parigi. Le due principali e ultime realizzazioni integrali a Milano, Scala (Toscanini), *Tristano e Isotta*, 1923-1924; e a Basilea (Waelterlin), *Oro del Reno* e *Walchiria*, 1924-25. (Nell'*Odo del Reno* le figlie del Reno non avevano apparecchiatura natatoria, quindi non erano sospese in aria.) Numerose realizzazioni frammentarie, su diverse scene: collaborazioni e tentativi privati. ...” Adolphe Appia muore nel 1928 a Nyon, nel cantone svizzero di Vaud, sul lago di Ginevra.

---

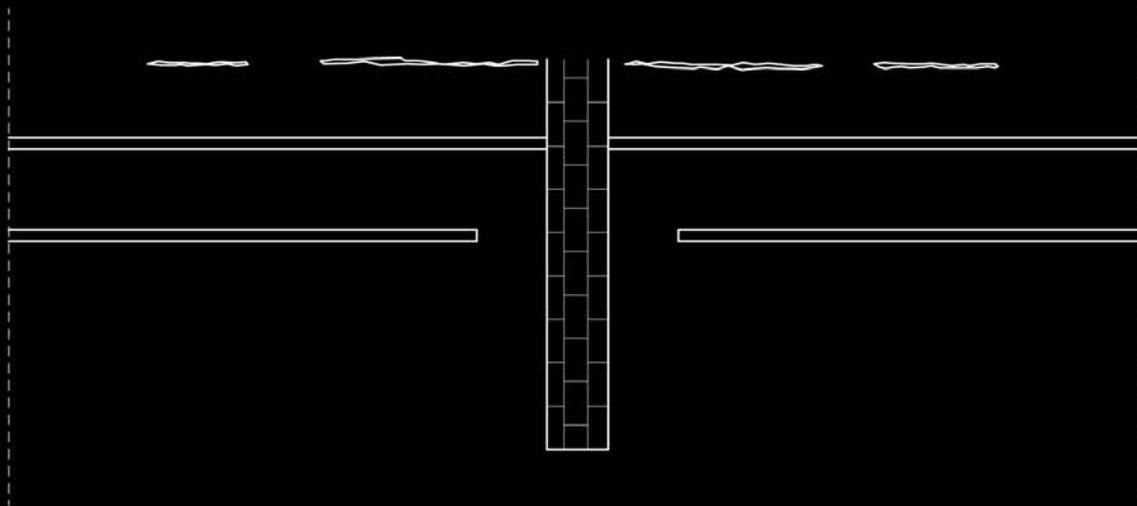
i cipressi 1909



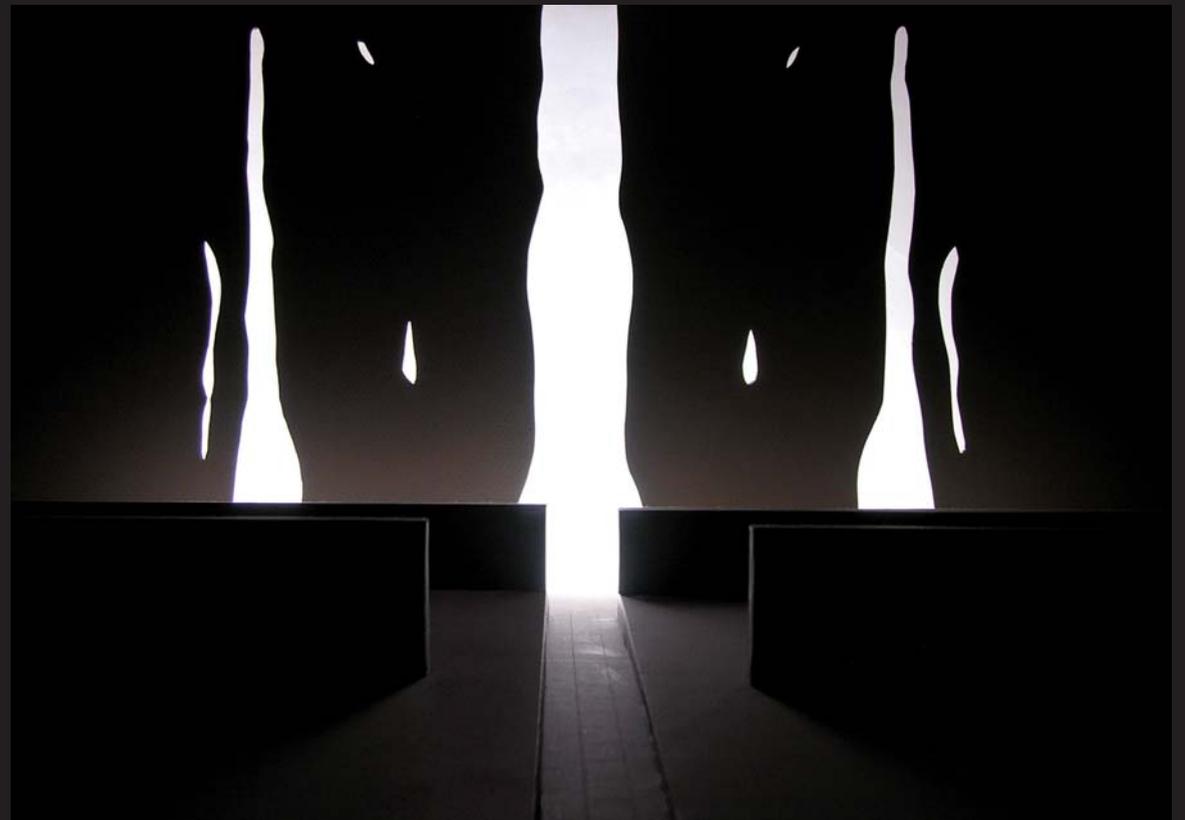
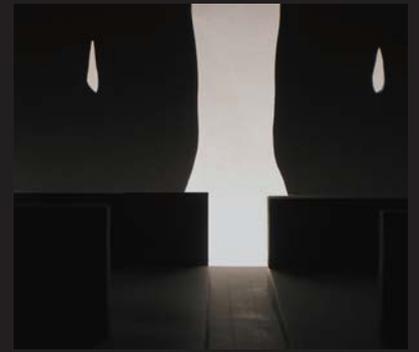
elevation



plan



0 1m



Gabriella Titone  
Tamara Despujols  
Roberto Garcia

MOSTRA  
ADOLPHE APPIA  
SPAZI RITMICI

ADOLPHE APPIA – Ginevra 1862 -1928  
SPAZI RITMICI, Disegni e Modelli

10-16 Luglio

Spazio Mostre, Politecnico di Milano, via Ampere 2

Cura della mostra  
PIERLUIGI SALVADEO

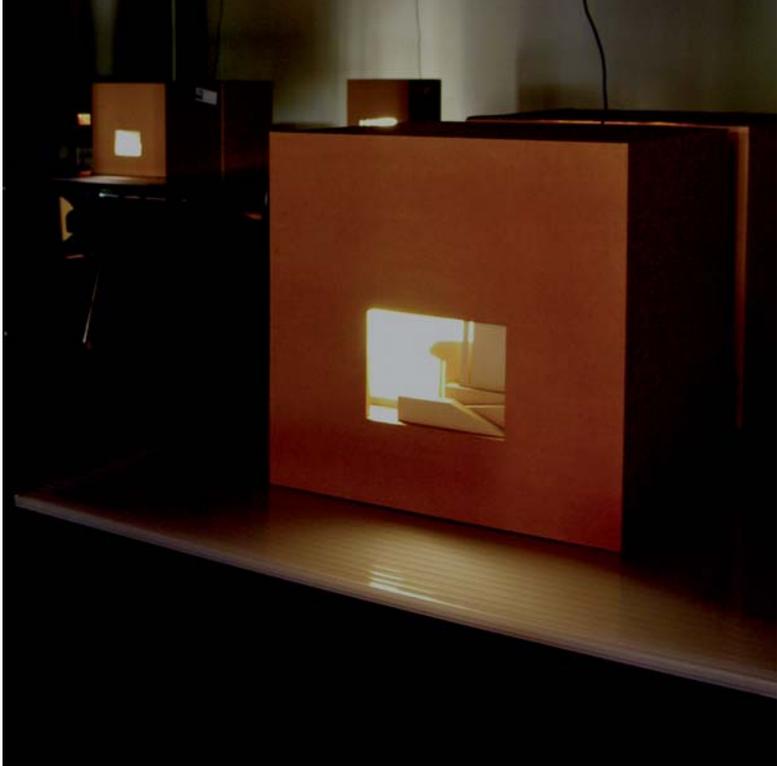
Collaboratori  
Davide Fabio Colaci  
Giovanni Ottonello  
Gianluca Zecca

Allestimento  
Branka Cuca  
Ilaria Lusetti  
Francesca Telli

Modelli a cura di  
Laboratorio di modellistica  
Dipartimento di progettazione dell'architettura  
Arch. Renato Aimino e Francesca Montaldo

Comitato scientifico  
Luca Basso Peressut  
Pierluigi Salvadeo

Si ringrazia  
L'archivio teatrale  
Schweizersche Theatersammlung  
Dott. Prof. Martin K. Dreier



REFERENZE  
FOTOGRAFICHE

Le riproduzioni dei disegni originali di Adolphe Appia provengono da:

Richard C. Beacham, Marco de Michelis, Martin Dreier, Gernot Giertz, Jacques Gubler et Jörg Zutter, Adolphe Appia – Ou le rinoveau de l'esthétique thèâtrale, dessins et esquisses de décors, Éditions Payot, Lausanne, 1992.

Le fotografie dei modelli in cartoncino sono di Pierluigi Salvadeo

Le citazioni di Adolphe Appia sono prese dai seguenti testi: Adolphe Appia, *La messa in scena del dramma wagneriano*, 1892/1894; Adolphe Appia, *La musica e la messa in scena*, 1894/1896; Adolphe Appia, *L'Opera d'arte vivente*, 1916/1920 - tradotti in ampie parti in: *Adolphe Appia, Attore musica e scena*, introduzione a cura di Ferruccio Marotti, Feltrinelli Editore, Milano, 1975.

Ferruccio Marotti, *La scena di Adolphe Appia*, Documenti di teatro / Cappelli, Bologna, 1966

Richard C. Beacham, Marco de Michelis, Martin Dreier, Gernot Gieritz, Jacques Gubler et Jörg Zutter, *Adolphe Appia – Ou le rinoveau de l'esthétique théâtrale, dessins et esquisses de décors*, Éditions Payot, Lausanne, 1992.

Franco Mancini, *L'evoluzione dello spazio scenico - dal naturalismo al teatro epico*, Edizioni Dedalo, Bari, 1975.

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

Allardyce Nicoll, *Lo spazio scenico - storia dell'arte teatrale*, Bulzoni Editore, Roma, 1971.

Marco de Michelis, *Heinrich Tessenow 1876-1950*, Electa, 1991, capitolo "L'Istituto Jaques-Dalcroze a Hellerau".

Le citazioni di Heinrich Tessenow sono prese da: *Heinrich Tessenow, Osservazioni elementari sul costruire*, a cura di Giorgio Grassi, Franco Angeli Editore, Milano, 1981.

**Adolphe Appia**

(Ginevra 1862 - Nyon 1928), è uno dei primi artefici della nuova scena nata in contrapposizione al naturalismo del teatro ottocentesco.

Egli teorizza il principio della piena autonomia artistica del quadro scenico e l'assoluta plasticità dei suoi elementi, non più discordanti con la tridimensionalità dell'attore.

A questo si accompagna un nuovo uso della luce, rivelatrice di forme e di atmosfere.



**Adolphe Appia**

(Ginevra 1862 - Nyon 1928), è uno dei primi artefici della nuova scena nata in contrapposizione al naturalismo del teatro ottocentesco.

Egli teorizza il principio della piena autonomia artistica del quadro scenico e l'assoluta plasticità dei suoi elementi, non più discordanti con la tridimensionalità dell'attore.

A questo si accompagna un nuovo uso della luce, rivelatrice di forme e di atmosfere.

ISBN 88-6055-099-8



€ 18,00

9 788860 550996